

Université Lumière Lyon 2  
**Ecole Doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts (3LA - EDA 484)**  
*Laboratoire PASSAGE XX XXI EA 1857*  
**Thèse de Doctorat de l'Université Lumière Lyon 2**  
Présentée et soutenue pour l'obtention du grade de DOCTEUR en LETTRES ET ARTS  
**par Nahed EL HAMDI**

## Métaphore et surréalité chez Aragon

PR. Jean-Yves DEBREUILLE - Université Lumière Lyon 2 - Directeur de thèse  
Thèse soutenue le 21 mars 2008

Devant un jury composé de : M. Madou Jean-Pol ; Professeur des Universités ; Université de Savoie  
M. Debreuille Jean-Yves ; Professeur des Universités ; Université Lyon2 Mme Touret Michèle ;  
Professeur Emérite M. Gela Bruno ; Professeur des Universités ; Université Lyon2



# Table des matières

Résumé : .	1
Mots clés : . .	3
Abstract: .	5
Key words: .	7
Remerciements . .	9
..	11
Contrat de diffusion .	13
Introduction Générale .	15
Une nouvelle conception de l'image . .	15
L'image . .	15
L'image surréaliste .	18
L'image selon Breton . .	21
La métaphore . .	25
Définir la métaphore .	27
La métaphore est une figure d'expression : . .	28
La métaphore : une figure d'analogie .	31
La métaphore est un trope .	32
La métaphore est un mode de création poétique . .	37
L'organisation du travail .	39
Surréalité .	39
La métaphore et le surréalisme . .	40
La métaphore, le surréalisme et Aragon . .	41
Le choix du corpus .	42
Le plan de la thèse . .	42
Première partie : analyse technique et formelle .	49
Introduction . .	49

<b>Syntaxe de la métaphore .</b>	<b>50</b>
<b>Les cadres syntaxiques récurrents .</b>	<b>51</b>
<b>Métaphore et autres figures . .</b>	<b>112</b>
<b>La métaphore et la comparaison .</b>	<b>113</b>
<b>La métaphore et les figures tropes .</b>	<b>131</b>
<b>La métaphore et la périphrase .</b>	<b>143</b>
<b>La métaphore et les figures d'exagération .</b>	<b>148</b>
<b>La métaphore et les figures d'analogie : la personnification et l'allégorie .</b>	<b>154</b>
<b>Conclusion . .</b>	<b>160</b>
<b>Deuxième partie : Métaphore et contexte .</b>	<b>163</b>
<b>Introduction . .</b>	<b>163</b>
<b>La métaphore dans le contexte .</b>	<b>164</b>
<b>Définition du contexte . .</b>	<b>165</b>
<b>Le rôle du Contexte . .</b>	<b>167</b>
<b>Etendue métaphorique selon le type du contexte - Densité du corps métaphorique : Condensation ou expansion .</b>	<b>182</b>
<b>Problèmes de motivation .</b>	<b>215</b>
<b>Métaphore et automatisme, métaphore et genres . .</b>	<b>221</b>
<b>Caractéristiques de la métaphore dans les « Ecritures automatiques » d'Aragon : .</b>	<b>227</b>
<b>La métaphore dans un discours à « dominante » lyrique .</b>	<b>255</b>
<b>La production de la métaphore dans un texte à « dominante » narrative .</b>	<b>300</b>
<b>Conclusion . .</b>	<b>343</b>
<b>Troisième partie : Lecture de la métaphore « aragonienne » . .</b>	<b>347</b>
<b>Introduction . .</b>	<b>347</b>
<b>Métaphore, Lecteur, sens . .</b>	<b>349</b>
<b>Le lecteur et la métaphore « aragonienne » .</b>	<b>349</b>
<b>La métaphore et la dichotomie Propre / Figuré .</b>	<b>384</b>
<b>Une analyse thématique : une nouvelle vision du monde .</b>	<b>413</b>
<b>La métaphore surréaliste et la métamorphose . .</b>	<b>414</b>

<b>Les thèmes récurrents .</b>	438
<b>Conclusion . .</b>	501
<b>Bibliographie . .</b>	505
<b>Œuvres d'Aragon d'inspiration surréaliste .</b>	505
<b>Textes narratifs (Dates de parution) .</b>	505
<b>La Critique .</b>	507



---

## Résumé :

L'étude de la métaphore dans les œuvres poétiques et surréalistes d'Aragon se propose d'analyser les différents modes d'emploi de la figure chez cet auteur, et permet à l'occasion de prouver son originalité vis-à-vis de la théorie surréaliste, mais aussi par rapport à ses textes de la période post-surréaliste. Il s'agit de démontrer que la métaphore n'est plus seulement une esthétique, mais un mode de construction du texte d'Aragon.

A cet effet, le travail s'est articulé sur trois parties. Tout d'abord, l'étude syntaxique avait permis de rendre compte, dans un premier chapitre, des principales particularités syntaxiques du mécanisme métaphorique. Ce qui met en valeur le rôle considérable que joue la syntaxe dans la construction de la figure. Quant au deuxième chapitre, il s'intéresse à l'ensemble des relations que la métaphore entretient avec les autres figures, pour réaliser un énoncé poétique. La deuxième partie est consacrée à une analyse contextuelle. Ce type de rapports entre la figure et le contexte se manifeste, dans un premier chapitre, à travers une corrélation entre la nature du cadre contextuel et l'étendue du processus métaphorique. Le deuxième chapitre est réservé à démontrer que la métaphore contribue à élaborer un énoncé global, en fonction du genre auquel il appartient. La troisième partie s'intéresse, d'une part, à la réception de la métaphore d'Aragon par le lecteur. Dans le deuxième chapitre, une analyse thématique met en valeur une nouvelle vision qu'Aragon offre du monde réel, d'abord, grâce à la métamorphose, réalisée suite à une fusion du réel et du surréel, mais aussi en regroupant ses figures en plusieurs thèmes récurrents.





**Mots clés :**

Métaphore et surréalisme, image surréaliste, Aragon surréaliste



## Abstract:

The study of the metaphor in poetic and surrealist works of Aragon proposes to analyze the various types of use of the figure with this author, and allows at the time to prove its originality with respect to the surrealist theory, but also compared to its texts of the post-surrealist period. The objective is to demonstrate that the metaphor is not only anymore an esthetic, but a method of construction of the text of Aragon.

For this purpose, the document was articulated on three parts. First of all, the syntactic study had made it possible to report, in a first chapter, principal syntactic characteristics of the metaphorical mechanism. What emphasizes the considerable role that plays syntax in the construction of the figure. The second chapter is interested in the unit of the relations which the metaphor maintains with the other figures, to carry out a poetic statement. The second part is devoted to a contextual analysis. This type of relationship between the figure and the context appears, in a first chapter, through a correlation between the nature of the contextual framework and the extent of the metaphorical process. The second chapter is reserved to show that the metaphor contributes to work out an overall statement, according to the kind to which it belongs. The third part is interested with the reception of the metaphor of Aragon by the reader. In the second chapter, a thematic analysis emphasizes a new vision that Aragon offers for the real-world and initially, thanks to the metamorphosis, carried out following a fusion of reality and the surreal one, but also by gathering its figures in several recurrent themes.



**Key words:**

Metaphor and surrealism, surrealist image, surrealist Aragon



## Remerciements

Ce travail de thèse a constitué une expérience très enrichissante qui m'a permis de faire mes premiers pas dans le monde de la recherche. Il n'aurait pas été aussi fructueux sans l'aide de plusieurs personnes. Je remercie tous ceux qui ont contribué, de près ou de loin, à réaliser ce travail.

Je tiens particulièrement à remercier Mon directeur de thèse, ***M. Jean-Yves DEBREUILLE*** pour son encadrement, ses conseils, et ces recommandations tout au long de ce travail. Ses conseils m'ont permis de mieux cadrer mon travail et surtout de surmonter les moments difficiles dans cette thèse.

Ma gratitude, mon profond respect et mes remerciements vont à tous les membres du jury : rapporteurs et examinateurs, pour leur attention consacrée à l'égard de mon travail.

***A vous tous, merci***





---

*Dédicace À tous ceux qui me sont chers*



## Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



# Introduction Générale

## Une nouvelle conception de l'image

### L'image

---

D'un emploi galvaudé, le mot image est souvent considéré comme ambigu et imprécis, comme par Abastado qui le voit comme « un des termes les plus flous de la psychologie comme de l'esthétique. Il peut désigner un contenu psychique lié à la perception ou à la mémoire : la représentation mentale et sa transcription verbale. Il indique également une création phantasmatique et la synthèse verbale, l'association par la syntaxe d'éléments sans lien dans la réalité. En fait les deux sens du mot sont difficilement séparables »<sup>1</sup>. Par ailleurs, d'un point de vue aussi bien général que proprement stylistique, ce mot revêt un sens confus et élargi, car, « tantôt générique pour tout rapport d'analogie, tantôt synonyme étroit de métaphore, à l'exclusion de la comparaison, [il] concentre et symbolise l'incapacité de la stylistique à fonder sa scientificité »<sup>2</sup>. D'où, il semble

<sup>1</sup> C. ABASTADO, *Introduction au Surréalisme*, Paris, Bordas 1971, p.81.

<sup>2</sup> H. MESCHONNIC, *Pour la poésie I*, Paris, Gallimard 1970, pp.101-102.

indispensable, avant d'analyser les images chez un auteur précis, de déterminer le sens de ce terme, et pareillement de ceux qui servent, en rhétorique, à marquer les différentes figures rassemblées sous l'appellation générale d'« images ». Au départ, le terme doit sa prédominance à la définition que lui attribue André Breton dans le *Manifeste du Surréalisme* de 1924, inspirée elle-même par celle de Reverdy dans *Le Gant de crin*<sup>3</sup> :

***L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.***

Dès lors, la notion sera considérée comme « l'essence de la poésie, tout au moins l'agent principal de son dynamisme et de sa modernité »<sup>4</sup>, selon P. Caminade, qui tente d'explicitier chacune des composantes de cette définition, dans la mesure où « créée purement par l'esprit, l'image s'oppose aux figures de la rhétorique, à la comparaison qui ressortissent à une technique littéraire »<sup>5</sup>. En d'autres termes, elle ne doit pas être recherchée, mais obligatoirement spontanée, « imprévisible » et essentiellement « un événement neuf », ce que confirme Reverdy en ces termes, « le propre de l'image forte est d'être issue du rapprochement spontané de deux réalités très distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports »<sup>6</sup>.

Pour Stephen Ullmann<sup>7</sup>, le mot image revêt plusieurs sens différents, nécessitant d'être explicités, afin d'éviter la confusion de deux acceptions distinctes. D'un point de vue rhétorique, l'image peut être tantôt, dans un emploi générique, l'« expression linguistique d'une analogie », regroupant, par conséquent, divers types de figures d'analogie, telles que la comparaison, la métaphore ou l'allégorie, pour qu'elles soient définies comme l'identification ou seulement, dans le cas des comparaisons, d'un rapprochement de deux objets appartenant à des domaines plus ou moins éloignés ; tantôt dans un emploi particularisant, identifié par H. Meschonnic<sup>8</sup>, selon lequel le mot peut être réduit à un synonyme délimité à la seule métaphore. Du côté de la stylistique, « image » désigne une « représentation mentale d'un rapport linguistique entre deux objets »<sup>9</sup>, ou « l'emploi d'un lexème étranger à l'isotopie du contexte immédiat »<sup>10</sup>.

<sup>3</sup> P. REVERDY, *Le Gant de crin*, Paris, Librairie Plon 1926, p.32.

<sup>4</sup> P. CAMINADE, *Image et métaphore*, Paris, Bordas 1970, p.3.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.13.

<sup>6</sup> P. REVERDY, *Le Gant de crin*, Paris, Librairie Plon 1926, p.34.

<sup>7</sup> S. ULLMANN, « L'image littéraire, quelques questions de méthode », in *Langue et Littérature*, Actes du 8<sup>e</sup> congrès de la fédération des langues et littératures modernes (1960), Paris, Belles Lettres 1961, p.43.

<sup>8</sup> H. MESCHONNIC, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard 1970, p.101.

<sup>9</sup> S. ULLMANN, *Ibidem*.

<sup>10</sup> M. Le GUERN, *Sémantique de la métaphore et la métonymie*, Paris, Larousse 1972, p.53.

Dans cette perspective, il reste à recenser et classer les figures qui peuvent être nommées images. D'une part, il existe celles spécifiées par un rapport d'analogie entre deux termes – comparaison, métaphore, allégorie, symbole –, d'autre part, celles dont les constituants sont assemblés grâce à un lien de contiguïté – métonymie et synecdoque. Par ailleurs, il est possible d'enrichir cette énumération traditionnelle par deux autres occurrences figuratives particulières, que Le Guern propose. D'un côté, les synesthésies, définies comme une « correspondance sentie entre les perceptions des différents sens, indépendamment de la mise en œuvre des facultés linguistiques et logiques », elles sont donc prises en considération en tant qu'images, quoique d'un caractère « extra-linguistique ». D'un autre côté, nous citons les syllepses, qui ne sont pas par elles-mêmes des images, mais le sont par l'intermédiaire d'autres figures, étant donné qu'elles sont des « tropes mixtes » qui « consistent à prendre un même mot tout à la fois dans deux sens différents [...] ; ce qui a lieu par métonymie, par synecdoque, ou par métaphore »<sup>11</sup>.

En outre, nous évoquons le point de vue de Pierre Caminade, qui fait de l'image un concept complexe et vague, car lié généralement au processus de la représentation, considérée comme « la marque du langage poétique », en vue de la libération de ces formes, permettant de dissimuler ou de révéler une réalité donnée en l'exagérant ou en l'animant, d'insister sur l'un de ses aspects, ou de susciter un univers différent du monde des perceptions quotidiennes. Dans cette perspective, « elle présente en effet la particularité paradoxale d'être une composante essentielle du langage poétique, en même temps qu'une réalité linguistique difficile à définir, donc à appréhender »<sup>12</sup>. Toutefois, elle est couramment définie comme un rapprochement arbitraire de deux ou plusieurs signifiants dont les signifiés n'affichent aucun rapport imposé par le sens commun et vérifié par la logique. Par conséquent, sa valeur poétique est étroitement liée au degré d'arbitraire et d'inintelligibilité immédiate du rapprochement. Par ailleurs, et selon P. Caminade, « l'image est une création pure de l'esprit, un donné de l'imagination libre, de l'inconscient, de l'irrationnel. L'homme d'où elle jaillit est dans un état volontaire ou non, de pré-réflexion ou de dérèglement. L'image est aléatoire, portée par des mots qui n'ont aucun rapport logique. L'écriture est automatique »<sup>13</sup>.

Dans le fil de cette définition, cet auteur établit une distinction considérable entre les deux notions : image et métaphore. Il installe de ce fait un parallélisme entre les deux figures, fondé essentiellement sur la contradiction et à plusieurs niveaux. Alors que le rapprochement mis en lumière par l'image est caractérisé par son arbitraire, la métaphore établit une jonction motivée et réfléchie de deux ou plusieurs signifiants dont les signifiés sont associés par le biais de ressemblances, de similitudes ou d'homologies, en tant que critères qui constituent le fondement de l'analogie, sur laquelle repose la figure de la métaphore. Par contre, l'analogie ne s'appuie sur aucune base, dans le cas de l'image, dans la mesure où cette dernière est « littérale, intraduisible, ne renvoie à rien, sinon à

<sup>11</sup> FONTANIER, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion 1977, p.105.

<sup>12</sup> G. DESSONS, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas 1991, p.58.

<sup>13</sup> P. CAMINADE, *Image et Métaphore*, Paris, Bordas 1970, pp.135-136.

elle-même », devenue ainsi « cause de son sens, non-sens et phénomène d'être », d'autant plus qu'« en elle code et message sont confondus. ». L'avantage est ainsi accordé au signifiant. En contrepartie, la métaphore « peut toujours être traduite, puisqu'elle est un écart par rapport au langage ordinaire, transfert ou changement de sens. Elle porte un message complexe, sémantiquement polyvalent », en ce sens qu'elle procède par « un jeu complexe entre le sa et le sé », en leur accordant, de la sorte, le même intérêt et le même statut. D'autre part, si l'image ne fournit existence qu'à elle-même, le processus métaphorique est un phénomène d'existence, qui donne naissance à de nouvelles créations»<sup>14</sup>.

En tant que dernier motif de différenciation, P. Caminade évoque la valeur poétique : celle de l'image découle de l'arbitraire de l'association et procure donc un plaisir d' « une forte charge mentale », tandis que celle du processus métaphorique, provient d'un « degré d'impertinence » caractérisant les signifiés, vis-à-vis du code de la parole, et « dépend » d'un « potentiel de connotation » et d'une « charge affective », propres à la métaphore, et qui font en sorte que son caractère culminant soit de l'ordre du sensible. En effet, non arbitraire parce que « portée par des mots dont le rapprochement peut être soumis à une épreuve de vérité », cette figure est poétique parce qu'elle est le produit « d'une recherche, à laquelle prennent part une sensibilité et une imagination, contrôlées par l'esprit critique du poète »<sup>15</sup>. En conséquence, elle concrétise une impression généralement inexprimable grâce aux pouvoirs de l'imagination.

Néanmoins, si cet auteur insiste sur la distinction de ces notions, il indique pourtant que dans l'œuvre surréaliste, l'image et la métaphore coexistent jusqu'à la fusion, vu qu'elles résultent d'une pratique automatique de l'écriture, leur octroyant le pouvoir de provoquer un effet de choc et d'engendrer la surprise chez leur récepteur. En effet, les deux notions deviennent arbitraires, parce qu'elles consistent en une intervention stimulée par l'irrationnel, l'inconscient, et l'imagination libre dans le cadre du texte.

De ce fait, nous allons rejoindre la théorie élaborée par Irène Tamba-Mecz qui confirme que les surréalistes ont regroupé toutes les figures d'analogie en une seule catégorie, celle de l'image. Employés dès lors tantôt dans leur acception ancienne, tantôt comme synonyme d'image, les termes de métaphore et de comparaison en viennent à désigner toutes les expressions figurées qui ont l'analogie pour ressort, qu'il s'agisse de symboles, d'allégories. Nous citons I. Tamba-Mecz :

***Loin d'être une reproduction du réel, [l'image] produit une réalité autre, fabriquée par l'imagination***<sup>16</sup>.

## L'image surréaliste

---

L'image est définie par Jacques Garelli « comme le rapprochement de deux réalités

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Ibidem., pp.135-136.

<sup>16</sup> **I. TAMBA-MECZ, *Le sens figuré*, Paris, PUF 1981, p.26.**



logiquement exclusives ou existentiellement incompatibles, mais ayant un fondement commun qui se situe à un niveau préréfléchi »<sup>17</sup>. Dans cette optique, nous pouvons dire que le dénominateur commun entre le surréalisme et l'image est donc l'utilisation de l'image comme mode d'expressivité privilégié, à cela s'ajoute que les deux fonctionnent de façon automatique. En conséquence, nous étudierons la démarche du surréalisme pour renouveler des mécanismes, comme ceux de l'image et particulièrement ceux de la métaphore.

L'image existe depuis toujours dans la poésie, indépendamment des courants littéraires et des modes d'écriture. Elle est donc la matière première du langage poétique, sans être par essence classique, réaliste ou surréaliste ; mais elle diffère d'une époque et d'un style aux autres, se distingue par la définition particulière qu'on pourrait lui octroyer et le rôle qu'on lui assigne. Ainsi, l'image dans le surréalisme ou l'image « surréaliste » est singulière, non pas parce que les surréalistes ont inventé l'image poétique, mais parce qu'elle est devenue une figure essentielle de la poésie moderne, et peut-être la marque de toute poésie, de laquelle ils ont tiré un parti nouveau, essentiellement en lui accordant un caractère onirique. « L'image surréaliste naît d'une vision préalable retranscrite, ce qui la ramènerait à une «mimésis d'hallucination », qu'elle « donne à voir », cela implique toute une poétique de l'image qui, au lieu de consigner une vision, ouvrirait sur un nouvel état de la vue, changerait le regard de l'Autre. Dans le droit fil de la voyance rimbaldienne, le surréalisme illumine le quotidien par un nouvel éclairage induit à partir des mots. Certains philosophes avaient déjà montré que notre perception du réel est conditionnée par le langage : le surréalisme décide d'en tirer parti, en une magie active »<sup>18</sup>.

Produit donc de l'automatisme psychique, elle déroute par son incohérence effrénée, son jaillissement libéré de tout contrôle et de toute sorte de préméditation, caractérisée également par un pouvoir d'invention et par l'intensité des coïncidences qu'elle crée. Elle est donc la création de syntagmes nouveaux et insolites par association de mots dont les champs sémantiques sont éloignés ou divergents, et de la sorte, elle sert à transcrire directement le monde intériorisé du poète et de son inconscient par le biais d'un langage brut, sans intermédiaire de l'esprit critique. En réalité, dans l'image surréaliste en général, l'imagination ne présente pas un rapprochement de deux termes, mais leur écart comblé par un transfert de sens. Une idée qu'on rencontre chez Jean Cohen, pour qui « toute métaphore est ainsi, si on peut dire, une figure "obligée" : la poésie distend sans cesse les significations et, d'un même mouvement les renoue »<sup>19</sup>, donc pour être réussie, l'image doit mettre en place un sens même si ses éléments soient éloignés, mais encore donner quelque chose à voir ou à sentir, comme il le dit également, « dans et par la figure, le sens est à la fois perdu et retrouvé »<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> J. GARELLI, *La Gravitation poétique*, Mercure de France 1966, pp.111-112.

<sup>18</sup> M.-P. BERRANGER, *Le Surréalisme*, Paris, Hachette 1997, p.129.

<sup>19</sup> J. COHEN, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion 1966, p.171.

<sup>20</sup> Idem.

En effet, elle n'est plus un concept superflu, confondu proportionnellement avec certaines figures, comme la présente la rhétorique, mais elle acquiert un statut important, transformée en « un élément premier de l'écriture du poème », dans la mesure où elle tire sa force poétique de la contradiction sur laquelle elle est bâtie : alors qu'elle est énigmatique, elle autorise toutefois l'accès à la connaissance. Par ailleurs, le point de vue surréaliste s'oppose à la conception classique, car la base de l'image n'est plus la notion d'invention fondée sur le vraisemblable, mais sur la ferveur onirique admettant toutes les associations. Par conséquent, la notion du hasard remplacera l'intention, et mènera à un mode original permettant d'envisager, d'une autre manière inédite, les rapports entre langage et sujet, entre langage et société. Donc, grâce au hasard, l'image surréaliste se caractérise par un caractère remarquable, car inattendu, pour se libérer ainsi des exigences de la représentation « liée à l'idée d'un nœud premier, chargé d'un sens immuable » et ainsi, « l'image ne présente plus alors un objet réel, elle est l'objet même »<sup>21</sup>.

« Nous éprouvions toute la force des images. Nous avons perdu le pouvoir de les manier. Nous étions devenus leur domaine, leur monture »<sup>22</sup>, comme le confirme Aragon dans *Une vague de rêves*, l'image verbale prend pour les écrivains surréalistes une importance primordiale, vu que, dans sa structure, elle se dérobe, dans une certaine mesure, aux paramètres syntaxiques, et que d'autre part, elle enfreint la logique rationnelle, car les images surréalistes sont dictées par l'inconscient, ne consistant point en « un changement de sens, mais [en] une proposition de sens »<sup>23</sup>. Alors que l'image en général permet une transposition de la réalité vers la concrétisation, et ce par un passage, qu'elle seule rend possible, du règne de la logique à celui de l'émotion, dans le but d'offrir une perception personnelle et subjective du monde, l'image surréaliste établit un lien entre deux types de conception du monde sans conférer l'éminence à l'un sur l'autre. Elle procède également par analogie, toutefois particulière, tel que l'affirme Gérard de Cortanze, parce que « universelle, proche des thèses baudelairiennes », « susceptible de créer une image parfaitement authentique », qui donne forme aux perceptions de l'intuition, et contribue à la création d'une image surréaliste qui « ne passe ni par la rhétorique ni par le réalisme pratique », et dont « la beauté » est « convulsive », et « l'écriture automatique en garantira la liberté et rendra enfin possible l'essor d'une pensée pure, seule capable d'atteindre au "dévoilement surréel" »<sup>24</sup>.

Par ailleurs, il est primordial de signaler la parenté entre l'image surréaliste et le symbole, dans la mesure où on rencontre souvent dans la poésie surréaliste des « images d'images », qui désignent des figures où les termes de la « comparaison » sont eux-mêmes déjà des figures métaphoriques. Nous essayerons donc d'explicitier le caractère symbolique de cette image par le fait que le symbole est un mode de

<sup>21</sup> G. DESSONS, Introduction à l'analyse du poème, Nathan 2000, pp.64 -74.

<sup>22</sup> L. ARAGON, *Une Vague de rêves*, Paris, Seghers 1990, p.14.

<sup>23</sup> P. CAMINADE, *Image et Métaphore*, Paris, Bordas 1970, p.129.

<sup>24</sup> G. De CORTANZE, « Dada et le Surréalisme, entre révolte et révolution », in *Magazine Littéraire* n°365, Mai 1998, pp.49-53.

fonctionnement du langage non conforme aux lois de la logique, toutefois en véhiculant un sens qui demeure voilé, détourné ou brouillé. En effet, de Baudelaire et du symbolisme au surréalisme, l'évolution de la poésie se définit par un recours sans cesse plus exigeant au symbole comme créateur du sens, et ce par un abandon systématique de ce que les linguistes appellent la dénotation au profit de la connotation.

Au-delà d'un sens inédit qu'il véhicule, un poème surréaliste typique se présente le plus souvent comme une suite de propositions juxtaposées, dont chacune contient une image, ou même comme une suite de mots, substantifs ou adjectifs, qui font image, alors que les mots-outils sont systématiquement soustraits, cependant, les subordinations et les coordinations peuvent être inscrites, sans pour autant coïncider réellement avec les articulations du discours qu'elles paraissent former, ce qui met donc en place une discordance entre le sens et la syntaxe. D'autre part, l'originalité de l'image surréaliste repose non seulement sur la littérature mais sur l'enivrement des sens.

Ce qui caractérise également les poèmes surréalistes est le fait qu'ils soient composés d'une seule image, correspondant de la sorte à une intuition éblouissante prolongée par la révélation progressive de correspondances multiples. L'image alors n'est plus instantanée, mais suspensive puisqu'elle s'étale dans l'espace textuel, et son intensité émotive garde une tonalité unique mais soumise à des modulations. On obtient de la sorte « le poème-image, qui découle d'une image première, d'une phrase d'éveil, et qu'on trouve fréquemment dans la production surréaliste : il n'est donc pas d'abord une forme, un procédé, un genre littéraire. Il nous ramène sans cesse au souci surréaliste d'aboutir, par quelque moyen que se soit, au "point suprême" de résolution des contradictions »<sup>25</sup>. Les images transposent sur le monde concret une vision des choses, et elles s'engendrent l'une l'autre en renvoyant indéfiniment à un autre registre.

## L'image selon Breton

Il paraît donc inconséquent de s'intéresser à l'image surréaliste sans avoir recours à la définition proposée par le chef de file André Breton :

***C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image [...] les deux termes de l'image [...] sont les produits simultanés de l'action que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux.***<sup>26</sup>

Ce rapport avec la lumière dit que l'image surréaliste ne peut avoir pour origine la faculté raisonnante, mais provient d'une faculté au-delà de la raison, cette dernière ne pouvant qu'observer ce phénomène miraculeux dont la signification ne peut être atteinte par le biais de la logique, dans la mesure où « l'atmosphère surréaliste [est] créée par l'écriture mécanique »<sup>27</sup>. En effet, l'image est fondée principalement non sur une association des

<sup>25</sup> A. PRETA-DE BEAUFORT, *Le Surréalisme*, Paris, Ellipses 1997, p.39.

<sup>26</sup> A. BRETON, *Manifeste du surréalisme*, Paris 1924, p.46.

<sup>27</sup> *Idem*.

idées, mais sur celle des mots dans un énoncé, et de ce fait, la rencontre analogique se réalise entre deux éléments d'une phrase et non pas entre deux réalités (comme le prétend Reverdy).

Selon Breton aussi, l'image surréaliste peut être classée selon plusieurs types. Cependant, il ne prend en considération qu'une catégorie bien particulière, « celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé [...] ; celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement [...], soit qu'elle tire d'elle-même une justification *formelle* dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire »<sup>28</sup>.

Par conséquent, l'image surréaliste n'admet point d'interprétation logique, elle demeure obscure malgré les tentatives de clarification, et ce parce qu'elle procède selon différents modes qui font que son interprétation surpasse les facultés communes ; on va reprendre donc ces techniques : d'abord, les deux termes en rapport pour constituer l'image sont incompatibles, ils ne peuvent donc être rapprochés qu'en vue de l'absence de tout lien commun qui permet de les relier, d'où on peut qualifier ce produit regroupant les deux pôles par l'adjectif « arbitraire » - parce que non motivé. On ne peut donc l'entendre comme une création propre à un esprit actif, mais comme une confidence faite à l'homme sensible prêt à recevoir dans un état de passivité toute inspiration poétique. Cette production surréaliste peut être également fondée sur l'un de ses deux constituants en l'absence de l'autre, qu'on ne peut le deviner et dont on ne peut discerner les motifs de l'absence, de même que ceux de l'apparition du terme présent dans le contexte. Elle peut aussi s'adresser aux sens ; toutefois, concrète ou figurative, elle échappe à l'interprétation qui demeure illusoire au cas où elle apparaît possible, et qui ne peut être alors que stérile et vaine.

D'autre part, soit « hallucinatoire », donc fantasmagorique ou délirante, soit qu'elle échange les sèmes (abstrait/concret, humain/ animal...), ou qu'elle soit comique, le but n'est autre que de garder un caractère énigmatique propre à l'image surréaliste, un trait spécifique qui peut être atteint aussi par un effet de surprise, ainsi que le mentionne Breton : « Tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté désirable »<sup>29</sup>. Surprendre, ainsi, la logique aussi bien que les attentes du lecteur. Par conséquent, la surprise est envisagée comme l'un des fondements de l'esthétique surréaliste : « elle est la rencontre avec l'inconnu, avec la richesse du monde et de l'être que nous dissimule l'habitude d'employer les mots usés par une pratique inconsciente »<sup>30</sup>.

Créée par l'automatisme, cette image doit être le produit de l'arbitraire et du hasard, en l'absence totale de préméditation et de calcul, fondée donc sur la conjonction abrupte

<sup>28</sup> *Ibidem*, p.47.

<sup>29</sup> *Ibidem*., p.49.

<sup>30</sup> V. BARTOLI-ANGLARD, *Le surréalisme*, Nathan, Paris 1989, p.59.

et énigmatique de deux termes que rien ne devrait en principe assembler. L'image n'est plus alors une simple figure de style, mais, par sa dynamique propre, elle dévoile certaines éventualités inexplorées qu'elle arrive à mettre en place par le seul libre jeu de mots. « Elle se propose de réunir des éléments que la logique ordinaire ne rapproche pas, ce qui lui donne l'efficacité d'un révélateur des aspects cachés de la réalité et fait d'elle un mode de résolution des contradictions » ; « loin d'être un mirage, l'image suscite le surréel : elle n'est pas illusion mais possession. A son pouvoir de révéler le surréel en "dépayasant", s'associe sa capacité à résoudre les contradictions et à désenchaîner le désir »<sup>31</sup>.

La première des pratiques que Breton présente, au niveau de l'image poétique, semble le mécanisme « l'un dans l'autre », en tant que moyen efficace de création des représentations les plus osées. En dehors des limitations imposées par le réel, l'imagination libérée peut se permettre d'établir des rapprochements qui paraissent les plus gratuits. Pourtant, cette gratuité n'est que superficielle et apparente, puisque le langage de l'inconscient et de la poésie peut réaliser tous les détours possibles pour passer d'un mot à un autre, grâce à un lien caché qui existe entre les objets indiqués par les mots ainsi mis en contact. On est ainsi dans l'application d'une théorie des correspondances qui rend possible la transformation de toute chose en toute autre, ainsi que le maintien d'une effervescence partagée des sens et des images, en tant qu'éléments constitutifs de l'esprit.

L'image poétique surréaliste peut être considérée comme un pont permettant de passer d'un mot à un autre, en s'épargnant la peine d'établir une description des liens vérifiant ce passage, puisque cette chaîne de nouvelles relations est recomposée par la voie de l'analogie, qui semble reconstituer l'activité inconsciente. Mais l'évaluation du procédé analogique, qui consiste principalement en un échange continu entre les objets, nécessite une pensée libérée du système limitatif de l'identité, bâti sur une dialectique elle-même fondée sur la distinction de l'activité vigile et de l'activité onirique. Dès lors, on assiste à une annulation des frontières communément marquées entre rêve et veille, poésie et raison, conscient et inconscient : les contradictions sont réellement franchies, remplacées par des considérations confirmant le caractère unitaire de l'esprit, comme l'atteste Legrand :

***L'analogie "particularise" les connexions de la simple "similitude" puis les généralise (par son effet inductif) jusqu'à une totale métamorphose où s'effondrent les différences en ce qu'elles ont d'inerte, de même que la dialectique "analyse" les connexions de l'ancienne logique, et, dissipant les antinomies qui la bloquaient, assume la destinée amplificatrice de la "Raison".***<sup>32</sup>

L'image se montre donc comme une synthèse, comme celles illuminantes que vise à réaliser toute l'activité surréaliste (entre le rêve et le sommeil, la raison et la folie, le bien et le mal...).

Cette aspiration à résoudre les antinomies par la force de l'imagination, contribue à

<sup>31</sup> A. PRETA-DE BEAUFORT, *Le Surréalisme*, Paris, Ellipses 1997, pp.226-227.

<sup>32</sup> G. LEGRAND, « Analogie et dialectique », *La Brèche*, n°7, Paris, *Le Terrain vague*, Décembre 1964, pp. 28-29.

une métamorphose perpétuelle des objets du monde, à une transformation radicale des apparences réelles, de même à une inversion dans l'ordre des processus qui régissent l'univers. Dès lors, le surréaliste reconstruit le monde selon sa propre vision, pour se reconstruire lui-même, avec une personnalité autre que celle qu'il possédait dans le monde logique. Les rapports du moi avec l'univers se modifient et changent, par la fusion totale de l'imaginaire, et pour parvenir, en conséquence, à une pureté au-delà de l'aliénation du monde réel. Néanmoins, pour parvenir à réaliser cette alliance des choses entre elles et celle de l'être dans les choses, les surréalistes ne se sont pas contentés de l'imagination et de l'analogie, mais ils ont multiplié les techniques et les pratiques, à commencer, essentiellement, par l'écriture automatique et l'hallucination.

Par ailleurs, en s'inspirant de la définition de l'image proposée par Pierre Reverdy : ***L'image est une création pure de l'esprit Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique*** <sup>33</sup> .

Breton établit la sienne :

***comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre, ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre*** <sup>34</sup> ,

dans le but d'affirmer que le rapprochement soudain de deux objets étrangers l'un à l'autre, disjoints auparavant par les catégories rationnelles, réanime l'imagination pour qu'elle crée des relations imprévues et stupéfiantes, et réalise le retour à une vision « normale » des choses. En refusant donc la dissociation logique des choses, l'image surréaliste révèle leur unité cachée, en accédant à un champ de voyance que seuls les poètes authentiques peuvent explorer. Elle signifie la réconciliation des choses entre elles, l'amorce de la réconciliation de l'homme avec toutes les choses, et avec l'univers.

Malgré cela, l'image surréaliste peut être condamnée et rejetée à cause d'un caractère d'absurdité apparent, parce qu'on oublie qu'elle est le produit de l'inconscient et, par conséquent, n'accepte pas une interprétation logique. Et c'est le moi profond qui s'exprime conformément à un déterminisme propre à l'inconscient, qui fait que derrière l'« absurdité » du texte, se cache un sens particulier et qu'il n'est possible d'explicitier que grâce à un travail d'élucidation en mesure de le découvrir, comme l'atteste Philippe Forest :

***Le propre de l'image surréaliste réside [...] dans son inexplicable arbitraire, et tenter de réduire celui-ci reviendrait à en nier la singularité. Mais si chacune des images doit conserver sa part d'énigme, rien n'empêchera que leur réunion finisse par composer un sens, le désordre de l'écriture produisant spontanément et paradoxalement un ordre qui est celui-là même de la création poétique laissée à elle-même.*** <sup>35</sup>

<sup>33</sup> A. BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Pauvert 1972, p.30.

<sup>34</sup> A. BRETON, *Les Vases Communicants*, Paris, Gallimard 1970, p.129.

<sup>35</sup> Ph. FOREST, *Le Mouvement Surréaliste (Poésie, Roman, Théâtre)*, Paris, Vuibert 1994, p.94.

Toutefois, si la notion de justesse, sur laquelle Reverdy bâtit sa conception de l'image, se trouve remplacée, chez Breton, par l'arbitraire, le caractère absolu de ce critère est aussitôt restreint par le fait de rendre l'interprétation de l'image possible. Dès lors, alors que l'une est juste et l'autre arbitraire, les deux conceptions de l'image vont se différencier de plus en plus dans la mesure où, au-delà du Premier Manifeste, l'image surréaliste va évoluer en s'éloignant de la définition stricte héritée de Reverdy, puisqu'elle regroupera la métaphore (que Breton semble assimiler à la comparaison), aussi bien que tout autre mode de rapprochement et de découverte d'analogies.

Dans la section suivante, nous avons pris le choix d'exposer certaines définitions de la figure, dans le but de mieux saisir cette notion, et subséquemment de proposer une approche orientée vers une meilleure appréciation du texte.

## La métaphore

Au début de ce chapitre, il nous a paru indispensable de porter intérêt à la place de la métaphore dans la créativité en tant que figure de translation du réel et sur ce qui est dit sur le réel, puisqu'elle est définie par J. Cohen comme « une violation du code de la langue », dans le sens où « elle se situe sur le plan paradigmatique », où il existe « une sorte de dominance de la parole sur la langue, celle-ci acceptant de se transformer pour donner un sens à celle-là. L'ensemble du processus se compose de deux temps, inverses et complémentaires : position de l'écart (impertinence) et réduction de l'écart (métaphore)»<sup>36</sup>. Par ailleurs, si la métaphore a connu plusieurs modifications, nous allons mettre l'accent principalement sur celles qu'elle a manifestées pendant la période surréaliste. Ainsi, selon P. Caminade, « durant les périodes classique, romantique et naturaliste, la métaphore demeure simple et claire. Elle est souvent explicative ou sert d'interprétation, utilisée parfois à éclairer des idées ou à préciser des images, et d'autres fois, à relater des sentiments et des émotions humains, alors que les écrivains surréalistes, s'ils ne doivent rien nommer, ni expliquer, ils recourent à des symboles dont le sens reste caché, de même qu'à des images cumulées et fusionnées ensemble, à des correspondances verbales appropriées, dans le but d'évoquer le développement de notions qu'ils désirent présenter. Du coup, la métaphore perd sa clarté et sa simplicité pour devenir nuancée, faisant valoir un jeu complexe de rapports infinis et de contacts multiples»<sup>37</sup>.

De surcroît, nous remarquons que la notion d'image est remplacée, chez les surréalistes, par celle de métaphore, d'abord, pour créer un effet de surprise, mais aussi, parce que la première réactive les métaphores usées, alors que la seconde est une sous-catégorie qui sert principalement à la mise en place d'un langage poétique particulier, tel que le déclare Breton, selon qui « l'imagination poétique reste libre » et « le

<sup>36</sup> J. COHEN, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion 1966, p.114.

<sup>37</sup> P. CAMINADE, *Image et métaphore*, Paris, Bordas 1970, p.102.

poète, à qui il appartient de s'exprimer dans un état social de plus en plus évolué, doit par tous les moyens ressaisir la vitalité concrète, que les habitudes logiques de la pensée sont pour lui faire perdre. A cet effet, il doit résolument creuser toujours davantage le fossé qui sépare la poésie de la prose ; il dispose pour cela d'un outil et d'un seul, capable de forer toujours plus profondément, qui est l'image et entre tous les types d'images, la métaphore [...] C'est également ne pas se soucier de plaire ou de convaincre, c'est apparaître contrairement à l'éloquence, déliée de toute espèce de but pratique »<sup>38</sup>.

Toutefois, dans certains cas, ce chef de file unifiera la comparaison et la métaphore, car elles ne lui paraissent distinctes que d'un point de vue formel, « encore qu'à l'une soient attribués des "avantages de suspension", à l'autre "des ressources de fulgurance" »<sup>39</sup>. En outre, il déclare, en ces termes, que le processus métaphorique ne doit plus reposer sur la notion d'analogie : « on n'insistera jamais trop sur le fait que la métaphore bénéficiant de toute licence dans le surréalisme, laisse loin derrière elle l'analogie »<sup>40</sup>, dans la mesure où elle offre un nouvel éclairage sur la beauté et permet de constituer une représentation inédite du monde réel, car elle « cumule à la fois l'étincelle destructrice du langage figé, que provoque le jeu des assemblages contrastés et l'étincelle, créatrice de langage nouveau, que déclenche le heurt des symboles subjectifs. Les deux mouvements n'en forment qu'un dans la lumière du merveilleux, dans la convulsion de la beauté »<sup>41</sup>.

D'autre part, si Joëlle Tamine déclare que la métaphore « est susceptible d'une caractérisation linguistique », dans la mesure où, « d'une part, il semble qu'elle se laisse décrire sans un détour par le référent [...], et d'autre part, elle paraît impliquer [...] une syntaxe », car appartenant à « diverses classes syntaxiques » et nécessite donc « une description syntaxique plus fouillée »<sup>42</sup>, il est essentiel de signaler que les surréalistes s'intéressent principalement à la signification structurale et formelle des métaphores (donc syntaxique) plus qu'à leur signification lexicale (donc sémantique), puisque, par le biais d'une réflexion particulière sur la syntaxe, ils réussissent à bouleverser le réel, se référant davantage à la fonction poétique du langage (comme pour Jakobson) qu'à sa fonction référentielle. En conséquence, ils recourent à la métaphore dans le but d'annuler les catégorisations figées dont l'homme se sert pour articuler le monde. Surréaliste, elle leur fournit donc un moyen pour revivifier la réalité, par un refus des occurrences facilement traduisibles de la figure classique et pour jouer sur un choc entre des réalités contraires, à tel point que « le monde s'ordonne par le langage en vue d'une métaphore inédite », celle qui constitue « l'essence de la poésie », et par laquelle « le surréalisme affiche de façon exemplaire cette attitude quasiment gnostique, à l'égard du temps et des choses »<sup>43</sup>,

<sup>38</sup> A. BRETON, « Situation surréaliste de l'objet », *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert 1962, p.284.

<sup>39</sup> P. CAMINADE, *Image et Métaphore*, Paris, Bordas, 1970, pp.50-51.

<sup>40</sup> A. BRETON, « Du surréalisme en ses œuvres vives » 1953, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert 1962, pp.359-360.

<sup>41</sup> J.-F. DUPUIS, *Histoire désinvolte du Surréalisme*, Paris, L'instant 1988, p.118.

<sup>42</sup> J. GARDES-TAMINE, *Description syntaxique du sens figuré : la métaphore*, Thèse de Doctorat d'Etat, Paris 7, 1978, p.25.



étant donné qu'elle n'a pas uniquement une fonction cognitive, mais, elle souligne le rôle de la symbolique, en particulier inconsciente, dans l'évolution intellectuelle.

Cependant, nous avons vu qu'il sera judicieux de reprendre certaines définitions de la métaphore, afin de mettre en place une de synthèse, sur laquelle nous nous appuyerons tout au long de notre travail.

## Définir la métaphore

---

Les définitions de la métaphore abondent et les théories mises en place autour de cette figure changent d'une époque à l'autre, même s'il est admis en général que la métaphore est un « procédé d'expression considéré comme un transfert d'une notion abstraite dans l'ordre du concret par une sorte de comparaison abrégée ou plutôt substitution »<sup>44</sup>. En effet, la métaphore a toujours occupé une place centrale dans tout dispositif de caractérisation relatif à la production langagière, en général, et littéraire, en particulier. Cette position renvoie tant aux problèmes de définition, qu'à ceux relatifs aux mécanismes mis en œuvre dans la production que dans le traitement de cette figure. Ainsi, nous proposons, en premier lieu, de retracer l'évolution des différentes théories au sujet de la métaphore et des processus employés dans des usages particuliers. Cette évolution est marquée par un grand nombre de divergences, essentiellement dues à la particularité des mises en perspective. Cette présentation doit permettre de proposer une approche plus personnelle, orientée vers une meilleure appréciation du texte aragonien.

Nous commencerons d'abord par la théorie d'Aristote, premier fondement pour cette notion problématique. Il déclare alors que « la métaphore est l'application d'un nom impropre, par déplacement, soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce au genre, soit de l'espèce à l'espèce, soit selon un rapport d'analogie »<sup>45</sup>. Il la redéfinit également dans la *Rhétorique*, en insistant sur sa provenance, dans la mesure où « il faut, quand on emploie la métaphore, [...] ne la tirer que d'objets propres (au sujet), mais non pas trop évidents »<sup>46</sup>. Dans cette perspective, la métaphore est présentée tel un procédé qui fonctionne par analogie, référant au monde réel, mais qui va faire subir à ce dernier une transposition ou un transfert, pour qu'il se transforme en un autre vraisemblable et imaginaire. En d'autres termes, si un auteur fait usage de la figure métaphorique, il va la recréer à l'image de ce qui l'entoure, sans pour autant calquer la réalité, mais en empruntant des éléments réels, qui seront ensuite appliqués sur d'autres de pure invention. Nous citons à titre d'exemple cette représentation métaphorique d'une chevelure féminine, où le réel et le surréel fusionnent :

***La chevelure descend des cendres du soleil se décolore entre mes doigts.***

---

<sup>43</sup> J. ROUDAUT, « L'Amour Fatal », in *Magazine Littéraire*, n°213, sept.1984, pp. 32-34.

<sup>44</sup> MAROUZEAU, *Lexique de la terminologie linguistique*, Paris, P. Geuthner 1951, pp.143-144.

<sup>45</sup> ARISTOTE, *Poétique*, ch.XXI, Paris, Seuil 1980, p.107.

<sup>46</sup> ARISTOTE, *Rhétorique*, L.III, ch. XI, Paris, Librairie générale française 1991, p.338.

### (« *Eclairage à perte de vue* », *Feu de joie*, p.40)

Nous remarquons donc que le poète décrit un attribut féminin réel, quoiqu'il recoure à des rapports métaphoriques entre les mots employés, d'abord, entre le sujet « chevelure » et le verbe « descendre », ensuite, entre celui-ci et le complément circonstanciel de « lieu » « des cendres du soleil », sans oublier que ce même constituant de l'énoncé renferme un lien figuré, par détermination, entre « cendres » et « soleil ». Néanmoins, cette image est fondée sur l'analogie, puisque nous supposons que « la chevelure » a en commun avec le « soleil », la couleur blonde et brillante, mais qui ternit suite à un contact avec « mes doigts », pour devenir celle « des cendres », grise et fade. La métaphore sert donc à représenter le monde, en associant le réel et l'imaginaire.

De ce point de vue, nous soulignons l'influence considérable de la théorie d'Aristote sur toutes celles qui l'ont suivi, puisqu'on discerne dans chaque définition des renvois à cette première ressource. Comme chez Fontanier qui reprend la définition aristotélicienne de la métaphore, celle qui l'expose comme « l'application à une chose d'un nom qui lui est étranger », et qui exige pour être formulée qu'« on transporte, pour ainsi dire, un mot d'une idée à laquelle il est affecté, à une autre idée dont il est propre à faire ressortir la ressemblance avec la première »<sup>47</sup>, tel que dans cette métaphore employée par Aragon :

### ***mes ailes oublieront les bras et les travaux* . (« *Eclairage à perte de vue* », *Feu de joie*, p.40)**

Nous remarquons effectivement que le poète a remplacé un mot, « bras », même s'il est mentionné, par un autre, « ailes » quoiqu'il ne s'applique pas à l'humain. Toutefois, cette substitution peut être justifiée, en raison d'une ressemblance au niveau de la fonction, dans le sens où les deux éléments permettent à leurs possesseurs d'exécuter certaines activités, travailler ou voler, et si le poète s'est doté étrangement de cet organe propre aux oiseaux, c'est qu'il a voulu exprimer son désir de liberté, en reniant les exigences de la société moderne. Néanmoins, après avoir exposé les principaux préceptes de la théorie aristotélicienne, nous allons s'intéresser à certaines autres définitions de la figure métaphorique.

## **La métaphore est une figure d'expression :**

---

Nous allons démontrer que la métaphore est une figure d'expression, d'autant plus que Pierre Guiraud la considère à la fois comme « un mode de vision ou de représentation d'un univers où tout est de correspondances et symboles, où l'intellect, l'affectivité, la sensibilité plongent des racines communes dans un réel qui nous invite à ressaisir son unité », aussi bien qu'« un mode d'expression : elle sensibilise la substance sémantique des mots [...] en même temps qu'elle enrichit et approfondit le sens, elle le plonge en perspectives ambiguës, en un jeu de résonances polyvalentes qui orchestrent le mystère essentiel au charme ; un mode de création chez un tempérament qui va du mot à l'image et à l'idée »<sup>48</sup>. Mais avant, nous avons jugé qu'il est essentiel de définir la notion de

<sup>47</sup> P. FONTANIER, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion 1977 p.261.

<sup>48</sup> P. GUIRAUD, *Langage et Versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, Klincksieck 1953, p.188.

figure, en prenant comme point de départ la définition proposée par Fontanier. Il présente alors « les figures de discours » comme « les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune »<sup>49</sup>. La figure est donc un fait de langue qui relève le plus souvent de l'expressivité que de la grammaire, considérée telle une transgression de la norme, puisqu'elle établit un écart entre le mot habituellement employé, de sens propre ou littéral, et le mot « figuré », dont le sens semble opaque, tout en se focalisant sur un attribut imprévu qui va caractériser la contingence de l'être à un moment donné. Le concept de figure s'est ainsi trouvé associé à l'idée d'un sens second à décrypter, celui qui existe « entre la lettre et le sens, entre ce que la poète écrit et ce qu'il a pensé, se creuse un écart, un espace » qui « possède une forme. On appelle cette forme "figure" »<sup>50</sup>. De ce point de vue, Molinié la décrit comme « une différence, une quantité langagière différentielle, entre le contenu informatif et les moyens lexicaux et syntaxiques mis en œuvre »<sup>51</sup>, alors que Joëlle Tamine présentent les figures comme « des "scandales sémantiques" réglés par des transformations par rapport à "l'usage normal" du langage »<sup>52</sup>.

Suite à cet exposé des définitions, nous pouvons confirmer que la figure consiste particulièrement en un écart de sens, tel que le suggère Jean Cohen en ces termes : « la figure ne trouve sa finalité que si elle opère un changement non plus du contenu, mais de la forme du sens, si elle change le concept en image, l'intelligible en sensible [...] ». Elle a donc « pour but la transmutation mentale du signifié. Elle substitue l'imaginaire au conceptuel »<sup>53</sup>. Toutefois, nous accordons plus d'intérêt à la définition de la figure proposée par K. Gaha, parce que nous a semblé la plus adéquate par rapport à l'image surréaliste, et spécialement à la métaphore, puisqu'il s'agit d'«un jaillissement de la signification né du rapprochement imprévisible de deux réalités que rien ne réunit sinon l'intention ou le désir du locuteur ou du sujet de l'énonciation<sup>54</sup> », comme lorsque Aragon recourt à une figure métaphorique associant deux éléments incompatibles, dans le but de mettre en valeur sa détresse :

***La cloche de mon cœur chante à voix basse un espoir très ancien. (« Air du temps », Le Mouvement Perpétuel, p.80)***

En effet, le poète transforme une partie du corps humain, « cœur », à tel point qu'elle renferme un instrument sonore, « la cloche », uniquement pour qu'elle soit dotée de voix,

<sup>49</sup> P. FONTANIER, *Les figures de discours*, Paris, Flammarion 1977, p.64.

<sup>50</sup> G.GENETTE, *Figures*, Paris, Seuil 1969, p.207.

<sup>51</sup> G. MOLINIE, *Eléments de stylistique française*, Paris, PUF 1986, p.83.

<sup>52</sup> J. GARDES-TAMINE, *Description syntaxique du sens figuré : la métaphore*, Thèse de Doctorat d'Etat, Paris 7, 1978, p.43.

<sup>53</sup> J. COHEN, *Le haut langage, Théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, 1979, p.144.

<sup>54</sup> K. GAHA, *Métaphore et métonymie dans le polygone étoilé*, Publication de l'université de Tunis, 1979, p.184.

et par conséquent, exprimer le partage douloureux qu'il vit entre espoir et désespoir.

La métaphore est donc une figure, et en particulier, une figure de type microstructural dont « l'existence dans un énoncé est manifeste, soumise d'emblée à l'interprétation et matériellement isolable »<sup>55</sup>, et qui dépend du matériel langagier mis en jeu dans un segment déterminé. Elle est également une figure expressive, dans la mesure où elle peut être considérée comme une force irremplaçable dans l'expression de la subjectivité, la sensibilité et l'imaginaire, car, à l'opposé de la comparaison « plus analytique », « elle détaille, elle explique », et donc, elle s'avère être « plus synthétique », dans la mesure où « elle repose sur une impression qu'elle s'efforce de transmettre globalement » et « comporte nécessairement une part d'exagération et par là elle constitue un instrument particulièrement propre à l'expressivité et à l'impressivité »<sup>56</sup>, tel que dans cet exemple où le poète offre une vision particulière sur l'amour, métamorphosée en un objet matériel, « tendre literie », sans que nous devinons le point commun entre les deux éléments, sauf si nous supposons qu'il veuille exprimer un lien étroit entre lui et ce sentiment, comme celui existant entre la literie et l'édredon (le tout et la partie) :

***L'amour tendre literie dont mon cœur est l'édredon. (« Couplet de l'amant d'opéra », Feu de joie, p.41)***

En dernier lieu, nous allons exposer la définition proposée par P. Caminade qui atteste que « la métaphore expressive perturbe la temporalité, [car] elle est un défi au temps », dans le sens où « en elle, se cristallisent et se condensent des perceptions, des impressions, des appréhensions, qui ont pu être vécues à des moments très éloignés les uns des autres », et de ce fait, « elle oblitère l'oubli ». Mais encore, « par elle, se manifestent des pouvoirs de condensation qui sont un des caractères essentiels du langage poétique ». En conséquence, « Elle est synthèse ou contraction du temps, de la sensibilité et du langage »<sup>57</sup>. Il est ainsi, dans le poème « Lever », où le poète expose ses souvenirs de jeunesse, et plus précisément ces vacances en mer :

***On me donnerait dix-sept ans Avec mon canotier mon auréole Elle tombe et roule sur le plancher des stations balnéaires Le sable qu'on boit dans la brise Eau-de-vie à paillettes d'or. (Feu de joie, pp.54-55)***

Dans un premier temps, il nous communique une image singulière de lui-même, puisqu'il apparaît tel un ange, doté d'une « auréole ». Toutefois, en associant cet attribut, comme par équivalence à « canotier », et en annonçant sa chute, par le biais de deux verbes métaphoriques, « tombe et roule », parce qu'incompatibles avec leur sujet, il renie aussitôt cette représentation candide, car les aventures vécues aux « stations balnéaires » font perdre leur innocence aux jeunes. Quant à la métaphore appositive, elle exprime la fascination du poète face au spectacle de la mer, et particulièrement au « sable » des plages, identifié à l'«eau-de-vie à paillettes d'or », en raison de sa couleur dorée, mais aussi parce que l'été procure plaisir et excitation.

<sup>55</sup> M. POUJEOISE, *Dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin, 2001, p.163.

<sup>56</sup> M. CRESSOT, *Le style et ses techniques*, Paris, PUF 1980, p.72.

<sup>57</sup> P. CAMINADE, *Image et métaphore*, Paris, Bordas, 1970, p.96.

## La métaphore : une figure d'analogie

On parle d'analogie quand il existe « une ressemblance partielle entre deux objets, notions ou phénomènes appartenant à des domaines différents et qui n'ont rien en commun dans leur aspect général [...], mais qui présentent des similitudes mises en place par ce rapprochement »<sup>58</sup> et réalisées grâce à la notion du motif, basée sur un ensemble de traits communs permettant de faire le lien entre ces deux objets, et qui rend pertinent ce qui ne l'était pas à première vue. Cette relation comporte donc une part de subjectivité, comme l'expriment Breton et Eluard, en ce sens que « l'analogie universelle implique une solidarité secrète entre toutes les choses : il appartient à l'esprit de ratifier le rapprochement, de penser la corrélation, mais le sens est partout, constant »<sup>59</sup>.

Dans cette optique, J.J. Robrieux certifie que la conception analogique de la métaphore « a l'avantage de présenter le transfert sémantique comme une donnée fondamentale du langage, autrement dit comme un fait linguistique à part entière, avant d'être éventuellement un écart, c'est à dire une figure de style proprement dite »<sup>60</sup>. En d'autres termes, il voit que « la métaphore comme une figure d'analogie associe des éléments sémantiques (appelées sèmes) communs à deux isotopies. Ainsi, l'analogie qui permet la métaphore repose sur l'identité de sèmes caractérisant les deux signifiés »<sup>61</sup>.

Nous donnons à titre d'exemple ce poème extrait du recueil *Le Mouvement Perpétuel* :

***J'aime une herbe blanche ou plutôt Une hermine aux pieds de silence C'est le soleil qui se balance Et c'est Isabelle au manteau Couleur de lait et d'insolence.***  
(« Isabelle », p.68)

Intitulé « Isabelle », il consiste en une description particulière de ce personnage, dont l'apparition est retardée, afin de le mettre davantage en valeur. Elle est donc identifiée, par une première métaphore in absentia, à « une herbe blanche », en raison de la couleur blanche, ainsi que de la fraîcheur de sa peau. Elle est également présentée telle « une hermine aux pieds de silence », grâce à une seconde figure métaphorique, parce que la femme et l'animal ont en commun la blancheur extrême, mais encore la douceur du mouvement. La dernière métaphore avec « être » transforme « Isabelle » en un « soleil qui se balance », car elle est aussi lumineuse et majestueuse que l'astre.

La métaphore n'est donc pas en soi figurative. Elle l'est parce qu'elle organise une représentation symbolique du monde, fondée sur l'analogie, et dans laquelle l'image du comparant ou du terme métaphorique reste virtuelle, dans la mesure où elle ne fait pas partie de l'univers référentiel, réel ou fictionnel, mis en place dans le texte. De ce fait, la métaphore sert à établir une recatégorisation subjective et imaginaire, par l'abolition des frontières entre les catégories sémantiques et référentielles présumées stables par

<sup>58</sup> N. RICALES-POURCHOT, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin 2003, pp.26-27.

<sup>59</sup> M.-P. BERRANGER, *Le Surréalisme*, Paris, Hachette 1997, p.125.

<sup>60</sup> J.J. ROBRIEUX, *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Topos 1998, p.22.

<sup>61</sup> *Idem.*

l'entendement, comme le démontre cet exemple :

***Ainsi la tristesse succède à la tristesse et le désir s'envole en secouant ses ailes colorées et douces. Ainsi nous ne sommes que fleur de soufre. (« Louis », Le Mouvement Perpétuel, p.73)***

Nous constatons que, par la métaphore, le poète transforme aussi bien une notion abstraite, « le désir », que des êtres humains, « nous ». Au premier élément, il accorde un mouvement, grâce au verbe « s'envoler », et surtout des « ailes colorées et douces », pour le rapprocher davantage des oiseaux, uniquement dans le but de manifester métaphoriquement un état de détresse, qui fait que toutes les sensations euphoriques disparaissent, et parmi lesquelles « le désir ». Quant au second élément, il s'est métamorphosé en un végétal particulier, « fleur de soufre », grâce à une métaphore avec « être », probablement à cause de la fragilité caractérisant la fleur, ou de la couleur jaune qui réfère à une souffrance physique.

D'un autre point de vue, si nous admettons que toute figure d'analogie est essentiellement motivée, les métaphores surréalistes constituent l'exception par rapport à cette règle, car le jeu surréaliste est essentiellement fondé sur la réunion, dans une forme traditionnellement réservée à l'analogie, de deux termes apparemment sans dénominateur commun. D'ailleurs, selon Breton, la figure de l'analogie consiste à rendre plus appréhensible l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est pas apte à jeter aucun pont, comme lorsque nous tentons d'interpréter ces vers :

***Mon corps mon corps c'est une danse rouge c'est un mausolée un tir aux pigeons un geyser. (« Sommeil de plomb », Le Mouvement Perpétuel, p.66)***

Alors qu'il est possible de saisir le lien entre le « corps » et « un mausolée » ou « un tir aux pigeons », puisqu'il s'agit de manifestations en rapport avec la mort, il nous paraît plus difficile de déchiffrer l'identification avec « une danse rouge », sauf si le rouge réfère au sang, aussi bien qu'avec « geyser » à moins qu'il est question d'un jaillissement sanguin. Et l'image demeure pourtant obscure.

## La métaphore est un trope

---

Définis par Dumarsais, les tropes sont « des figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot »<sup>62</sup>. En d'autres termes, il s'agit de figures fondées sur « une déviance sémantique », dans la mesure où le mot qui est métaphorisé (1), renvoie à un signifiant inhabituel, composé de la dénotation<sup>63</sup> d'un autre mot (2) et de la valeur connotative du signifiant de (1). Une transgression de l'emploi courant du mot (1) implique la coexistence d'un sens propre et celle d'un sens figuré, due à un rapprochement de deux réalités hétérogènes par le biais d'une relation d'analogie, de similarité. Ainsi, les métaphores réalisées par des termes

<sup>62</sup> DUMARSAIS, *Traité des tropes*, I, 4, réédition Flammarion, Paris 1973, p. 112.

<sup>63</sup> « Dénotation : le contenu d'information logique du langage. Connotation : l'ensemble des systèmes signifiants que l'on peut déceler dans un texte. » M. LE GUERN, *Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie*, Librairie Larousse, 1973, p.20.

transposés (étrangers à leur emploi habituel) ne sont qu'une forme particulière du changement de sens, du transfert des termes établi sur la ressemblance entre leurs signifiés. Elles accomplissent, en effet, deux fonctions, une proprement rhétorique, d'expression et de persuasion, et une autre lexicale, qui consiste à désigner par un mot détourné de son sens propre un objet qui n'a pas de mot propre pour l'indiquer.

Selon C. Fromilhague et A. Sancier, « un trope est un détour de sens qui repose sur l'opposition sens propre - sens figuré ». Conformément à cette définition, la métaphore est donc un trope des plus considérés « parce qu'il est un des faits de style les plus représentatifs du discours littéraire : si dans les tropes précédents (métonymie, synecdoque), le rapport entre sé1 et sé2 est d'ordre logique, dans la métaphore, le rapport entre les deux est d'ordre analogique, et met en jeu beaucoup plus nettement la subjectivité de l'énonciateur. Il y a introduction d'une isotopie étrangère au discours ». D'autre part, si « la comparaison pose un rapport explicite entre un comparé (cé) et un comparant (ca) qui restent distincts, la métaphore crée un lien immédiat entre un cé et un ca dont les référents sont assimilés l'un à l'autre, par transfert de signification. La comparaison est analytique et présuppose en principe une volonté de clarté. La métaphore est synthétique et donne une densité accrue à la représentation »<sup>64</sup>. Afin d'explicitier cette théorie, nous allons relever pour l'analyser une métaphore employée par Aragon :

***Dans la forêt dans les buissons se sont envolés les soupçons Les vers luisants les étoiles Se sont accrochés dans les voiles De la nuit odorante. (« Nocturne », Les Destinées de la poésie, p.101)***

Au premier abord, nous remarquons que le poète met en place une scène « nocturne » singulière, essentiellement grâce à la figure métaphorique. Il recourt d'abord à une métaphore verbale, qui lui permet, suite à une inversion du sujet, d'introduire un élément abstrait, « les soupçons », et donc inadéquat avec le cadre mis en place, « dans la forêt dans les buissons», mais également inattendu, parce qu'il ne convient pas au verbe « s'envoler », nécessitant un sujet concret. En outre, par une métaphore appositive, il établit une équivalence inédite entre « les vers luisants » et « les étoiles », probablement à cause de leur luminosité. Et au final, il recourt à une métaphore par détermination, pour transformer la « nuit » en un navire, parce qu'il lui attribue des « voiles », quoique ce mot polysémique, peut nous orienter vers une personnification de la nuit, d'où l'adjectif « odorante ».

Dans cette perspective, nous pouvons dire que le procédé métaphorique repose sur la présence d'un attribut dominant qui produit un rapprochement justifié entre un élément faisant partie de l'isotopie du contexte et un autre qui lui est étranger et qui, pour cette raison fait image. Au surplus, l'attribut dominant est une forme nouvelle, une intensification du procédé de la délimitation de l'objet, dans la mesure où la métaphore dénomme un objet à l'aide du représentant le plus typique de l'un de ses attributs, d'autant plus que ce dernier peut être indiqué explicitement ou implicitement, et même d'aucune manière suivant la nature des réalités comparées ou selon le cadre contextuel, dans le but de mettre en valeur une image qui échappe aux exigences du commentaire

<sup>64</sup> C. FROMILHAGUE et A. SANCIER, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas 1991, p.133.

logique du message. Et c'est ainsi que le groupe  $\mu$  confirme que le mécanisme métaphorique « extrapole, en étendant à la réunion de deux termes, une propriété qui n'appartient qu'à leur intersection »<sup>65</sup>. Nous citons :

***Je chasse les étoiles avec la main Mouches nocturnes ne vous abattez pas sur mon cœur Vous pouvez toujours me crier Fixe Capitaines de l'habitude et de la nuit. (« Les débuts du fugitif », Les Destinées de la poésie, p.118)***

Dans ces vers, le poète installe une équivalence entre « les étoiles » et un certain nombre d'éléments disparates. Nous essayerons donc de deviner l'attribut dominant, sur lequel repose chacune des figures métaphoriques. En premier lieu, les astres lumineux sont identifiés à des « mouches » en tenant compte de leur multiplicité et de leur mobilité, et elles sont « nocturnes » parce qu'elles s'activent la nuit. En second lieu, les « étoiles » sont désignés, par une métaphore in absentia », tels que des « capitaines de l'habitude et de la nuit », parce qu'ils réapparaissent à chaque tombée du jour, sans pour autant rapporter du nouveau qui vaincra la routine.

Compte tenu de ce qui précède, il est possible de confirmer que l'entremêlement des isotopies engendre la création d'une nouvelle isotopie les rassemblant au niveau de l'image associée, mais qui garde les deux isotopies initiales distinctes au niveau de la communication logique, comme le souligne le nom même de la figure, «où *méta-* indique un déplacement et *-phore* l'idée de porter : il s'agit d'un *transport*, d'un *transfert*, de la translation du mot métaphorique dans un contexte qui lui est a priori étranger »<sup>66</sup>, « un transfert de sens entre mots ou groupes de mots, fondé sur un rapport d'analogie plus ou moins explicite »<sup>67</sup>, et qui repose sur « des élément sémantiques (appelés sèmes) communs à deux isotopies »<sup>68</sup>. En conséquence, il paraît primordial d'identifier le sémème dissimulé, dont le croisement avec le visible est productif par extension de la métamorphose poétique, afin de parvenir à appréhender la métaphore.

De surcroît, nous remarquons que le contexte linguistique ou extra-linguistique, où le discours est produit, joue un rôle primordial dans le mécanisme métaphorique, coïncidant ainsi avec une structure fondamentale dans l'entreprise discursive, par l'intermédiaire des deux notions de l'axe syntagmatique et de l'axe paradigmatique, que Bacry adopte pour développer sa théorie de la métaphore, se référant à R. Jakobson. En effet, *l'axe syntagmatique* est un axe réel, configuré horizontalement et qui « représente la succession des mots dans la phrase. Il s'agit d'une succession linéaire et chronologique : les mots, ne pouvant être prononcés ou écrits que l'un après l'autre, se succèdent dans le temps [...] en respectant des règles d'ordre syntaxique : ils constituent ainsi différents groupes de mots, qu'on appelle syntagmes »<sup>69</sup>. Il est possible de le renommer *l'axe de la*

<sup>65</sup> GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique de la poésie*, Paris, éd. Complexe 1977, p.72.

<sup>66</sup> P. BACRY, *Les figures de style*, éd. Belin, 1992, p.47.

<sup>67</sup> J.-J. ROBRIEUX, *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Topos 1998, p.21.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p.23.

<sup>69</sup> P. BACRY, *Les figures de style*, éd. Belin 1992, p.48.



*combinaison*. Quant à l'axe vertical, il « met en évidence le fait qu'à chaque moment du discours, le locuteur choisit dans un stock très large, le vocable qui lui convient »<sup>70</sup>. Ce groupement de mots dans lequel s'effectue le choix, s'appelle *paradigme* qui accorde son nom à l'axe *paradigmatique* ou l'axe de la sélection.

Néanmoins, cette structure universelle de tout discours est mise en relation avec les tropes par le linguiste Roman Jakobson, dans la mesure où ces figures ne peuvent se réaliser qu'au niveau de l'axe de la sélection : d'un point de vue syntaxique, on peut avoir un ensemble cohérent de termes sur cet axe, mais il n'en va pas de même sur le plan sémantique puisqu'il est possible qu'une phrase soit juste grammaticalement, alors qu'elle ne véhicule aucun sens correct, tel est le cas des images qui paraissent dans certaines occurrences insensées, à la suite d'un choix sur l'axe paradigmatique d'un terme inattendu, n'ayant pas de lien sémantique direct ou évident avec le reste de la phrase. Nous illustrons cette idée par l'exemple suivant, extrait des « *Écritures Automatiques* », où la phrase construite correctement, sans qu'elle véhicule un sens logique, en raison d'une association de mots incompatibles :

**[...] le poker de l'amour engage très loin les patrimoines [...]. (« Ici palais des délices », p.144)**

Les tropes reposent également sur la notion d'écart, qui n'est pas uniquement linguistique, puisqu'il s'agit à la fois d'« une distance entre deux faits de langage, mais [aussi] entre un fait de langage et la réalité qu'il est censé coder »<sup>71</sup>. Ce « postulat d'écart » est traité en particulier par Ricœur qui le considère comme « la dictature du mot dans la théorie de la signification »<sup>72</sup>, de telle sorte qu'il discerne la métaphore non comme un écart mais comme une réduction de l'écart. Cependant, le Groupe  $\mu$  repère dans l'écart métaphorique « une tension, une distance entre deux sémèmes dont le premier reste présent, fût-ce implicitement »<sup>73</sup>. Nous choisissons donc cet énoncé pour expliciter ce principe sur lequel repose la métaphore :

**La maîtrise de soi est une martre qui suit lentement les cours d'eau. (« Une leçon de danse », *Écritures Automatiques*, p.148)**

Nous relevons donc une discordance entre les deux composants de la métaphore, alors que le poète les rapproche étroitement, par le biais du verbe « être ». En effet, si le premier élément est une entité abstraite, et donc inimaginable, le second élément, censé l'éclaircir, rapporte une scène où le sujet est animal. En conséquence, cette équivalence tensionnelle semble obscure, à moins que nous prenions en considération la lenteur du mouvement qui suggère celle requise pour arriver finalement à prendre le contrôle de soi-même.

Il existe également une autre notion aussi importante que les autres, et qui contribue

<sup>70</sup> *Ibidem.*, p.48.

<sup>71</sup> *Ibidem.*, p.46.

<sup>72</sup> P. RICŒUR, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p.64.

<sup>73</sup> GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse 1970, p.95.

aussi bien à l'identification qu'à l'explication de ces figures-tropes : il s'agit du contexte. C'est en effet la tension entre les termes de l'énoncé ou entre l'énoncé et le contexte qui réalise le procédé métaphorique, d'autant plus qu'A. Henry confirme que « la métaphore [...] apparaît immédiatement comme étrangère à l'isotopie du texte où elle est insérée ». Par conséquent, « l'incompatibilité sémantique joue le rôle d'un signal qui invite le destinataire à sélectionner parmi les éléments de signification constitutifs du lexème ceux qui ne sont pas incompatibles avec le contexte », dans le sens où « la métaphore [...] se fonde sur des relations qui surgissent dans l'intuition même qui lance la métaphore en question » et « fixe des équivalences d'imagination »<sup>74</sup>. Nous proposons comme exemple :

***La seule école buissonnière et non Silène m'enseigne cette ivresse couleur de lèvres. (« Pour demain », Feu de joie, p.35)***

Alors que le poète met en place un cadre favorable pour une leçon de peinture, nous nous retrouvons surpris face à un sujet qui ne coïncide pas avec ce thème, puisqu'il est question d'une « ivresse couleur de lèvres », mise en lumière grâce à une métaphore déterminative, qui accorde à une entité abstraite une couleur propre à une entité concrète, probablement à cause du rouge, celui du vin et des « lèvres ».

Dans cette perspective, il s'avère indispensable de rappeler la théorie élaborée par C. Fromilhague<sup>75</sup>, qui démontre que les tropes sont constitués de trois composantes :

- La Première est « une composante sémantique », puisque « le sens figuré, base du trope, est lié à un contexte particulier », et par conséquent, il est « moins fixé par l'usage que le sens propre, et d'autant moins prévisible que le trope est plus inventif et original ». Il est également « plus motivé que le sens propre, et donc d'une expressivité renforcée », sans pour autant être « un transfert, une substitution », parce que « la richesse - et peut être l'existence même du trope comme figure viennent de ce qu'on perçoit la présence du sens littéral comme "valeur ajoutée", une trace connotative ».
- La seconde est « syntaxique », puisque c'est dans « un entourage contextuel spécifique qu'existe le trope. Ce qui permet souvent de le repérer, c'est la reconnaissance de combinaisons non pertinentes, où sont violées, de façon plus ou moins marquée selon les tropes, les règles de la distribution [...] Quoi qu'il en soit, le récepteur doit toujours repérer la présence d'un "conflit conceptuel" entre deux termes ou entre un terme et un contexte ».
- Quant à la troisième composante, elle est référentielle, car « notre saisie du monde est perturbée par la formulation tropique, l'identité, la stabilité du référent ne sont plus assurées. Le référent désigné par le terme tropique n'est pas celui qui correspond au sens littéral : quand il y a a trope, il y a toujours "délit référentiel" ». il s'agit d'une composante pragmatique par laquelle il devient possible de deviner « l'intention communicative » qui « préside au choix d'une expression tropique, par laquelle on

<sup>74</sup> A. HENRY, *Métonymie et métaphore*, Bruxelles, édition Académie royale de Belgique 1983, p.63.

<sup>75</sup> C. FROMILHAGUE, *Les figures de style*, Paris, Nathan 1995, pp.57-58-59.

insinue une vérité tout en ne la disant pas ; on peut s'attacher à déterminer les enjeux de ces énoncés déviants : un trope ne peut être étudié isolément ».

En conclusion, nous pouvons affirmer que, par ce passage en revue des différentes définitions de la métaphore, que le champ de cette dernière est en évolution permanente, constituant uniquement avec la métonymie la classe des tropes, puisqu'elles modifient la signification des mots, par opposition aux non-tropes qui s'articulent autour de l'ordre des mots tels que la syntaxe, le lexique, les sonorités ou l'expression des sens.

## La métaphore est un mode de création poétique

Depuis Jakobson, nous considérons généralement la métaphore comme une figure surtout utilisée en poésie, ou encore comme un procédé typiquement poétique. Par conséquent, nous définissons la poéticité du langage par la figuralité, dans la mesure où « paradoxalement, et dans la poésie d'une façon marquée, l'association de termes évoquant des référents très éloignés produit un fort effet de littéarité et de poéticité, la littérature devenant le lieu où le monde se structure, trouve une unité et un sens »<sup>76</sup>.

« Dans un sens strict », la métaphore est signalée en tant que « transfert de sens par similitude, ressemblance et analogie », elle acquiert aussi « un sens très large, pour désigner tout transfert de sens, voire comparaison, jusqu'à qualifier une fonction, à l'instar de l'image. Ici et là, elle est un des modes fondamentaux du renouvellement du langage, de la nomination sémantique, de la constitution du langage poétique »<sup>77</sup>. Par conséquent, « il n'y a pas de poésie sans métaphore, car elle est dans son essence métaphore généralisée. Les termes d'analogie, d'allégorie, comparaison, synesthésie, nous ramènent tous à cette notion de transcendance qui est toute l'alchimie du verbe »<sup>78</sup>.

Dans la métaphore, nous notons la concomitance de deux vocables au lieu d'un dans la conscience de l'interlocuteur. C'est là où réside l'avantage de cette figure (et des tropes en général) puisqu'«elle permet de présenter en un seul mot le sens de deux mots, donc d'enrichir le contenu de l'énoncé de tout ce que le mot métaphorique apporte, sans pour autant perdre le poids sémantique du terme remplacé »<sup>79</sup>. En effet, contrairement à la position ancienne qui définit les tropes comme un changement de sens, la métaphore réalise une « concentration du sens de deux mots en un seul, chargement de sens, et non changement de sens »<sup>80</sup>. Cette mise en place d'un double sens constitue le phénomène de la polysémie, qui permet la compréhension et la lecture d'un texte poétique, dans

<sup>76</sup> C. FROMILHAGUE et A. Sancier, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas 1991, p.97.

<sup>77</sup> P. CAMINADE, *Image et métaphore*, Paris, Bordas 1970, p.72.

<sup>78</sup> P. GUIRAUD, *Langage et versification d'après l'œuvre de P. Valéry*, Paris, Klincksieck 1953, p.188.

<sup>79</sup> P. BACRY, *Les figures de style*, éd. Belin 1992, p.52.

<sup>80</sup> Idem.

lequel la figure de la métaphore, entre autres moyens, parvient à réaliser un sens neuf, inhérent à la création poétique. Elle permet donc de forger des termes nouveaux, de suppléer à l'indigence du vocabulaire, d'accorder à l'expression plus de vigueur et plus de recherche. Sans oublier pourtant de signaler que cette figure contribue à mettre en place l'illusion, voire une vision particulière du monde, en créant entre les objets des jonctions nouvelles et imprévues, en inventant des analogies entre des choses contradictoires en apparence, et en conciliant des contrastes. Nous citons à titre d'exemple ces vers où le poète représente d'une manière originale le « sable » des plages :

***Le sable qu'on boit dans la brise Eau-de-vie à paillettes d'or. (Lever », Feu de joie, p.54)***

Cet élément du paysage marin se trouve transformé, par une métaphore appositive, en « eau-de-vie à paillettes d'or », dans la mesure où il se caractérise, d'une part, par une couleur jaune et brillante, mais encore parce qu'il procure des sensations fortes tel que le liquide alcoolique. Nous relevons également un rapport figuré que le verbe « boire » entretient, à la fois, avec son complément d'objet « le sable », et le complément circonstanciel de temps, « dans la brise », puisqu'il suppose habituellement un élément liquide, alors que le « sable » est solide, de même que le moment où se déroule cette action nous semble étrange. En effet, par la métaphore, le poète établit une vision inédite du monde, parce qu'il métamorphose les éléments, même les plus insignifiants, pour les faire autres.

Par ailleurs, en tant qu'image, la métaphore ne consiste pas dans l'illustration ou l'ajout d'un élément externe pour éclaircir ou orner un thème, mais au contraire, elle représente une logique interne au texte, au langage même de l'œuvre, dans laquelle elle se met à mi-chemin entre l'ancien, qui n'a plus à être énoncé puisque connu, et le nouveau, qui est irréductible aux données dont nous disposons, puisque non encore connu. La métaphore traite donc de la compréhensibilité des situations et des émotions nouvelles par rapport aux anciennes, dont elle change le sens, tout en le conservant et c'est cette dualité qui caractérise les expressions métaphoriques. Tel est le cas dans ces vers :

***Bras en sang Gai comme les saifoins L'hyperbole retombe Les mains Les oiseaux sont des nombres L'algèbre est dans les arbres. (« Acrobate », Feu de joie, p.33)***

Quoique le poète mentionne un ensemble d'éléments connus, il les transforme aussitôt, en effectuant un échange sous forme d'un « chiasme » entre deux domaines distincts, grâce à deux métaphores avec « être ». En conséquence, notre connaissance du réel se trouve bouleversée et nous chercherons à saisir le motif à l'origine de telles métamorphoses que met en place la figure, sans oublier de mettre en considération le goût pour les jeux de mots qu'affichent les surréalistes, et comme le suggère le titre du poème.

Par un phénomène de sélection de quelques traits sémiqes communs, la figure rapproche deux termes sémantiquement disjoints, pour réaliser un effet stylistique comparable à une impropiété, et c'est pour cette raison que la métaphore est prise en considération en tant qu'« anomalie » associant au niveau syntaxique des unités lexicales normalement incompatibles (animé/ non-animé ; humain/ non-humain...). Par cette mise

en relation, elle crée une sorte de similarité interne entre les éléments, dépassant par la suite l'analogie pour réaliser une identification qui contribue à l'invention d'une autre réalité. La métaphore est donc une source permanente de création et elle contribue largement à l'enrichissement de la langue, dans la mesure où elle « fait violence au réel puisque exposée plus à la fantaisie et à l'élucubration. Elle demande plus d'inspiration et elle ouvre des chemins nouveaux »<sup>81</sup>. Par conséquent, « les poètes, depuis Baudelaire surtout, n'ont cessé d'exalter la métaphore », car elle « assurerait le passage du sens notionnel au sens émotionnel [...] En d'autres termes, grâce à la métaphore, une connotation se substitue à une dénotation. La métaphore poétique serait celle qui fait passer de la langue dénotative à la langue connotative »<sup>82</sup>. Tel est le cas dans cet extrait du poème intitulé « Louis » :

***D'innombrables sauterelles sortent de ma bouche [...] Mes paroles de coton poudre, je les enflamme dans les oreilles des hommes sans méfiance. (Le Mouvement Perpétuel, p.73)***

Par une métaphore in absentia, le poète identifie, contre toute attente, ces « paroles » à des « sauterelles », parce qu'elles sont aussi abondantes, mais aussi parce qu'elles peuvent nuire les autres, comme les insectes qui détruisent les récoltes. Par ailleurs, il associe « paroles » (élément abstrait) et « coton poudre » (élément concret), par une métaphore déterminative, pour mettre en relief le pouvoir blessant et même menaçant des mots, capables de soulever des révoltes et de mener à l'échafaud des peuples entiers.

## L'organisation du travail

### Surréalité

Alors que les termes « surréalisme » et « surréaliste » connotent une réhabilitation considérable de toutes les formes de connaissance marginalisées par le « totalitarisme » de la logique, Aragon leur préfère le mot « surréalité », défini comme le domaine où se rejoignent l'esprit critique et l'imagination, moins lié, de la sorte, à l'écriture automatique et à l'hypnose, dans la mesure où il est possible de recourir, dans certaines mesures, à la « raison » pour la mise en place d'une conception particulière du monde, fondée sur une fusion et une interaction permanente du réel et du rêve ; et comme l'indique le mot même, il s'agit de mettre en place une vision qui va au-delà de la réalité, qui demeure, toutefois, comme une référence constante. Aragon l'exprime dans cet extrait d'*Une Vague de rêves* :

***A ceux-ci rien ne fera entendre la vraie nature du réel, qu'il n'est qu'un rapport comme un autre, que l'essence des choses n'est aucunement liée à leur réalité,***

<sup>81</sup> A. HENRY, *Métonymie et métaphore*, Bruxelles, édition Académie royale de Belgique 1983, p.74.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p.64.

***qu'il y a d'autres rapports que le réel que l'esprit peut saisir, et qui sont aussi premiers, comme le hasard, l'illusion, le fantastique, le rêve. Ces diverses espèces sont réunies et conciliées dans un genre, qui est la surréalité.***<sup>83</sup>

En effet, de cette interférence du réel et du rêve, naît une nouvelle logique fondée non sur l'abstraction mais sur un rapprochement surprenant des images qui établissent un lien entre le visible et l'invisible, un rapprochement entre deux types de perceptions du monde, l'une étant rationnelle alors que l'autre est fantastique, sans primat de l'une ou de l'autre. Et parmi ces images, nous avons choisi donc de faire l'étude de la figure de la métaphore, qui rend possible la transcription concrète de la réalité par un passage du règne de la logique à celui de l'émotion, et ce dans le but de représenter ce qui outrepassé les pouvoirs de la raison, et offre de la sorte une perception personnelle du monde.

### La métaphore et le surréalisme

---

Alors que le procédé métaphorique repose essentiellement sur l'analogie et la ressemblance, en associant deux termes dont il est possible de justifier le lien grâce à la présence de sèmes communs, le surréalisme semble contourner ce principe fondateur de la figure, vu le caractère énigmatique de l'image qu'il promet. En effet, cette image n'admet point d'interprétation logique, elle demeure obscure malgré les tentatives de clarification, et ce parce qu'elle procède selon différentes modalités qui font que son interprétation surpasse les facultés communes ; on va reprendre donc ces techniques : d'abord, les deux termes en rapport pour constituer l'image sont incompatibles, ils ne peuvent donc être rapprochés du fait de l'absence de tout lien commun qui permet de les relier, d'où on peut qualifier ce produit regroupant les deux pôles par l'adjectif « arbitraire » parce que non motivé.

Par conséquent, nous essayerons de démontrer que le mouvement surréaliste fonde un cadre particulier, supposé déjouer le mécanisme analogique et dans lequel la métaphore évolue par un détour, par contradiction, et ce du fait d'une écriture singulière, à savoir l'automatisme qui remet en question l'arbitraire du signe linguistique, puisqu'il paraît indispensable chez les surréalistes d'accorder aux mots le pouvoir de révéler les mécanismes de la pensée, d'explorer l'inconscient et de parvenir à la surréalité. Ainsi, le surréalisme cherche à éviter l'abstraction, à discerner dans le rapprochement surprenant des images une voie efficace pour retrouver l'authenticité.

Nous allons également montrer comment, par le recours à la métaphorisation, les surréalistes, pourtant, remettent en question l'expressivité, en tant que moyen de dire avec force et surtout avec justesse ce que l'on veut dire, sentir ou penser, et ce en refusant aussi bien les redites, les images toutes faites, que les métaphores visibles, pour renouveler les structures du langage, se donner d'autres moyens d'expression, et mettre en place de nouvelles images inédites et obscures. Donc, au-delà de la métaphore et de cette reconsidération de l'expressivité, les membres du mouvement cherchent à concevoir, à reconstituer la poésie d'une manière autre, puisqu'ils la considèrent comme un moyen de connaissance des mécanismes psychiques, et donc inconscients. Ils

---

<sup>83</sup> L. ARAGON, *Une vague de rêves*, Paris, Seghers 1990, p.11.

refusent alors la littérature de second degré, l'ancienne conception poétique, et pratiquent un art visuel, une poétique qui donne à voir la surréalité, par le biais de l'écriture automatique, une technique privilégiée pour produire un texte poétique sans obéir aux règles esthétiques ou rationnelles préétablies

De ce fait, il est possible de dire que le surréalisme est un mouvement de renouvellement à la fois de la métaphoricité par le recours à un nouveau type de métaphores, produits de l'automatisme ; de l'expressivité par un refus des normes esthétiques ; et de la poéticité relative à la métaphore, toutefois, en refondant l'une et l'autre. Ainsi, nous essayerons, d'abord, de mettre en lumière les spécificités de la métaphorisation dans le texte surréaliste.

## La métaphore, le surréalisme et Aragon

---

Nous tenterons, par la suite, de prendre en considération l'image aragonienne et spécialement la métaphore employée par cet auteur dans son œuvre surréaliste, en supposant que cette figure est douée d'une originalité à identifier, en premier lieu, par rapport à la théorie surréaliste, et en second lieu, par rapport à ses textes écrits après la période surréaliste, dans la mesure où nous avons relevé qu'Aragon ne paraît pas convaincu par la nécessité de pratiquer l'écriture automatique. Il voit que celle-ci permet, en tant qu'expérience, d'exposer et d'élargir le champ de la vie psychique, mais il tient, après la période surréaliste, qu'il est indispensable de pratiquer une poétique consciente, maîtrisée et qui résulte d'une recherche de la forme.

Cette distinction vis-à-vis de la théorie surréaliste s'appuie principalement sur une saisie du réel transformée par un va et vient entre la réalité et un désir incessant de lui accorder un sens qui dépasse la conception événementielle, dans la mesure où le réel aragonien n'est pas en relation immédiate avec les événements et leur déroulement, comme dans *Le Paysan de Paris*, où on assiste à une déambulation sans événements, ni actions, et durant laquelle on suit le cheminement d'une conscience qui offre une nouvelle vision subjective et particulière du monde, le reconstituant puisqu'il est souvent considéré comme catastrophique. Il paraît donc indispensable de résister et de surmonter la réalité par le biais d'une écriture spécifique au poète, dont nous allons essayer de mettre en lumière les particularités sous l'angle de la métaphorisation, en tant que mécanisme qui contribue en partie à la transformation du réel, et ce contrairement à la pratique surréaliste qui coupe tout pont avec le cadre d'actualité et revendique un état supérieur de la réalité, celui de la vérité psychique et inconsciente de l'être.

Cette analyse débutera donc par une observation du phénomène métaphorique, puisque nous avons remarqué une certaine opacité qui caractérise les textes aragoniens et rend problématique l'explication de certaines occurrences de la métaphore. Par conséquent, nous chercherons à discerner la conception de l'image chez Aragon surréaliste, à vérifier pourquoi un tel emploi du mécanisme restreint le champ de la réception, et ce dans le but de mettre en valeur les particularités de l'écriture aragonienne comme recours singulier à cette figure : la métaphore n'est plus seulement une esthétique, mais un mode de construction du texte d'Aragon, dans la mesure où, à l'encontre du texte proprement surréaliste qui paraît fragmenté, la dimension figurative

mise en place par le mécanisme métaphorique aragonien rétablit, à la fois, l'unité textuelle et la cohérence de l'univers réinventé par le poète.

### Le choix du corpus

---

Notre corpus est constitué par les œuvres poétiques publiées entre 1920-1932 et qui comprennent, comme le montre *L'Œuvre poétique* d'Aragon (Tome 1), des recueils rédigés durant les deux périodes dada et surréaliste tels que: *Feu de joie* (1920), *Le Mouvement perpétuel* (1925), *La Grande Gaîté*, ainsi que d'autres poèmes publiés postérieurement sous le titre *Les Destinées de la poésie et Écritures automatiques*, sans oublier pourtant *Le Paysan de Paris* (1926), d'autant plus que son auteur l'a intégré dans son *Œuvre poétique*. Il s'agit effectivement de la première période de la production poétique d'Aragon. D'autre part, si notre étude s'arrête à l'année 1932, c'est qu'à partir de cette date, Aragon rompt définitivement avec le mouvement surréaliste.

Un tel choix (du corpus) se justifie, d'une part, par le fait qu'il peut être considéré comme un ensemble cohérent, puisque non romanesque dans sa totalité, et d'autre part, parce que rédigé avec une manière d'écriture abandonnée par la suite par Aragon, dans la mesure où il s'est engagé après la rupture, dans la voie du militantisme communiste (publie des articles), lutte contre l'occupation de la France (des œuvres publiées dans la clandestinité : *La Diane française*), célèbre la femme et plus précisément Elsa Triolet (le cycle d'*Elsa*). En effet, après la période surréaliste, ses écrits s'orientent peu à peu vers le réalisme, et par conséquent, son écriture diffèrera de celle pratiquée lors de la période surréaliste, et les textes, que nous avons choisi comme corpus pour notre étude, constituent donc un moment de passage, et méritent, de ce fait, une analyse plus approfondie.

Nous signalerons également que les exemples que nous avons choisi d'analyser, dans les trois premiers chapitres, proviennent de l'ensemble des œuvres du corpus, alors que dans le chapitre deux de la seconde partie, nous nous limiterons aux deux recueils, *Feu de joie* et *Le mouvement perpétuel*, et au *Paysan de Paris*. Quant à l'analyse thématique, elle sera illustrée par des exemples extraits, pour la plupart, du *Paysan*, vu que cette œuvre est la plus riche en images métaphoriques.

### Le plan de la thèse

---

Le choix de la figure, et particulièrement de la métaphore, comme mode d'analyse et de fonctionnement du langage émane de la nature de l'œuvre choisie, dans la mesure où celle d'Aragon repose sur des mécanismes de la signification dérivée, et renferme donc plusieurs formes de représentation.

Dans cette étude, nous essayerons de saisir l'originalité de la métaphore aragonienne, et de démontrer qu'elle se distingue de l'image surréaliste proprement dite, qu'il existe *une métaphore* propre à Aragon. Nous tenterons, par conséquent, de montrer qu'il est un écrivain surréaliste à sa manière, tout en dégageant les aspects particuliers de son écriture sous ce jour, spécialement dans l'emploi de l'image et surtout du procédé



métaphorique, dans la mesure où le poète affiche un souci constant pour la forme, à tel point qu'il n'adopte pas totalement l'automatisme, fondement de la production surréaliste.

Toutefois, nous n'avons pas la prétention de renouveler le discours déjà si abondant et si complexe sur la métaphore, pas plus que nous ne revendiquons de mettre en place une lecture qui se substitue à celles déjà connues des œuvres d'Aragon : nous voulons y apporter un complément que nous espérons intéressant. Par ailleurs, en raison de l'importance, en qualité et en nombre, des textes concernant la métaphore, et de la confusion qui particularise ces ouvrages théoriques, nous n'avons pas opté pour une école de pensée précise.

En outre, si une étude de la métaphore, dans une œuvre littéraire, ne peut se réduire à une énumération des tropes et des impressions qu'ils suscitent, ni même à un inventaire des champs conceptuels desquels l'auteur a tiré l'objet de ses métaphores, nous avons fait, d'abord, le relevé le plus complet possible des métaphores dans l'œuvre aragonienne. Mais, vu l'ampleur de cette liste, nous avons dû choisir des échantillons et des exemples que nous avons voulu les plus représentatifs de l'ensemble, et les plus pertinents possibles à notre démonstration. Ensuite, nous allons articuler l'analyse selon divers types ou niveaux, divisée en trois parties dont chacune comporte deux chapitres.

Dans le *premier chapitre* de la *première partie*, nous entreprendrons une analyse syntaxique, qui rendra compte de la structure de la métaphore et des formes grammaticales de l'expression métaphorique, en indiquant celles qui sont les plus fréquentes dans l'œuvre aragonienne, d'autant plus que l'auteur cherche à réinventer le monde réel, grâce au croisement de deux pôles qui semblent le plus souvent aussi éloignés que possible, la réalité et le rêve.

En outre, nous tenterons de vérifier si Aragon respecte ou transgresse les relations syntaxiques, lorsqu'il élabore le jeu figural et le travail métaphorique. Dans cette perspective, nous mettrons l'accent sur une pratique particulière au surréalisme et qui consiste à faire alterner des questions et des réponses rédigées par séries indépendantes, avant d'être réunies au hasard. Cette activité vérifie la puissance métaphorique du langage comme combinatoire infinie, et elle offre de la sorte de nouvelles images poétiques. Nous évoquerons également l'absence de la ponctuation et la récurrence des blancs, dans la mesure où ils stimulent dans la phrase des séquences ambiguës, poussant quelquefois l'énoncé aux limites de la lisibilité, et, par conséquent, affranchissent le texte du découpage logique traditionnel de la phrase et permet l'organisation rythmique du vers.

Dans le *deuxième chapitre*, nous focaliserons notre attention sur les liens syntaxiques qui rattachent la métaphore aux autres figures, puisque cette analyse formelle ne peut être sans incidence sur la lecture que l'on peut en faire. Il est essentiel de ne pas disjoindre les figures, étant donné qu'elles sont des aspects différents d'un même procédé, l'image, et que la constance d'un même thème sous l'une ou l'autre forme peut être le signe d'une obsession continue ou d'une tendance stylistique significative. La métaphore n'est plus prise en compte comme un phénomène isolé, placé en dehors de l'énoncé textuel, mais grâce à ce rapprochement des différentes figures, ainsi que les effets stylistiques et sémantiques qui peuvent en résulter, d'autant plus que l'ensemble de ces procédés constitueront l'univers propre au poète et permettront de la sorte de rendre

compte du système figuré qu'il met en place, de même que les différentes idées principales qu'il crée et développe par le biais de cet enchevêtrement du paysage figural. De ce point de vue, nous insisterons davantage sur l'association métaphore et comparaison, qui nous a paru particulière. Par la suite, nous entrerons en ligne de compte les autres tropes ou les figures alignés sur la métaphore, alliés ou littéralement fondus en elle. La figure additionnelle peut être de nature variée, en partant de la métonymie et de la synecdoque, jusqu'à l'oxymore, en passant par la personnification, la périphrase, sans oublier l'allégorie. De ce fait, les descriptions et les systématisations de ces figures s'alternent avec une quête perpétuelle d'une figure générale, qui les rassemble toutes, les récapitule dans une unité retrouvée.

Dans la *deuxième partie*, nous effectuerons une analyse contextuelle, en ce sens que la tension instituée par l'incompatibilité apparente entre les termes de l'énoncé ou entre l'énoncé et le contexte qui enclenche généralement le procédé métaphorique.

Le *premier chapitre* sera consacré au rôle considérable que joue le contexte dans la distinction, l'explication et même dans le déclenchement de la métaphore, vu que celle-ci ne s'accomplit que dans un cadre textuel où elle affiche une présence qui lui est propre et où elle agit en assurant une fonction locale, celle d'être délimitée et spécifiée par ce qui précède et par ce qui suit, tout en étant enchâssée dans un environnement verbal aux frontières variables. Autrement dit, nous sommes loin d'obtenir une signification totale sans insérer la métaphore dans le cadre syntagmatique de l'œuvre, car le procédé métaphorique peut acquérir, grâce à certains types de rapports (d'opposition, de gradation, de répétition...), une signification distincte, même si le sens demeure le même, chaque fois qu'il est employé dans un contexte différent.

Dans le cadre de cette analyse formelle de la métaphore, nous allons, également, prendre en considération l'étendue de ce processus figural, suivant la théorie de J. Tamine qui souligne l'importance de « l'étendue de la figure », en tant qu' « un critère [...] aussi important que la notion de ressemblance qui fait indûment confondre des figures différentes »<sup>84</sup>. D'une part, nous analyserons les métaphores condensées, et d'autre part, celles étendues, parmi lesquelles la métaphore filée, dans le but de discerner leurs fonctions, de même que leur statut dans le texte aragonien, et dire laquelle est la plus employée et pour quelles raisons, et, par conséquent, discerner la nature de la poésie aragonienne surréaliste : est-elle caractérisée par la concision et la ponctualité ou, au contraire par la profusion et l'abondance ?

Dans le *deuxième chapitre*, nous essayerons d'établir un lien entre la métaphore et le genre littéraire auquel appartient le texte d'où elle est extraite, dans la mesure où la notion de genres a été associée à la théorie des tropes, par référence à la pensée de Jakobson. Ce dernier établit un rapport d'équivalence entre les fonctions du langage et les principaux tropes, considéré comme un fondement des axes constituants du langage. De plus, cet auteur désigne la métaphore telle que la figure éminente de la poésie. Et si Breton a annulé l'ensemble des classifications en genres, pour les regrouper dans une catégorie unique qu'il désignait par « le Poétique », considéré comme le principe fondateur et fondamental aussi bien du récit que du poème, nous nous sommes permise

---

<sup>84</sup> J. GARDES-TAMINE, « Métaphore et syntaxe », *Langages*, n°54, Paris, Larousse 1979, p.79.

d'avancer que le « texte surréaliste », appartenant au mode lyrique, narratif ou autre, est nécessairement poétique, et donc, peut être analysé sur la base de la figure métaphorique, qui, dans son principe, est transgénérique.

Toutefois, il nous a semblé difficile de classer chacune des œuvres du corpus dans un genre déterminé, et par conséquent, de rattacher la métaphore à une classe générique particulière, d'abord, parce que l'écriture automatique va à l'encontre de toute distinction systématique des genres, mais aussi parce que nous n'avons pas pu trancher quant à la position d'Aragon de la notion des genres : refuse-t-il les catégorisations ou considère-t-il cette donnée comme un fondement incontournable du littéraire, étant donné qu'il partage sa production en deux éditions parallèles, baptisées *Les Œuvres romanesques croisées* et *L'Œuvre poétique* ?

Pour dépasser ces contraintes, nous avons choisi de dépasser l'hétérogénéité des textes aragoniens, pour les subordonner à une catégorie englobante. Dans cette optique, nous nous appuyerons particulièrement sur un concept baptisé la « dominante », et accolé surtout au nom de Jakobson. Cette notion sert principalement à indiquer la hiérarchie différente des « traits du genre », et, par la suite, à désigner une présence suffisamment prépondérante des caractères propres à un genre particulier dans une œuvre. Dans notre cas, le genre est en rapport avec la forme graphique de l'énoncé, dans la mesure où nous traiterons les recueils *Le Mouvement Perpétuel* et *Feu de joie* selon une dominante lyrique, vu que le vers et le poème à forme fixe ou libre sont les moyens favoris du lyrisme, même au sein du surréalisme qui s'exprime essentiellement par la poésie. En d'autres termes, nous nous demanderons en quoi ces deux recueils sont lyriques, sans oublier que la réponse doit être formulée en prenant en compte la figure de la métaphore, qui contribue à classer les textes aragoniens sous l'étiquette du lyrisme.

Quant au *Paysan de Paris*, il sera examiné selon une dominante narrative, puisque nous avons remarqué un emploi particulier du descriptif, la mise en place d'une quête philosophique, ainsi qu'une dimension autobiographique sous-jacente, et surtout, parce qu'Aragon a toujours privilégié l'écriture romanesque. De surcroît, nous avons découvert qu'il existe des métaphores spécifiques au genre narratif, par référence à L. Vigier et N. Piégay Gros.

Néanmoins, nous examinerons, dans un premier temps, l'emploi de la métaphore dans « Les Écritures automatiques » d'Aragon, pourtant corpus réduit, dans le but de démontrer que cette figure constitue l'un des fondements de l'écriture automatique, de vérifier que cet auteur a pratiqué d'une certaine manière ce type d'écriture, malgré que plusieurs le nient, en s'appuyant sur le fait qu'il écrit naturellement à une grande vitesse égalable à celle de l'automatisme. En conséquence, nous tenterons de mettre en lumière l'originalité de cet auteur, dont le style lui est propre, mais en même temps approprié à la dictée automatique, tout en s'écartant des pastiches et des poncifs proprement surréalistes.

Dans la *troisième partie*, nous introduirons le lecteur en tant que facteur considérable conformément à la théorie de la réception qui relie une œuvre littéraire à celui qui la reçoit. Prendre en considération le récepteur devrait contribuer à l'analyse textuelle.

Dans cette optique, nous avons décidé de vérifier, dans un *premier chapitre*, s'il

existe, d'abord, un rapport à trois entre l'émetteur (l'auteur), le récepteur (le lecteur) et l'objet de leur communication (le texte, et plus précisément la figure de la métaphore), d'autant plus que le mouvement surréaliste aspire à un nouveau statut du lecteur, basé sur une participation active. Nous allons donc essayer de définir la position du lecteur dans l'œuvre surréaliste d'Aragon et les types de rapports que ce dernier entretient avec le récepteur de son texte, en mettant par ailleurs l'accent sur les formes de présence du lecteur dans le texte aragonien, de même que sur les difficultés d'identification et d'interprétation des métaphores.

Suite à la prise en considération du rôle du lecteur dans l'interprétation de la métaphore, nous allons nous intéresser à d'autres facteurs qui peuvent contribuer à éclaircir davantage le fonctionnement de cette figure. D'une part, nous essayerons de saisir le rapport entre la métaphore et le signe linguistique, aussi bien arbitraire que motivé, et d'une autre part, nous expliciterons le rôle de la subjectivité, dans l'invention et la compréhension des figures métaphoriques.

En second lieu, nous tenterons de reconsidérer le lien entre la figure et la dichotomie sens propre / sens figuré, dans l'intention de discerner le rôle de l'ambiguïté sémantique que la métaphore installe dans le texte. En effet, quoique complémentaires, ces deux notions provoquent souvent une hésitation quant au choix de la signification grammaticale ou de la signification rhétorique lors de l'interprétation d'un énoncé. De ce point de vue, nous devons montrer que le sens propre, qui fonctionne au niveau connotatif, aussi bien que le sens second, qui assure la cohérence dénotative, contribuent à la création des figures métaphoriques. Par conséquent, il nous a paru intéressant de voir si cette association du propre et du figuré facilite la compréhension de la métaphore.

Par ailleurs, nous avons choisi de discerner le rôle de ce rapport binaire, d'une part, dans la création d'un sens nouveau par la métaphore, et dès lors, dans la mise en place d'une représentation inédite et curieuse du monde, par le biais d'un détournement du sens, et grâce à des images surprenantes. D'autre part, nous essayerons de prouver que la métaphore est estimée comme « vive » à la suite d'un passage du sens propre au sens figuré, et qu'elle se lexicalise lors d'une transition inverse du figuré au littéral.

Dans le *deuxième chapitre*, une analyse sémantique déterminera les principaux champs conceptuels où l'auteur puise la matière de ses métaphores. En effet, nous focaliserons notre attention sur le macrocosme du monde tel que le réinvente Aragon, en essayant de justifier que le poète refait l'univers réel, selon une vision qui lui est propre et dont l'outil principal semble la métaphore, au point qu'une tension poétique s'installe entre un monde de référence et un monde recréé.

Dans cette optique, nous tenterons, d'abord, de rattacher la métaphore à la métamorphose, en ce sens que le surréalisme exalte les processus de mutations même les plus étranges, dans le but de modifier la réalité, de transformer l'aspect des objets et même la nature des êtres, grâce à des associations inattendues de mots et d'éléments qui ne présentent aucun point commun. Reproduire subjectivement le réel ne correspond en aucun cas à une reprise littérale, mais s'effectue obligatoirement par un rapprochement des référents, voire même par leur modification, afin de recréer le réel sous la forme d'une représentation propre à l'auteur. En effet, la métamorphose « métaphorique » offre une vision imagée du monde, en annulant les frontières, ainsi que

toute distinction nette entre la réalité et le fantastique qui finissent par fusionner, tel que dans le mythe, d'autant plus que nous allons relever, de notre corpus, l'ensemble des légendes mythiques que l'auteur a choisies d'exposer et même de reformuler grâce à la métaphore.

Ensuite, nous soulignerons, pour les analyser, un certain nombre de thèmes récurrents, établis et développés essentiellement par le recours à cette figure, dans le but de découvrir les systèmes d'images et leurs interférences, mais aussi pour montrer que les métaphores sont fondées selon un système d'intertextualité, puisque la répétition d'un thème est un signe d'obsession, d'une volonté de reconstruire le monde dans une continuation figurale. Nous en particulier, la représentation descriptive de la femme surréaliste, et en conséquence, le sentiment de l'amour qui lui est relié. Par la métaphore, Aragon décrit l'être féminin, mais encore il le magnifie, suivant une démarche centrée sur le regard, qui fait aboutir à une image « divinisée » de la femme. Pour l'amour, il est mis en valeur telle que la voie idéale permettant de se redécouvrir grâce à la relation de l'homme avec l'autre, la femme.

Nous avons également choisi de traiter un autre thème développé d'une manière considérable dans l'œuvre aragonienne. Il s'agit de l'équivoque des lieux, puisqu'autour du paysage urbain, les surréalistes ont élaboré une nouvelle poétique, fondée sur l'imagination qui transforme le spectacle quotidien. Dès lors, aussi bien la ville de Paris, que la nature, deviennent les hauts lieux surréalistes, car, quoique réels, ils sont métamorphosés grâce à la vision transformatrice du spectateur surréaliste. Par ailleurs, nous signalons que nous nous sommes appuyée sur des exemples extraits pour l'essentiel du *Paysan de Paris*. En somme, cette étude permet de démontrer que les associations métaphoriques aragoniennes s'organisent autour d'un même motif thématique, en offrant la possibilité de discerner la présence des leitmotifs et en mettant en lumière la persistance et la récurrence de plusieurs images.

Pour récapituler notre projet, nous pouvons dire que, dans un premier temps, nous allons nous intéresser au microcosme de la figure et vérifier l'importance du contexte dans la saisie et l'interprétation du trope. Dans un second temps, nous allons nous orienter vers le macrocosme du monde tel que le réinvente Aragon, principalement grâce à la métaphore.



# Première partie : analyse technique et formelle

## Introduction

Dans cette première partie, nous débuterons notre travail par une analyse technique de la figure, dans le but de dégager les principales particularités syntaxiques du mécanisme métaphorique chez Aragon, et ce, par le biais d'un relevé et d'une description des différents cadres grammaticaux, pour ensuite, discerner la nature et le rôle de la syntaxe, en répondant pour l'essentiel aux questions suivantes : s'agit-il d'un emploi habituel ou particulier des outils syntaxiques ? la syntaxe, supporte-t-elle l'incompatibilité sémantique installée parfois par la métaphore aragonienne et qui révèle pourtant une logique interne ?

Dans un premier chapitre, nous allons commencer donc par l'examen de la structure de la métaphore aragonienne, de sa « texture grammaticale » dans la mesure où « l'effet sémantique de la métaphore est inséparable de sa réalisation syntaxique et de la valeur qu'elle confère à tel ou tel discours »<sup>85</sup>. Notre analyse consistera donc à relever les formes de l'image qui s'avèrent particulières au discours qui les produit, pour, ensuite,

<sup>85</sup> G. DESSONS, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas 1991, p.65.

discerner le rapport qui relie les termes entre eux, et en conséquence, démontrer que les valeurs contextuelles importent plus que la précision logique de l'expression.

Dans un second chapitre, nous analyserons la métaphore, en rapport avec d'autres figures, dans la mesure où elles sont, d'une part, complémentaires, s'éclaircissant les unes par les autres, et d'autre part, parce qu'elles représentent des aspects différents du fonctionnement de l'image. Dans cette optique, nous expliciterons le rapport entre la métaphore et la comparaison, et par la suite, avec les autres tropes qui lui sont étroitement associés, parmi lesquels l'allégorie et la personnification qui lui servent d'expansions, la métonymie et la synecdoque, auxquelles on la compare souvent pour mieux la définir.

En effet, après nous être intéressée au microcosme de la figure, nous vérifierons l'importance du contexte dans lequel elle est intégrée, en mettant en valeur les influences et les interprétations contextuelles dans le cadre métaphorique. Cette étude des différentes relations qu'entretient la métaphore avec d'autres figures constitue l'un des fondements de la théorie contextuelle de cette figure, d'autant plus que, par cette jonction, nous surpassons la définition traditionnelle de celle-ci, qui la représente tel un énoncé autonome et isolé. En conséquence, grâce à une observation de la syntaxe des différents tropes aragoniens, elle devient un fait du texte, du contexte, d'autant plus qu'elle est interfigurale.

## Syntaxe de la métaphore

Après avoir évoqué d'une manière générale les définitions de la métaphore, nous nous intéresserons à l'emploi de la figure dans le cadre du discours, par l'examen de sa structure, de sa « texture grammaticale » dans la mesure où « l'effet sémantique de la métaphore est inséparable de sa réalisation syntaxique et de la valeur qu'elle confère à tel ou tel discours »<sup>86</sup>. En tant qu'image donc, le procédé métaphorique est considéré essentiellement comme un mode de signifier et une réalité du langage à analyser spécialement en soulignant sa dimension syntaxique. Aragon lui-même, dans son *Traité de style*, insiste sur l'importance de cette composante de l'image :

***Je parlerais d'abord de la syntaxe [...] J'ai imposé depuis plusieurs années à votre admiration des pages où les fautes de syntaxe ne sont pas peu nombreuses [...] vous n'avez pas remarqué avec quelle impavidité blême je foule systématiquement aux pieds sur le feuillage noir de tout ce qui est sacré – la syntaxe [...] je piétine la syntaxe parce qu'elle doit être piétinée<sup>87</sup> [...] Les phrases fautives ou vicieuses, les inadaptations de leurs parties entre elles, l'oubli de ce qui a été dit, le manque de prévoyance à l'égard de ce qu'on va dire, le désaccord, l'inattention à la règle, les cascades, les incorrections [...] les***

<sup>86</sup> G. DESSONS, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas 1991, p.65.

<sup>87</sup> L.ARAGON, *Traité du style*, Paris, Gallimard 1924, pp.27-28.



***confusions de temps, l'image qui consiste à remplacer une préposition par une conjonction sans rien changer de son régime, tous les procédés similaires [...] voilà mon caractère.***<sup>88</sup>

Cet exercice consistera donc en une approche descriptive qui, par un balayage systématique du corpus, contribuera à déterminer les types ou modèles métaphoriques les plus récurrents, spécifiques au discours poétique qui les produit. En cherchant à appréhender le mode d'articulation structurelle de cette figure dans la poésie aragonienne, le lecteur est invité à déterminer ses limites, c'est à dire à indiquer son niveau de condensation ou au contraire à interroger les modalités de son expansion dans le texte où elle se déroule.

En exposant ainsi les lignes de force d'une syntaxe de la métaphore chez Aragon, nous souhaitons participer à l'élucidation d'une partie de l'expérience aragonienne en matière poétique. Tout au long de cette démarche, nous essayerons alors d'enrichir la recherche formelle par un prolongement sémantique. A ce stade, il est indispensable de signaler que notre démarche méthodologique se base essentiellement sur l'appartenance morphologique aux différentes classes grammaticales des termes constituant la métaphore, mais aussi distinguer les multiples types de cette figure. La classification des figures donc ne sera pas effectuée selon la dichotomie de métaphores in praesentia d'un côté et des métaphores in absentia de l'autre.

## **Les cadres syntaxiques récurrents**

---

Dans un premier temps, nous essayerons d'exposer les formes syntaxiques qu'Aragon adopte pour formuler ces métaphores, et, par conséquent, souligner celles qu'il préfère par rapport aux autres, et indiquer les motifs qui peuvent justifier un tel choix.

### **Les métaphores verbales :**

Au sein du corpus choisi, nous avons remarqué la fréquence des métaphores à base verbale. Ainsi, nous proposons de relever, d'une part, les configurations multiples dans lesquelles ce type de métaphore entre en jeu, et de souligner, d'autre part, leur modalité d'insertion dans le cadre du texte. Il faut également noter que le verbe, porteur d'un sémantisme dynamique, rapproche étroitement le procédé métaphorique de la personnification.

### **Avec des verbes intransitifs**

Au niveau du texte poétique, le verbe ne peut être intransitif qu'en théorie, puisqu'il se trouve dans un contexte riche d'expansions qui peuvent être particulièrement ou bien une comparaison, un adjectif ou un adverbe, mais surtout un syntagme prépositionnel à valeur locative (complément circonstanciel de lieu et plus rarement de temps ou de manière). Ces expansions servent essentiellement à mettre en place une « transitivité » de fait, dans le but d'orienter l'attention du lecteur à la fois vers la nature du verbe-pivot et sur le

---

<sup>88</sup> *ibidem*, p.29.

contexte dans lequel il surgit. Toutefois, il existe certaines occurrences de la figure qui n'affichent pas cette transitivité particulière au verbe aragonien, mais au contraire, mettent en lumière des verbes véritablement transitifs, se limitant à un seul terme qui porte à lui seul toute la valeur sémantique, tel que dans ces vers :

**Ça c'est pour eux comme pour d'autres La forêt féerique où les apparitions du soir Se jouent et chantent. (« Le paradis terrestre », La Grande Gaîté, p.275)**

Le rapport métaphorique se situe au niveau de la proposition subordonnée relative, entre les verbes d'action « chanter » et « jouer », nécessitant un sujet humain et le substantif en fonction de sujet, « les apparitions du soir », en tant qu'entité abstraite. Il existe également un autre lien figuré, installé entre la relative et son antécédent, « la forêt féerique ».

Dans ce poème, Aragon rapporte également un spectacle de la rue, espace au sein duquel toutes les rencontres sont possibles, où merveilles et réalités se côtoient, puisque la scène de « très jeunes filles » prenant « un sorbet » se transforme en une vision fantastique durant laquelle les « apparitions » deviennent dynamiques, dans un perpétuel mouvement de félicité, par le biais des deux verbes intransitifs sans expansions pour dire l'exclusivité de l'action :

**[...] les belles bouteilles Elles sont blanches comme les seins vous savez vers la gorge où le couteau aime les très jeunes filles [...] ils aiment les voir prendre un sorbet ça c'est pour eux comme pour d'autres La forêt féerique où les apparitions du soir Se jouent et chantent [...] Des exemples comme ceux-là la rue en Est pleine [...]. (pp.247-275)**

Cependant, nous allons constater que la métaphore aragonienne ne peut être simple, elle évolue par un emboîtement relationnel entre les différents termes mis en relation syntaxiquement, dans la mesure où nous relevons une multitude d'expansions qui se rattachent au verbe intransitif. Elles peuvent être, dans un premier temps, des compléments circonstanciels de temps, comme dans ce vers :

**les fourrures et les flanelles tombaient avec les jours. (« Futur Antérieur », La Grande Gaîté, p.279)**

Dans ce poème, Aragon expose les étapes d'une vie d'antan, il revoit le déroulement des saisons avec leurs activités et transformations, pour s'inscrire dans la lignée d'une tradition qui installe le thème du passage du temps et de ses effets fatals sur l'être au centre de la réflexion humaine. Et si l'hiver est souvent considéré comme la saison de la mort, durant laquelle tout signe de vie disparaît (« l'hiver/ Réalité des saisons Les sévices de la mauvaise époque »), l'été fait son apparition pour faire revivre les éléments, par le biais de la métaphore citée dessus, où le verbe entretient avec son sujet un rapport imagé. Dès lors, les accessoires de la période hivernale « tombaient », par assimilation aux feuilles mortes de l'automne, pour un nouvel épanouissement, une éclosion à une vie à venir. Quant à l'emploi du complément temporel, « avec les jours », il dit la progression de l'action et l'effet du temps sur l'état des choses.

D'un autre côté, l'intransitivité verbale peut être surpassée par une indication spatiale, et plus précisément par un complément circonstanciel de lieu :

**C'est quand les peines de cœur pleuvent Sur l'un des plateaux de la balance. (« Réponse aux flaireurs de bidet », La Grande Gaîté, p.24)**

Le verbe « pleuvoir », non employé dans un tour impersonnel, régit à la fois un lien figuré

avec le sujet «les peines du cœur », mais aussi avec le complément. Sémantiquement, il dit la multiplicité des peines et des souffrances causées par la passion et qui pèsent sur le cœur du poète jusqu'à l'anéantir. D'où, le recours à l'indication spatiale, « sur l'un des plateaux de la balance », puisqu'il s'agit de celle des joies et des chagrins, faisant chavirer les âmes vers l'espoir ou le désespoir. Ce dernier sentiment empreint la totalité du poème. Toutefois, nous remarquons qu'une tension métaphorique est réalisée grâce au complément spatial qui contribue essentiellement à la transformation du lieu commun (dire l'intensité ou la multiplicité par le biais du verbe « pleuvoir ») en une image revivifiée (la pluie des peines a eu lieu sur « des plateaux de balance »).

À son tour, la comparaison permet aussi de dépasser l'intransitivité, tel que dans ces vers :

***La Seine au soleil d'avril danse comme Cécile au premier bal. (« Pour demain », Feu de Joie, p.34)***

Attribué à un sujet inanimé, «la Seine», le verbe intransitif d'action, « danser », nécessite une expansion comparative pour mettre au clair les motifs de ce lien. En effet, le poète accorde au fleuve, par le biais du verbe, un souffle de vie acquis grâce à la venue du printemps, indiqué par le complément du temps « au soleil d'avril », interposé entre le SN et le V. Quant à la comparaison, elle confirme d'une part, la féminité attribuée au fleuve, puisque pareil à « Cécile », et d'autre part, pour signifier le premier éveil, signalé par le « premier bal », du cours aquatique à la sortie de l'hiver. En effet, la ville de Paris et ses attributs ont constitué un sujet de prédilection dans la poésie surréaliste, comme chez Aragon qui s'est intéressé à décrire la capitale lors de toutes ses métamorphoses.

Le complément indique aussi la manière, comme dans cet exemple où le poète recourt au gérondif :

***Ainsi la tristesse succède à la tristesse et le désir s'envole en secouant ses ailes colorées et douces. (« Louis », Le Mouvement Perpétuel, p.73)***

Dans ce cas, la métaphore s'établit, d'un côté, entre le sujet « désir » et le verbe « s'envoler », dans la mesure où cette action nécessite un actant animé et non un concept abstrait, et d'un autre côté, entre le sujet et le complément, puisque le poète établit une identification entre un sentiment et un animal (l'oiseau), dans le but de mettre en lumière le mouvement d'évasion qui ne peut être mieux suggéré que par le vol. Ainsi, accablé par les souffrances, le poète ne peut que regretter la perte des joies offertes par le «désir», des délices devinées grâce aux adjectifs mélioratifs, « colorées », par opposition à l'absence de couleurs qui dit la peine et l'amertume, mais aussi « douces », pour signifier les sensations agréables procurées par la flamme passionnelle. Le chagrin ne peut être éprouvé en même temps que la félicité de la passion, d'autant plus que celle-ci est assimilée à un oiseau de couleur, prenant la fuite pour céder la place à l'atmosphère lugubre des maux causés par un amour malheureux.

Dans cette optique, nous remarquons que dans le cas où Aragon emploie des verbes intransitifs, il cherche aussitôt à dépasser leur intransitivité, et par conséquent, à enrichir la métaphore verbale grâce à un ensemble d'expansions diverses.

**Avec des verbes transitifs directs :**

Il paraît possible d'affirmer que les métaphores verbales les plus fréquentes dans l'œuvre poétique d'Aragon appartiennent essentiellement à cette catégorie, puisque la majorité des verbes employés nécessitent des compléments d'objet et la métaphore prend une envergure considérable. Et les exemples fleurissent de partout.

A l'opposé du nihilisme et de la désinvolture dadaïste, le surréalisme traduit essentiellement une double exigence : l'irruption de l'irrationnel dans le réel pour recréer le monde par l'imaginaire et la revendication d'une liberté illimitée, afin d'affranchir l'homme des déterminismes qui pèsent sur lui. Dans ce sens, le mouvement se dévoile une révolution absolue à l'origine du bouleversement, voire de la remise en question des valeurs communes qui conditionnent la connaissance de l'être lui-même et du monde dans lequel il évolue. De son côté, Aragon poursuit le programme mis en place par le mouvement, comme le démontre l'exemple suivant, dans lequel nous relevons une double relation métaphorique, la première est au niveau du SN sujet, alors que la seconde est celle qu'il entretient avec le GV :

***Le monde à bas je le bâtis plus beau Sept soleils de couleur griffent la compagne. (« Secousse », Feu de joie, p.38) Aragon ne peut s'empêcher de parler de soi. Dès 1919, il le fait dans un mélange d'allusions diagonales et d'implicites [...] « Secousse » racontant pourtant un événement atroce. Le 6 août 1919, à Couvrelles-sur-la-vesle, Aragon s'est, en effet, trouvé enterré à trois reprises au cours des combats [« Qui chavire L'autre ou moi »]. Mais, le ton digne des bandes dessinées (« BROUF/ Fuite à jamais de l'amertume » et « Hop l'Univers verse »), l'insouciance affichée, protègent l'accès à la douloureuse vérité [...] Le texte s'inscrit dans une existence concrète qu'il met en forme, dont il révèle et dissimule à la fois les expériences et les douleurs [...].<sup>89</sup>***

En outre, Aragon maintient cette attitude de défi, même face à la poésie qu'il met à l'épreuve des faits et de la mort probable, en démontrant ce que les mots peuvent véhiculer en pleine catastrophe, la guerre. Pour effectuer cette reconstruction de l'univers, Aragon trace donc les fondements d'une révolution capable de réaliser aussi bien sa libération que celle de ses semblables. Nous citons donc ces vers qui témoignent de cette aspiration à la liberté :

***mes ailes oublieront les bras et les travaux Plus léger [...] je file au ras des rets et m'évade [...]. (« Eclairage à perte de vue », Feu de joie, p.40)***

Le poète souhaite, en effet, défaire les chaînes que lui impose la société telle que la famille, la religion chrétienne, les mœurs bourgeoises, et surtout le travail indiqué par le pluriel «travaux» et par son principal outil, « les bras ». Libéré, car doté d'ailes, il s'assimile implicitement à un oiseau en évasion et qui s'est sauvé des pièges et des embûches, par le biais d'une métaphore in absentia, qui peut être aussi considérée comme une métaphore hybride, puisque doublée d'une métonymie de la partie pour le tout (les ailes pour désigner l'oiseau). Il est également devenu « plus léger », car il s'est délivré du poids de la matière. Néanmoins, il n'a trouvé que la fuite, comme unique solution pour surpasser les limites du monde des réalités et accéder à un univers de merveilles, fait « d'essence », et dans lequel il acquiert une existence surhumaine, loin des imperfections et des servitudes de la société humaine. Tel qu'il l'exprime dans ces

<sup>89</sup> O. BARBARANT, *Aragon, la mémoire et l'excès*, Paris, Seyssel 1997, pp.54-55.

vers :

***Aux temps parfaits dans la grande salle d'essence Un feuillage de feu nourrissait mes désirs Il en descendait une bouche en fait d'ombre. (« La faim de l'homme », Les Destinées de la poésie, p.138)***

Nous remarquons, d'abord, la mise en place d'un cadre spatial particulier où règne la perfection, « temps parfaits », la grandeur et la somptuosité, « grande salle », la lumière, « un feuillage de feu », mais aussi la suffisance, « nourrissait mes désirs ». On est alors loin de la réalité faite de corvées et de souffrances. Quant aux deux verbes « nourrir » et « descendre », employés par le poète, ils ne coïncident pas logiquement avec leurs sujets respectifs, « un feuillage de feu » et « une bouche », mais, tout se transforme sous le prisme de l'imagination, à tel point que la nature devient « de feu », comme la passion, pour combler les amours du poète. Ce dernier, en symbiose absolue avec le cadre naturel, lui accorde des attributs humains, « bouche », pour une métamorphose vers la féminité.

Par ailleurs, Aragon expose un autre visage de la nature « humanisée ». Cette fois, elle est décrite dans un état de déchaînement :

***[...] les battants de la forêt claquaient des dents dans les ténèbres. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le Paysan de Paris, p.191)***

Le groupe verbal, composé du verbe « claquer » et du complément d'objet « des dents », affiche un lien propre entre ses deux composants, alors que le sens figuré est assuré par les deux termes situés aux extrémités de la phrase, à savoir le sujet « battants de la forêt » avec le verbe qui lui est accordé, d'une part, et avec le complément de lieu proposé par le poète, « dans les ténèbres », d'une autre part. En effet, telle une porte qui s'ouvre sur le mystère, la forêt est pourvue de « battants », pour une invitation à la découverte des mystères et des merveilles qu'elle renferme. Toutefois, cet espace féerique s'avère être dangereux et fantastique, puisqu'il permet d'aboutir aux « ténèbres », pouvant désigner un inconnu incertain et périlleux. De ce point de vue, nous mentionnons que la menace et l'avertissement sont déjà suggérés par l'action de « claquer des dents », accordée à l'espace naturel, que le poète identifie à son tour, par le biais d'un procédé métonymique (la partie pour le tout), à un monstre fabuleux.

Dans cette perspective, et à côté d'un attachement particulier à la nature et à son charme parfois douteux, le poète met en lumière, suivant une pratique surréaliste, le merveilleux urbain, par le biais de plusieurs tableaux qui rapportent différentes scènes ayant lieu dans le cadre de la ville, tel que dans le poème intitulé « Transfiguration de Paris », dont le titre même est significatif, évoquant ce thème rencontré souvent dans les écrits surréalistes, et essentiellement dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon. Nous citons :

***En plein cœur de Paris [...] Aux étalages des fleuristes Les automobiles paissaient les premiers lilas Les bâtons des agents jonchaient les pieds lyriques. (La Grande Gaîté, p.270)***

Nous discernons ici un entrecroisement des registres se référant aux deux espaces, d'une part, un champ lexical de la nature, « fleuristes, paissaient, premiers lilas, jonchaient », et un autre renvoyant au cadre urbain, « trottoirs, capitales, automobilistes, bâtons », ce qui démontre que le poète accorde le même intérêt aussi bien à la capitale qu'à la campagne. Le deuxième et le troisième vers sont construits selon un même modèle SN V SN, mais

les rapports métaphoriques s'établissent entre les éléments différemment, puisque, dans le premier cas, l'écart se met en place par le choix du sujet « automobiles », alors que dans le second, le verbe est lié métaphoriquement au sujet, mais aussi au complément d'objet. Dans ces vers, le poète observe, puis nous offre deux tableaux extraits d'un spectacle se passant dans la rue. Dans le premier, il identifie les véhicules à des bêtes herbivores qui pâturaient des fleurs, il les dote ainsi d'une âme pour qu'ils deviennent des créatures fabuleuses surgies de sa propre imagination. Dans le second, il établit une assimilation entre les « bâtons des agents » et des joncs ou des feuillages divers qui décorent les pieds des policiers, car ils sont suspendus à leur taille, et transformés, grâce à une image poétique, d'un symbole d'autorité et d'oppression en une beauté en fleurs. Quant à l'adjectif « lyriques », il est en rapport métaphorique avec le nom qu'il qualifie, « pieds », et nous nous trouvons confrontée à un cas d'impertinence, dans la mesure où nous n'arrivons pas aisément à cerner le lien entre les deux termes, ne pouvant décider si ces « pieds lyriques » sont poétiques ou enthousiastes.

Dans la même perspective, mais sous un angle différent, un autre visage de la ville est mis en lumière, particulièrement dans l'exemple suivant où nous lui découvrons une face sombre, celle du crime :

***Les tapis d'Orient souhaitent, d'une façon très vague, le vague hypothétique des cambrioleurs. (« Mandragore », Persécuté persécuteur, p.227)***

Alors que le verbe « souhaiter », complété par le complément de manière, « d'une façon très vague », est propre à l'humain, le poète l'attribue à une entité non-humaine et inanimée, « tapis », pour rapporter une scène de cambriolage. Il est aussi important de signaler que le procédé métaphorique se trouve combiné, d'un côté, à la personnification, grâce à cet emploi particulier du verbe déjà indiqué, mais aussi à la figure métonymique, puisque la propriété « le tapis » remplace le propriétaire, « les habitants de l'appartement », qui devraient espérer à des faux calculs et des démarches maladroitement de la part des voleurs, afin d'échouer dans leur tentative de pillage. La métaphore se trouve également renforcée par un jeu de mots qui consiste dans l'emploi du terme « vague » dans sa forme adjectivale et substantivée, à la fin du premier vers et au début du suivant, dans une sorte de rejet, qui suggère un retour aux règles de la versification classique. De même, le complément d'objet introduit une connotation humoristique au sein des vers, puisqu'il met en place un faux espoir que la rapine ne se réalise pas.

En outre, l'intérêt pour le langage, comme l'une des préoccupations primordiales chez les surréalistes, se rencontre également dans cette autre métaphore verbale qui témoigne du pouvoir considérable des mots :

***les mots croisés du jour promènent leurs orages épars Le nom du concombre sauvage ou tu ne passes pas poète. (« Un jour sans pain », Persécuté persécuteur, p.244)***

Si le sujet réel du verbe « promener » doit être le poète, les « mots » se chargent de l'action, pour agir, par la suite, sur l'univers dans lequel le « tu » évolue, grâce à « leurs orages épars ». Quant au complément du nom, « du jour », il indique que les mots possèdent un caractère changeant, mais gardent toujours leur pouvoir de métamorphose, qualifié par l'agressivité et la violence. Ensuite, nous passons à un autre registre, vers un

monde inédit qui se présente alors comme le lieu de toutes les rencontres inattendues et de la juxtaposition incongrue d'éléments étrangers les uns aux autres pour désorganiser la réalité. La non-coïncidence fait le beau et met en valeur l'originalité de l'invention.

Par ailleurs, nous avons remarqué que le syntagme nominal sujet est constamment séparé du verbe par un syntagme de nature différente, et ce retardement a pour effet de mettre en perspective l'action assurée par le sujet. De plus, un groupe, inséré entre N et V, a souvent pour fonction d'explicitier et de perfectionner la représentation, mais principalement pour préparer la réception du second terme de la métaphore. Ce syntagme peut être prépositionnel de manière ou de lieu :

***Dans la chambre nue à dessein [...] le dessin du papier sur les murs se met à grimacer des visages bourgeois. (« Lever », Feu de joie, p.55)***

Les indications spatiales, employées dans ces vers ne peuvent véhiculer aucune signification métaphorique, en cas où elles sont prises en compte séparément. La figure métaphorique est d'abord assurée par le SN sujet, « le dessin du papier », en rapport figuré avec le verbe «se met à grimacer », dans la mesure où il est de la sorte humanisé. D'un autre côté, situer cette action propre à l'humain « dans la chambre nue à dessein », et particulièrement « sur les murs », accentue davantage le caractère insolite et fantastique de l'image. En outre, nous pouvons dire que par la célébration de l'amour passager et par l'évocation de l'éveil des sens pendant l'adolescence, le poète ne s'empêche pas de critiquer la société bourgeoise et de la ridiculiser par la dérision et la raillerie.

L'inversion dans l'ordre des mots a très souvent une valeur de mise en relief de la métaphore, puisqu'elle accentue son mouvement et fait apparaître le sujet du verbe métaphorique, en le situant dans une position de force, clôturant la séquence. Il est ainsi dans ces exemples, dont le premier affiche une antéposition du complément circonstanciel de lieu qui se situe entre deux verbes d'une locution verbale, dans le but de distinguer principalement les deux termes métaphoriques :

***j'entends sous les feuillages de la richesse gémir le sommier crevé de la prostitution. (« Le progrès », Persécuté persécuteur, p.204)***

Nous relevons, dans ce cas, deux propositions entrecroisées. La première est construite sur le verbe «entendre gémir», dont le sujet est le «je», alors que la seconde s'articule autour de l'infinitif «gémir» accompli par « le sommier crevé de la prostitution ». Ce retardement du complément d'objet sert à accentuer le contraste entre les aspects de la fortune de la société bourgeoise, « feuillage de la richesse », et les souffrances qui accablent la vie urbaine, dont l'une des blessures consiste dans la propagation de la prostitution. D'où, l'emploi de deux termes appartenant au champ lexical de la misère, « gémir, sommier crevé ». Ainsi, le poète joue avec le lecteur et ne répond pas à ses attentes.

Autre exemple d'inversion édifié selon le schéma suivant : le «je» assume le premier verbe, alors que l'infinitif est accordé au sujet métaphorique inversé, ici « les cheveux » :

***[...] j'ai vu se dérouler les cheveux dans leurs grottes. Serpents, serpents, vous me fascinez toujours [...]. (« Le Passage de l'Opéra », Le Paysan de Paris, p.50)***

Si le verbe d'action, « se dérouler », précède son sujet, le poète prépare la métamorphose

de l'attribut féminin « cheveux » en serpents, réalisée par un procédé métaphorique par apposition. Cette identification, déjà signalée par le complément circonstanciel de lieu, « leurs grottes », repose sur les sèmes de la forme, la longueur, la couleur, mais encore l'effet exercé sur le « je », voire la fascination et la méfiance face à ces entités dangereuses. Nous constatons aussi une insistance sur le terme métaphorique par une répétition du terme « serpents » et par une interpellation directe grâce au pronom personnel « vous », par lequel le poète s'adresse directement aux cheveux, en vue de leur effet envahissant.

Dans ces deux cas, nous devons noter que le verbe de l'inversion est à l'infinitif, souvent précédé par un autre verbe évoquant les sens « entendre, voir », dans le but de signaler leur importance dans la perception, mais aussi dans la mise en place d'un nouvel univers propre au poète.

Le sujet peut aussi être séparé de son groupe verbal par une proposition comparative, de supériorité par exemple :

***Le printemps si étrange que cela paraisse S'asseyait sur les fronts humains [...].***  
**(«Futur Antérieur», La Grande Gaîté, p.279)**

Dans ce cas, le SN sujet, « printemps » est relié métaphoriquement au verbe « s'asseoir » qui devrait être accordé à une entité animée et spécialement humaine, et non à une saison dont les traits pertinents sont abstraits, non animés, non humains. Ce même verbe est aussi en rapport figuré avec son complément qui indique un espace incongru. En effet, l'emploi du groupe verbal est figuré, dans la mesure où il suggère l'effet de la saison printanière sur les humains. En ce qui concerne la relative à valeur explicative, elle sert à mettre en garde le lecteur, vu l'originalité de l'image mise en place. Elle devance ses protestations et rend possible l'information donnée, de sorte que le printemps humanisé peut s'asseoir sur les fronts pour leur accorder éclat et jeunesse.

Si nous avons pris en considération, en premier lieu, les métaphores verbales dans des structures transitives, nous avons jugé indispensable de mettre en lumière les modes des verbes employés par le poète et qui lui permettent de créer ses métaphores, et en particulier, le mode que nous rencontrons le plus dans notre corpus : l'indicatif.

### **L'indicatif : le mode des métaphores aragoniennes**

A travers le relevé des formes verbales, nous observons une préférence pour le mode de l'indicatif et plus spécialement pour le présent qui sert à formuler un procès totalement ouvert, souvent duratif, mais aussi à mettre en scène un mouvement psychique ou intellectuel métamorphique, par le biais d'une multiplicité de perceptions esquissées par l'auteur et qui se dévoilent comme le produit d'une transformation. Nous allons donc avoir recours à certaines métaphores où le noyau verbal est au présent de l'indicatif :

***Vous n'avez plus pour idéal que mon rire dément et ma démence Et pour soleil mes dents.*** («Le soleil d'Austerlitz», Le Mouvement perpétuel, p.81)

Dans une structure restrictive, le verbe « avoir » au sens de « posséder » dit l'exclusivité, dans la mesure où le poète oblige ses locuteurs à faire leur un idéal particulier qu'il a délimité seulement à deux de ses attributs, à savoir « mon rire dément » et « ma démence ». Ces caractéristiques permettent d'accéder à une nouvelle utopie dont l'origine



semble la folie, considérée par la plupart des surréalistes comme la source du savoir suprême et des images singulières. Quant aux « dents » qui valent le « soleil d'Austerlitz », ils témoignent de l'insolence d'Aragon qui fait du burlesque avec les grandes dates.

L'emploi récurrent du présent dans les constructions figurées à pivot verbal concourt à mettre à jour la tendance « dynamisante » de la poésie aragonienne. Mais, comme corollaires à ce présent situé entre l'actuel et l'a-venir, le futur et l'imparfait semblent porteurs des mêmes valeurs aspectuelles qui sont l'ouvert et le non-achevé, nous citons alors :

**[...] les mots prendront une inflexion troublante pour les assistants stupides. («Une leçon de danse», *Écritures automatiques*, p.149)**

Par l'emploi du verbe «prendre» et de son complément d'objet direct «inflexion troublante », les mots se présentent comme énigmatiques pour ceux qui n'arrivent pas à discerner leur sens profond et leur pouvoir de suggestion, d'où le recours à l'adjectif à sens péjoratif « stupides ». Le poète suggère que l'essence des mots n'est pas facilement accessible, elle est limitée aux gens ayant des facultés supérieures. Et le futur prolonge ce caractère mystérieux dans le temps.

Avec l'imparfait, le poète met en place un état durable sur l'axe du temps, par exemple celui de la lassitude, du regret face à l'incompréhension et l'insouciance de l'être aimé, tel que dans ce vers :

**Un bourdonnement de mouches sur les fruits signifiait moi-même. (« Sommeil de plomb », *Le Mouvement perpétuel*, p.66)**

Cependant, la métaphore, en établissant une équivalence entre le thème « bourdonnement des mouches » et le phore « moi-même », semble équivoque, dans la mesure où nous ne parvenons pas à distinguer les motifs de cette identification suscitée par le biais du verbe «signifier», à moins que nous supposons que le sème commun peut être l'insignifiance des deux éléments ne suscitant aucun intérêt, respectivement pour le client et pour la bien-aimée, pendant une durée indéterminée.

### **Avec les verbes doublement transitifs**

Ce type de structures illustre l'importance de l'objet dans la composition de la métaphore poétique. Rarement absolus, l'action ou le procès commandent nécessairement une application sur un « objet » qui accomplit l'extension verbale et impose, en conséquence, une lecture qui prend en considération le contexte de la figure enveloppant l'axe métaphorique, dans le but de définir l'originalité ou l'étrangeté. Et c'est ce que nous essayerons de démontrer par le biais de certains exemples :

**Il y avait des chandeliers Qui faisaient des confidences aux géants blancs des escaliers. (« Sonnette de l'entracte », *Le Mouvement perpétuel*, p.86)**

Dans ces vers, le procédé métaphorique se double d'une personnification, dans la mesure où le verbe «faire » est accordé à l'inanimé «chandeliers», auxquels nous avons attribué, d'une part, un objet dont la provenance possible est propre à l'humain, «les confidences », et d'autre part, un complément d'objet indirect, «géants blancs des escaliers », de même nature que le syntagme nominal sujet (non humain, inanimé). De ce

fait, le poète offre une vision fantastique du théâtre, pareille à celle des rêves où tout élément peut acquérir une autre dimension, une autre existence animée qui correspond ici à l'essence théâtrale où tout est fait de représentations, et qui s'étale chez Aragon au-delà de la scène pour imprégner jusqu'au décor environnant (escalier et statues).

D'autres vers extraits du poème « Les étoiles à mille branches », construits sur le même modèle, semblent puiser leurs effets de la même source du merveilleux :

***je ne veux rien qu'abandonner mon destin à l'eau courante des caprices.***  
***(Ecritures automatiques, p.151)***

Nous sommes ici face à un vœu cher au poète. Il s'agit d'une évasion vers un univers fait de désirs et de fantaisies, d'où l'emploi de la négation intensive avec l'adverbe, mais aussi de la restriction pour dire l'exclusivité du souhait. Au sujet de l'effet métaphorique, il est essentiellement véhiculé par le complément d'objet indirect, dans lequel nous avons associé deux éléments sémantiquement incompatibles, « eau » et « caprices », sauf si nous mentionnons les sèmes qui peuvent leur être communs, à savoir la fluidité, l'excessivité, la profusion et la facilité de l'action. Cette métaphore déterminative, « l'eau courante des caprices », met en lumière l'attitude du poète, exténué par les peines de la destinée humaine. Il laisse libre cours à ses multiples désirs.

### **Les subordonnées relatives :**

L'analyse des verbes au sein de la relative a dégagé une majorité de subordonnées bâties sur le pronom « qui », une proportion à peu près égale de « où » et de « dont », le pronom le moins représenté étant « que ». Ce recours donc à la structure relative accentue davantage une tendance continue chez Aragon pour la profusion de détails et l'étalement du procédé métaphorique. De ce fait, nous tenterons de démontrer, grâce à certains exemples, si cet emploi de la relative sert à rendre la métaphore plus claire ou au contraire plus opaque :

***les jeunes gens en bande par la main par les villes en promenade Pour chanter à bride abattue à gorge déployée la beauté la seule vertu qui tende encore ses mains pures. (« Lever », Feu de joie, p.57)***

Dans ce long poème, après avoir étalé les souvenirs de l'adolescence durant les quatre saisons de l'année, Aragon regrette amèrement le passage et la fin des délices de l'âge ingrat, duquel « les jeunes gens » n'ont gardé qu'une valeur à célébrer par le chant, « la beauté ». Celle-ci est exaltée dans un aveu final, où le poète l'identifie, par une métaphore appositive, à une « vertu », mais pas seulement « une » mais « l'unique », qui demeure malgré les changements et l'effet dévastateur du temps, vu son importance dans la vie des humains qui la considèrent comme fondement d'une existence encore possible. Ce procédé métaphorique est également enrichi par une relative qui accentue le sens déjà mis en place par le phore, à savoir la nature inestimable de la beauté et son rôle libérateur. Elle est ainsi identifiée à une déesse ou un être fantastique, possédant des mains qualifiées par l'adjectif « pures », et qu'il tend comme le signe d'une présence et d'une aide continue pour sauver les jeunes de l'emprise du désespoir et de la laideur. La métaphore est donc doublée par la figure de la personnification, puisque la « beauté » devient humaine, sujet du GV « tendre ses mains » et caractérisée par la pureté pour pouvoir préserver la joie et les illusions de la jeunesse.

Dans la même perspective, le poète évoque encore l'impuissance des humains face à l'écoulement du temps et ses conséquences dévastatrices :

**[...] Entends le cri des femmes Qui mêlent leurs cheveux au sable de leurs jours. (« Aux prunes », *Les Destinées de la poésie*, p.121)**

L'emploi du terme « cri » signifie la peur et l'angoisse face au passage rapide des jours. Cet écoulement du temps est donc assimilé, grâce au procédé métaphorique in absentia, « au sable », dans la mesure où les deux entités sont insaisissables, passent ou filent rapidement entre les doigts de la main, pour apporter changement et vieillesse sur les êtres, spécialement féminins. Dans cet exemple, tous les termes entretiennent entre eux des rapports propres, à l'exception du groupe prépositionnel « de leurs jours » qui fait basculer le sens vers le figuré. De la sorte, le complément d'objet indirect, « sable de leurs jours », constitue le noyau métaphorique, puisque le poète invente ainsi une nouvelle entité n'existant pas auparavant dans le monde des réalités. De plus, en reliant deux termes distincts et n'appartenant pas au même champ lexical, la préposition « au » renforce la métaphorisation, dans la mesure où elle permet de considérer sur un même plan les « cheveux » et le « sable des jours », reliés par le verbe « mêler ». Par conséquent, il est possible de supposer que le poète suggère le vieillissement des femmes par la couleur de leurs cheveux, celle du sable, blanc doré.

Quant au pronom relatif « dont », nous le rencontrons dans l'exemple suivant où le poète affiche une attitude de dérision pour porter atteinte au sentiment amoureux :

**L'amour dont tu parlais n'est qu'une tombola. (« Le soleil d'Austerlitz », *Le Mouvement perpétuel*, p.81)**

Ce sentiment est totalement identifié à « une tombola », une assimilation mise en lumière dans une structure restrictive, « A n'est que B », qui signifie l'exclusivité, ainsi que la totalité de ce rapprochement jusqu'à la fusion, dans la mesure où l'amour, tel une loterie, peut procurer la joie du gain ou les malheurs de la perte. Toutefois, cette conception de la relation amoureuse, tel un jeu de hasard, n'est pas offerte par le poète, mais par son interlocuteur, « tu ». Donc, nous dirons qu'Aragon, par le biais de la relative affiche un éloignement, un refus probable de considérer l'amour comme un divertissement, qu'on pourrait supporter aussi bien les bénéfiques que les défaites. Il s'agit donc d'un sentiment plus profond, plus grave sur lequel règne souvent une atmosphère grave faite de souffrances, comme dans les vers qui précèdent le mécanisme métaphorique étudié :

**Les nuits de lait il saigne la crosse D'un oiseau mort de son amour tombeau Ah superstition Machines vous chantez Il règne un air fatal aux chimères L'amour dont tu parlais n'est qu'une tombola.**

Et comme nous pouvons le remarquer, les termes « tombeau » et « tombola » sont situés à la fin du vers, et un tel choix est significatif, parce qu'il met en place deux conceptions opposées de l'amour. D'autre part, les deux mots sont constitués par les mêmes syllabes à l'exception de la dernière du mot « tombola », qui peut permettre de dire que ce dernier renferme à la fois l'autre terme « tombeau » avec une indication spatiale « là ».

Des sentiments, nous basculons du côté de la logique et de la raison en choisissant une métaphore qui s'articule autour du terme « ainsi », pouvant être un adverbe de manière ou de comparaison, une conjonction de subordination ou de coordination, pour assurer donc un enchaînement rationnel et cohérent d'une argumentation ou d'un

commentaire :

***L'ainsi chasse ces ombres opprimantes, c'est un balayeur gigantesque, dont les cheveux se perdent parmi les étoiles, dont les pieds pénètrent par les soupiraux dans les caves des maisons humaines. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le Paysan de Paris, p.185)***

Par le biais de ces phrases, Aragon s'inscrit dans la lignée des surréalistes qui s'opposent particulièrement à la logique, car elle délimite les pouvoirs de la pensée et réduit son champ d'activité en rejetant l'apport de l'imagination. De ce fait, le poète transforme ce connecteur logique en un géant, qui accapare l'univers des hommes, « scandalise les poètes dans leur lit de plumes » et enchaîne les imaginations, par le biais d'une métaphore avec « être », qui sert à identifier « ainsi » à un « balayeur », pour dire qu'il repousse toute inspiration fantastique n'ayant aucun fondement rationnel, et qu'il répond à un besoin incessant de clarté et de justesse, surtout lors de cette promenade nocturne aux Buttes-Chaumont :

***[...] Voilà l'ainsi qu'attendait frénétiquement ton besoin de logique, mon ami, l'ainsi satisfaisant, l'ainsi pacificateur [...] et les ténèbres des Buttes-Chaumont flottaient quelque part dans ton cœur. L'ainsi chasse ces ombres opprimantes [...].***

Quant aux deux propositions relatives, elles énumèrent les pouvoirs, mais aussi les dimensions à l'échelle du cosmique de l'outil grammatical, métamorphosé en un être animé, doté de membres humains, « cheveux » et « pieds » qui atteignent la totalité de l'espace des hommes, des « étoiles » jusqu'aux « caves ». Toutefois, et par dérision, Aragon étale cette aspiration perpétuelle à la logique, par le biais de plusieurs phrases comprenant le terme « ainsi », à tel point qu'il devient possible de dire que la répétition sert à prouver la gratuité d'un recours aussi fréquent à ce connecteur :

***[...] Ainsi j'éprouve la force de mes pensées, ainsi je me demande ce qui est mort en moi [...] ou bien ainsi je fais le chien et je gueule au crevé [...] ou bien ainsi prêt à passer des chapeaux aux couronnes, l'homme est averti des révolutions de son sort [...] ou bien ainsi je vous emmène à la remorque avec ma gaffe de mots [...]. (Le paysan de Paris, p.185-186)***

Par conséquent, le poète met en place deux attitudes à l'égard du raisonnement cartésien : celle de « l'ami », soucieux face au merveilleux et qui exige l'intervention de la raison et celle des poètes que la raison entrave leur pouvoir de création.

Nous rencontrons aussi, dans notre corpus, une structure relative avec le pronom relatif « où » :

***[...] je demeure muet de surprise en constatant la présence d'un petit cercueil confortable où dansent des poissons rouges. (« Ici palais des délices », Ecritures automatiques, p.144)***

Dans les « neuf textes surréalistes inédits », le poète cherche à mettre en valeur les pratiques de l'écriture automatique. Il se met dans un état de réception totale de la dictée révélatrice de son inconscient, libéré des jugs de la raison. Dès lors, il note des visions semblables à celles du rêve, où les mots, dans leur surgissement aléatoire, ne signifient pas, mais rendent visible ce qui était caché. Il en est ainsi dans l'exemple où l'aquarium se transforme en « cercueil confortable », antécédent d'une relative qui met en place un

lien figuré entre l'entité « poissons » et le verbe « danser », mais aussi entre l'action et le lieu où elle se réalise, puisque « cercueil », en tant qu'espace mortuaire ne permet pas les mouvements du corps, à moins qu'il s'agisse d'un bal funèbre.

A côté des visions oniriques qui cherchent à modifier le monde du réel, les surréalistes rêvent de mettre en place des grands mythes modernes, qui contribueront à la création d'un nouvel univers qui leur est propre. Ils rejettent ainsi les légendes anciennes, de même que la religion chrétienne, puisqu'ils entravent la liberté humaine et sa tendance vers la créativité imaginative. Dans cette perspective, nous citons cet extrait :

***On n'adore plus aujourd'hui les dieux sur les hauteurs. Le temple de Salomon est passé dans les métaphores où il abrite des nids d'hirondelles et de blêmes lézards [...] c'est la vie qui fait apparaître ici cette divinité poétique à côté de laquelle mille gens passeront sans rien voir, et qui, tout d'un coup, devient sensible, et terriblement hantante [...]. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.19)***

Le mécanisme métaphorique est discerné, en premier lieu, par le terme même de « métaphores », qui sert à la mise en place d'un complément de lieu insolite, et qui, en rapport avec le verbe « passer », suggère une modification d'une situation première. Des hauteurs, les dieux, indiqués par métonymie grâce au « temple de Salomon », descendent de leur piédestal vers la dégradation et la détérioration. D'où, le recours aux deux prépositions, d'une part, « sur » qui marque une position supérieure, et d'autre part, « dans » qui exprime un rapport d'intériorité, donc, du haut, nous accédons à un dedans dévalorisant. En effet, la métaphore ici est synonyme de métamorphose, conformément à la technique surréaliste qui cherche principalement à créer une nouvelle vision du monde qui subit toute sorte de transformations. La relative vient donc expliciter les changements subis par les lieux de culte, en suggérant alors leur état désertique, puisque les fidèles sont uniquement les hirondelles et les lézards. Aragon exerce de l'ironie, par le biais de l'adjectif dépréciatif « blême », antéposé pour révéler la position propre et subjective du poète lui-même, qui nie et dévalue les divinités antiques, les détrône pour annoncer la nouvelle les remplaçant. Il s'agit en effet de « la divinité poétique », qui prend un essor considérable après tant de délaissement, grâce au mouvement surréaliste qui lui redonne éclat et importance.

Nous avons déjà signalé que l'emploi du pronom relatif « que » est minoritaire dans l'œuvre aragonienne, nous proposons donc la seule relative introduite par cet outil grammatical :

***Les flammes que je fais couper de temps en temps chez le coiffeur trahissent seules le noir enfer intérieur qui m'habite. (« Lycanthropie contemporaine », Persécuté persécuteur, p.234)***

Il s'agit d'une métaphore in absentia dont le thème, les cheveux, se laisse deviner par le contexte (« couper, coiffeur »), mais principalement par la relative dont le verbe « faire couper » est en rapport figuré avec son antécédent, « les flammes ». Ainsi, la chevelure, identifiée au feu, désignant la lumière et l'ardeur, révèle, par opposition, « le noir enfer intérieur », par référence à la couleur sombre du trône capillaire. Nous pouvons dire également que le choix du thème, « flammes », trouve sa justification dans le terme d'« enfer » qui dévoile les passions et les souffrances endurées par le poète, d'où le

recours à la figure de l'oxymore, « noir enfer », puisque douleur et obscurité torturent le « je ». Nous remarquons alors une alternance du clair-obscur, aussi bien dans cet exemple, que dans l'œuvre aragonienne.

Nous avons donc tenté de faire apparaître les principales caractéristiques des structures métaphoriques « verbales », dans la mesure où nous avons relevé une abondance des verbes transitifs qui témoignent d'une préférence continue de la profusion et de l'explication, tout en accordant de l'importance à l'objet.

### Les métaphores avec « être »

Des métaphores verbales, nous avons choisi de consacrer une partie à un type particulier de la figure : la métaphore avec « être ». Alors qu'il est évident que toute métaphore repose essentiellement sur une relation de ressemblance, d'assimilation, la structure grammaticale et syntaxique, introduite par le verbe « être », met en lumière le rapprochement et la fusion jusqu'à l'identification complète du thème et du phore. Ainsi, cette métaphore est considérée souvent comme une variante de la définition. En effet, le verbe « être » s'emploie souvent pour définir une entité grâce à une autre, tout en mettant en place une vérité irréfutable. Avec l'examen de ce type de métaphore, nous abordons le cadre des figures où terme propre et terme métaphorique appartiennent à la même partie du discours. La relation entre substantif tp et substantif tm<sup>90</sup> est alors actualisée par « être ». Dans les textes aragoniens, nous avons souligné un nombre considérable de métaphores répondant à cette configuration, dans lesquelles nous avons cerné un sous classement qui fait ressortir trois modes du fonctionnement de cette forme métaphorique :

D'abord, une structure dominante se résumant au schéma : A est B, puis, une structure marquée par la présence d'une restriction : A n'est que B, et une dernière forme soulignée par l'usage du verbe « être » à un temps ou un mode différent du présent de l'indicatif.

### La structure « N 1 est N 2 » :

Selon Eluard, « l'image par analogie (ceci comme cela) et l'image par identification (ceci est cela) se détachent aisément des poèmes, tendent à devenir poèmes elles-mêmes, en s'isolant »<sup>91</sup>. En effet, créant une sorte de combinaison totale entre le thème et le phore, ce schéma introduit deux types d'emploi. Syntaxiquement, le premier est caractérisé par une sorte de raccourcissement et de concision et le second tend à l'élargissement et à l'expansion. Dans le premier cas, il s'agit de rapprocher deux termes en établissant entre eux une identité absolue. Une telle assimilation est issue du recours à une « identification non motivée »<sup>92</sup>. Autrement dit, cette forme de métaphore comporte seulement deux termes et la copule métaphorique, sans additionner un autre terme explicitant les motifs

<sup>90</sup> Ces abréviations désignent le terme propre et le terme métaphorique.

<sup>91</sup> P. ELUARD, *Premières vues anciennes*, Œuvres complètes T.I., Paris, Gallimard 1968, p.539 et 969.

<sup>92</sup> G. GENETTE, *Figures*, Paris, Seuil 1969, p.130.

de la métaphore ou des formes relatives ou explicatives permettant de mieux éclaircir la phrase, et de l'interpréter aisément, tel que dans les exemples suivants :

***Les oiseaux sont des nombres L'algèbre est dans les arbres. (« Acrobate », Feu de joie, p.33)***

Pour réinventer le monde réel par l'inattendu et l'avènement du merveilleux onirique, le poète mélange les réalités et permet le passage d'un univers à un autre sans raisons apparentes. Il échange ainsi les identités grâce à l'emploi de la copule «être », mais aussi par une modification dans l'ordre et la place des mots, comme par un effet de chiasme qui fait passer du particulier (dans le premier vers : oiseaux et nombres) au général (deuxième vers : algèbre et arbres). Les éléments interchangent leurs natures, et les «oiseaux » sont assimilés aux «nombres », peut être parce qu'ils sont innombrables, et «l'algèbre » se transforme, implicitement, par le biais du complément circonstanciel « dans les arbres », en créatures ailées et volantes, car probablement difficiles à comprendre et donc inaccessibles. Cependant, ces permutations demeurent énigmatiques, dans la mesure où « les premiers textes des futurs surréalistes », se caractérisent, selon O. Barbarant, par une « nouveauté [qui] naît principalement d'un parti pris systématique pour le décousu et l'inconséquence », d'où « même le "simultanéisme" d'avant-guerre paraît linéaire devant des montages qui perturbent quelquefois jusqu'à la syntaxe »<sup>93</sup>. Nous citons la totalité de ce poème pour mettre en lumière cette pratique :

***Bras en sang Gai comme les sainfoins L'hyperbole retombe Les mains Les oiseaux sont des nombres L'algèbre est dans les arbres C'est Rousseau qui peignit sur la portée du ciel cette musique à vocalises Cent A Cent pour la vie Qui tatoue Je fais la roue sur les remparts.***

Contrairement au premier usage de la métaphore, nous notons alors la fréquence du second cas qui est distingué par une certaine extension formelle. Par conséquent, à l'ajout de quelques mots à la forme (N1 est N2) correspond une délimitation du sens. Dans l'exemple suivant :

***La nature éternelle Me réchauffe en ses seins L'heure et ma ritournelle Sont mes deux médEcins. (« Falparsí », Les Destinées de la poésie, p.108)***

Nous constatons, d'une part, que le phore dépasse le seul terme par l'emploi de l'adjectif numéral à valeur anaphorique « deux », et d'une autre part, qu'il est possible de discerner les mobiles de l'identification du thème et du phore, puisque «l'heure », le moment vécu au cœur de la nature apporte bienfaits et sécurité au poète, d'où, l'emploi du verbe « réchauffer ». En outre, cet instant agréable, avec la chanson qui réfère, par métonymie, à la poésie (qui provient également d'un autre cœur, celui du poète), représentent à la fois les guérisseurs et les uniques refuges pour cet être. De plus, ce rapprochement qui atteint l'identification des deux éléments (nature, poésie) est justifié, d'abord, par un jeu de mots, dans la mesure où « éternelle » et « ritournelle » occupent une même position (la fin du vers) et coïncident au niveau de la forme (même terminaison), mais aussi au niveau du sens puisqu'ils suggèrent l'idée de la continuité dans le temps. Ensuite, le poète établit un jeu de « lettres », d'où la transcription particulière du terme « médEcins », pour mettre en lumière le mot « sein » et appuyer la correspondance des deux termes. Toutefois, ce jeu n'est point apprécié par O. Barbarant qui affirme que « la chanson [...] est présente [dans

<sup>93</sup> O. BARBARANT, *Aragon, la mémoire et l'excès*, Paris, Seyssel 1997, p.48.

cette première poésie], sous forme de redondances qui l'affaiblissent, d'un choix de la noire niaiserie [...] »<sup>94</sup>.

Par ailleurs, nous notons le recours à d'autres éléments qui viennent expliciter et enrichir la figure, dans le but d'élargir l'énoncé, tels que les subordinées relatives, les syntagmes prépositionnels ou l'addition d'un adjectif. Nous commencerons alors par l'analyse d'un exemple où l'expansion est un adjectif qualificatif attribué au phore :

***L'existence est un œil crevé Que l'on m'entende Bien un œil qu'on crève à tout instant le harakiri sans fin. (« Lycanthropie contemporaine », Persécuté persécuteur, p.237)***

Dans ce poème teinté d'un désespoir amer, Aragon énumère une série de tableaux rapportant les malheurs qui accablent et oppriment l'homme dans la société moderne, et c'est pour cette raison qu'il choisit d'identifier métaphoriquement « l'existence » à un œil : d'abord, parce qu'il s'agit de l'organe le plus précieux, mais aussi le plus fragile, à l'image de la vie, et il est précisément « crevé », pour souligner l'intensité, l'ampleur et également, le caractère continu des souffrances humaines. Nous distinguons alors une certaine gradation ascendante, réalisée par un passage de l'adjectif, « crevé » à la forme verbale, « crève », suivie par le complément circonstanciel de temps, « à tout instant ». Par la suite, nous notons le recours au terme « harakiri », auquel succède le groupe prépositionnel « sans fin », et qui signifie un suicide par éviscération, particulièrement honorable, au Japon.

Dans cet autre cas, le terme métaphorique est enrichi à la fois par un adjectif antéposé et par un groupe prépositionnel qui désigne le destinataire du procès :

***Il ya une liaison bien forte dans l'esprit des hommes entre les Bains et la volupté [...] les baignoires ici prostituées sont de dangereuses sirènes pour le visiteur [...]. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.65)***

A l'opposé de l'amour exalté pour et par la femme, le poète met en scène le désir érotique célébré dans les maisons de passe, et dont l'un des accessoires, « les baignoires », sont qualifiées d'abord par l'adjectif postposé « prostituées », qui leur octroie un caractère humain, et sont présentées par l'auteur en tant que « dangereuses sirènes », à cause de leur attirance périlleuse, ainsi que de leur charme destructeur, dignes des créatures mythiques et mises en valeur par l'antéposition de l'épithète.

Malgré toutes les apparences, le culte voué à la femme unique demeure pourtant la principale préoccupation de l'homme, comme le témoigne cette phrase extraite du *Paysan de Paris* où le phore est un groupe composé d'un substantif et de son complément qualifié par un adjectif :

***Femme [...] Charmante substituée, tu es le résumé d'un monde merveilleux, du monde naturel [...]. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », p.207)***

Identifiée par apposition à une « charmante substituée », la femme est également « le résumé du monde naturel ». Le poète insiste sur cette assimilation par le biais d'une gradation, vu que d'une remplaçante de la nature, et donc se partageant les mêmes qualités, et se situant au même rang en tant qu'égaux, et l'une peut prendre la place de l'autre, l'être féminin surpasse le cadre naturel, puisque le « résumé » ne garde que le

---

<sup>94</sup> O. BARBARANT, *Aragon, la mémoire et l'excès*, Paris, Seyssel 1997, p.68.



meilleur de la version originelle, et, par conséquent, consiste en la quintessence, et tout le merveilleux chavire du côté de la femme, qui devient la nature elle-même, mais dans une version plus grandiose, plus idéalisée.

Par ailleurs, l'expansion de N2 peut être également une proposition subordonnée relative :

***La maîtrise de soi est une martre qui suit lentement les cours d'eau. (« Une leçon de danse », *Ecritures automatiques*, p.148)***

Nous constatons, en premier lieu, que cette métaphore est une figure concrétisante, dans la mesure où elle cherche à représenter une notion abstraite «la maîtrise de soi », par un rapprochement avec un animal «une martre». Cependant, il paraît compliqué de trouver les sèmes communs entre les deux éléments, sauf si nous supposons que le fait d'acquérir un pouvoir d'agir sur soi-même est d'abord inestimable, précieux et recherché, telle que la fourrure brune du mammifère, et qui nécessite aussi une durée considérable dans le temps, de la patience et la poursuite d'un chemin bien précis, d'où l'emploi de l'adverbe «lentement».

L'amplification métaphorique est assurée aussi par des substantifs juxtaposés à valeur de synonymes, appartenant à un même sémantisme. Il est ainsi dans cet exemple de la « Préface à une Mythologie Moderne » où le trait dominant de l'être féminin est la clarté :

***Au lieu de vous occuper de la conduite des hommes, regardez plutôt passer les femmes. Ce sont de grands morceaux de lueurs, des éclats qui ne sont point encore dépouillés de leurs fourrures, des mystères brillants et mobiles. (« Préface à une mythologie moderne », *Le paysan de Paris*, p.12)***

Par cette métaphore, introduite par le pronom démonstratif neutre «ce», qui renvoie au substantif qui précède, «les femmes », le poète insiste davantage sur un thème récurrent dans son œuvre, celui de la lumière et des illuminations, relevé généralement en perpétuel rapport avec celui de la femme célébrée. Lui servant donc à découvrir leur particularité mystérieuse, la lumière caractérise également ces créatures et constitue leur charme. Nous notons alors deux groupes nominaux synonymiques renvoyant à cette spécificité, la brillance, à savoir «grands morceaux de lueurs » et «éclats ». Toutefois, par la relative, « qui ne sont point dépouillés de leurs fourrures », nous constatons que le secret demeure intact, inviolable malgré les tentatives persévérantes de la part du voyeur. En effet, dans cette image, le mystère n'est plus un attribut de la femme, puisqu'elle-même devient une énigme «brillante et mobile». Dès lors, l'être féminin est à la fois lumière, mais aussi un mystère.

De même, il est possible de relever deux métaphores par assimilation coordonnées et bâties selon un même modèle avec élision du verbe « être », tel que dans ces vers où les thèmes « front / orteil » et les phores « azur / boue » sont des notions opposées, dans le but de présenter le bourreau comme un être fabuleux, omniprésent, puisqu'accaparant l'espace du ciel jusqu'à la terre :

***Combien suis-je payé pour être le millionième des aides du bourreau dont le front est l'azur et l'orteil la boue. (« La Pesanteur », *Persécuté Persécuteur*, p.222)***

L'emploi du verbe-copule permet également le jeu des symétries et des redondances

sous la forme d'un redoublement d'une même structure avec répétition ou ellipse d'« être », nous citons alors ces vers extraits du poème « Chanson pour mourir d'amour au temps de carnaval » :

***Mercredi me fait un signe de croix menteur veux-tu que je croie Qu'amour est en terre et déjà tout froid Il est mon Seigneur et je suis sa proie. (Le Mouvement Perpétuel, p.93)***

Alors que les premiers vers rapportent l'anéantissement du sentiment d'amour, par le biais d'un champ lexical de la mort (un signe de croix, tout froid), le poète renie cette idée. D'où, il recourt à l'interrogation de protestation, et dresse une image traditionnelle de l'amour, celui qui règne sur les êtres, identifié ici au « seigneur », chasseur, dont la proie et non l'esclave est le « je ». Par ailleurs, concernant ce poème, O. Barbarant déclare qu'il fait partie de ces « poèmes [qui] paraissent, à proprement parler, des "jeux d'enfants" », tout en gardant « de l'activité enfantine, la profondeur. Quand Aragon bredouille une dérisoire "Chanson pour mourir d'amour au temps de carnaval" [...] l'humour sert d'écrin ou d'écran à une véritable interrogation sur la langue »<sup>95</sup>.

Dans la poésie aragonienne, si nous mentionnons le pouvoir ensorceleur de l'amour, il est nécessaire de rendre hommage à la femme, la seule qui pourra le révéler et lui accorder existence, alors le poète lui offre une image au-delà des dimensions de l'univers, grâce à une série de métaphores par assimilation, fondées selon la structure « A est B », qui met en valeur une fusion et un rapprochement jusqu'à l'identification d'un thème unique et d'une multitude de phores, tel que dans cet exemple :

***Femme [...] Tu es le mur et sa trouée. Tu es l'horizon et la présence. L'échelle et les barreaux de fer. L'éclipse totale. La lumière. Le miracle. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », p.207)***

Puisqu'elle représente le tout, le poète tente d'énumérer ce que la femme désigne dans un mélange hétéroclite qui augmente l'étrangeté et le mystère la caractérisant. Elle accouple de la sorte les contraires, tels que « le mur et sa trouée », désignant respectivement le construit et le détruit, mais aussi d'un côté, « l'horizon » signalant l'absence vu que nous ne pouvons l'atteindre, et « la présence », de l'autre côté. Avec la troisième métaphore, nous distinguons l'effacement du verbe « être » et du thème lui-même, sous la forme d'une gradation. Par conséquent, la femme devient la chose et sa matière, « l'échelle et les barreaux de fer ». De plus, pour mettre en valeur l'omniprésence de la femme, Aragon sélectionne des couples d'éléments qui ne peuvent exister l'un sans l'autre. Quant à la suite de l'énumération, « L'éclipse totale. La lumière. Le miracle », elle s'oriente vers l'ouverture et l'élargissement, suggérant que la femme est souvent le terme d'une procession mystique, suite à quoi elle prend finalement la place de l'absolu.

A l'image de la femme adorée, le poète, par le biais d'une série de trois métaphores, devient à son tour un être cosmique qui effectue le lien entre des essences diverses :

***Je ne pourrai rien négliger, car je suis le passage de l'ombre à la lumière, je suis du même coup l'occident et l'aurore. Je suis une limite, un trait. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.136)***

---

<sup>95</sup> O. BARBARANT, *Aragon, la mémoire et l'excès*, Paris, Seyssel 1997, p.64.

Grâce à la première métaphore, le «je» se présente comme le sauveur de l'humanité, la conduisant vers la délivrance et la vérité, puisqu'il est «le passage de l'ombre à la lumière », et donc des souffrances à la joie. Avec la seconde figure, il affiche un pouvoir d'ubiquité, car il est à la fois « l'occident et l'aurore », tout en s'inscrivant dans la même perspective sémantique de la métaphore précédente, dans la mesure où le couchant renvoie à « l'ombre », alors que l'aube rappelle le lever du jour, et par conséquent, le jaillissement de la lumière. Quant à la dernière métaphore, elle le place grâce aux deux phores juxtaposés, «limite» et «trait », à la frontière séparant, et du même coup réunissant les opposés. De ce fait, les métaphores placées en série sont souvent doublées par la figure de la gradation.

### ***Les déterminants précédant le terme métaphorique***

Concernant les déterminants, nous avons perçu que tous les termes métaphoriques sont dotés d'articles. Lorsque le déterminant du terme métaphorique est indéfini, le rapport qui s'installera entre N1 et N2 sera un rapport de classification<sup>96</sup> :

**« Je suis un solitaire Eléphant ou carbone ». (« Rien ne va plus », La Grande Gaîté, p.302)**

Le premier phore, introduit par la copule «être», présente le poète en tant que « solitaire », classé par différenciation au milieu des autres. Le second, « Eléphant », inséré dans la phrase sans aucun lien syntaxique, et donc en relation de qualification avec le thème, et rectifie la définition précédente, puisque l'animal mentionné ne peut être « un solitaire », ne vivant qu'au sein d'une bande. De même, le troisième phore, «carbone», corrige aussi l'état de solitude du poète, dans la mesure où il réfère au papier destiné à obtenir des doubles, alors de l'un (le poète), nous passons à plusieurs (bande d'éléphants) pour aboutir, enfin, au couple (le poète et son double, la femme). Pour illustrer davantage l'emploi de l'article indéfini devant le terme figuré, nous proposons d'analyser cette métaphore :

**« Le meilleur de moi-même est une histoire ancienne ». («Au café du commerce », Ecritures automatiques, p.147)**

Au premier abord, nous apercevons que le thème et le phore sont qualifiés par des adjectifs en chiasme, selon la structure Adj. N1 est N2 Adj, une structure qui peut suggérer une correspondance entre les deux qualifications, « meilleur » et « anciennes », considérées habituellement comme contradictoires, pour dire particulièrement que l'état passé du moi du poète était parfait, avant que le passage ravageur du temps ne le détruise.

Quand le déterminant de N2 est défini, le rapport établi est d'identification, tel que dans cette citation :

**Ses deux mains étaient la flamme et la neige. (« Sans famille », La Grande Gaîté, p.267)**

<sup>96</sup> Selon que le déterminant de N2 est indéfini, défini ou zéro, la relation de N2 par rapport à N1 est une relation de classification, d'identification ou de qualification. J. MOLINO et J. TAMINE, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, PUF, Paris, 1982, pp. 160-161.

Au sein de cette métaphore, l'adjectif numéral précédant le thème est explicité par deux phores coordonnés. En outre, la femme énigmatique réunit aisément les éléments les plus éloignés, «flamme » et «neige ». Par une main, elle offre alors la chaleur et la vie, suggérées par « la flamme », tandis que par l'autre, elle incarne la froideur et la gelée, et donc la mort. Dans les deux cas, elle retient les deux pouvoirs primordiaux de la nature, dans le sens où elle donne le droit à la vie ou condamne par la mort.

### ***L'emploi du présentatif « c'est »***

Par ailleurs, il est essentiel d'indiquer le recours fréquent au présentatif «c'est» qui réunit deux fonctions relationnelles : l'une anaphorique, assurée par le pronom démonstratif neutre « ce », l'autre syntaxique (jonction attributive) mise en place par la copule «être ». Cet emploi sert particulièrement à mettre en valeur le second élément métaphorique par un effet de théâtralité, nous citons :

***J'aime une herbe blanche ou plutôt Une hermine aux pieds de silence C'est le soleil qui se balance Et c'est Isabelle au manteau Couleur de lait et d'insolence. («Isabelle», Le Mouvement perpétuel, p.68)***

Aragon emploie une série de métaphores in absentia juxtaposées, pour retracer le portrait de la femme aimée, et spécialement pour souligner l'importance lui est accordée, d'où la révélation retardée du thème, ne faisant son apparition que vers la fin, et « c'est Isabelle ». Au sein de la troisième métaphore, nous apercevons une sorte de gradation ascendante, dans la mesure où nous passons de l'article indéfini « une », qui met l'accent sur la distanciation de celui qui parle par rapport à son énoncé, à l'article défini « le », précédé du présentatif « c'est » qui dit l'évocation d'un élément connu faisant partie du savoir commun, « le soleil ». Par le biais de cet élément naturel, le poète insiste davantage sur l'éclat de l'être féminin et suggère en même temps sa grandeur. Finalement, nous voyons surgir le nom propre « Isabelle » qui accomplit le dévoilement total de la femme adorée. La touche finale insiste encore sur la blancheur, « manteau couleur de lait », déjà signalée par l'adjectif « blanche », et insinuée grâce à une assimilation de la femme à « une hermine » dont le pelage est blanc en hiver. Cependant, le poète ne s'empêche pas de laisser l'énigme suspendue par le biais du complément « d'insolence », parce qu'il s'agit d'un élément abstrait qu'il a coordonné à un autre élément concret, « le lait », sans que nous pouvions deviner le lien les rattachant.

Le présentatif est également employé dans ce vers où le thème n'est pas un substantif, mais un verbe, « écrire » :

***[...] Pourquoi sans cesse écrire Ecrire c'est une prison. («Aux prunes», Les Destinées de la poésie, p.121)***

Dans ce poème dédié à Benjamin Péret, Aragon recommande à son ami de se fier à ses sens et d'abandonner pour un instant l'écriture, qui « est une prison », renfermant l'être à l'intérieur de lui-même. Il est donc essentiel de s'ouvrir au monde et de noter ses différentes métamorphoses, d'où la prolifération de verbes à l'impératif se référant au sens, tels que « entends le cri, entends les doux ramiers », « vois les hirondelles, vois les petits bleus ». De ce fait, Aragon offre une nouvelle image de l'écrivain, puisque ce dernier doit puiser ses œuvres de la réalité l'entourant, mais tout en la réinventant selon des schémas qui lui sont propres.

## La structure restrictive N1 n'est que N2

Pour définir cette forme, il semble important de la comparer avec la forme illustrée par le schéma : N1 est N2, dans la mesure où elle accentue ce rapport d'identification. Si la métaphore in praesentia apparaît dans une phrase affirmative, elle dénote une correspondance et une symétrie entre les deux éléments rapprochés, alors que la métaphore présentée sous une forme restrictive réduit encore plus le sens du phore. Ainsi, « N1 n'est que N2 » renforce l'alliance entre les deux composants de la métaphore et accentue leur rapport d'identité, à tel point qu'aucune réfutation n'est permise, et l'identification se trouve confirmée. De plus, ce type de métaphore agit selon une double opération d'addition et de suppression de sèmes. Nous attribuons alors à N1 toutes les qualités de N2 et nous supprimons tous les attributs de N1 qui n'appartiennent pas à N2, tel que dans ces métaphores :

***Ainsi la tristesse succède à la tristesse et le désir s'envole [...] Ainsi nous ne sommes que fleur de soufre. (« Louis », Le Mouvement perpétuel, p.73)***

En disparaissant, le désir prive le monde des couleurs et ne laisse derrière lui que les hommes métamorphosés en « fleur », parce que fragilisés par « la tristesse » et dont la durée de vie est courte. Par ailleurs, nous notons que le thème pluriel, « nous », est identifié au singulier, « fleur », pour dire probablement l'union dans le malheur. D'autre part, le complément associé au phore, « de soufre », indique la couleur jaune clair, celle du soufre et probablement des souffrances.

Cette forme restrictive se rencontre également dans la phrase suivante, pour rendre, une fois de plus, hommage à la femme représentée telle une géante :

***Montagnes, vous ne serez jamais que le lointain de cette femme [...]. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.208)***

Aragon offre alors une vision cosmique de la femme, qui aboutit principalement à une féminisation de l'univers. Par conséquent, la nature, et particulièrement les « montagnes », qui malgré leurs dimensions considérables ne représentent plus qu'une ombre, un « lointain » de la femme géante. Réduits et diminués, ils se prosternent devant leur rivale, puisqu'accablés et soumis face à sa grandeur. De même, l'homme se trouve surpassé par la créature féminine, car il ne parvient jamais à devenir son égal, comme dans cet exemple :

***Voici que je ne suis plus qu'une goutte de pluie sur sa peau, la rosée. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.208)***

Ce sentiment d'infériorité est déchiffré grâce au déterminant indéfini « une », précédant N2 « goutte de pluie », car il est chargé d'une connotation dépréciative comme assumée syntaxiquement par la restriction. Néanmoins, pour parvenir à approcher la femme, seule réalité désirée par le poète, ce dernier crée l'union entre lui et la nature, par et pour l'être féminin, une fusion qui s'accomplit hors du temps et de l'espace, pour qu'il devienne « une goutte de pluie », « la rosée » sur la « peau » féminine.

Si la métaphore est souvent fondée sur une association de deux éléments aussi éloignés que possible, le poète recourt au rêve, qui est à l'origine de toutes les éventualités, mais aussi conformément à la pratique surréaliste qui considère l'onirisme

comme l'un de ses principaux moyens pour mettre en place une écriture particulière, tel que dans ces vers :

***Semeur La poudre aux yeux n'est que le sable du sommeil. (« Poésie », Le Mouvement perpétuel, p.76)***

Le poète offre une scène qui rappelle les contes fantastiques, dans la mesure où le « semeur », pouvant représenter le poète, ne répand plus des graines ou des mots, mais procure le sommeil grâce à «une poudre aux yeux », assimilée au «sable», en vue de la profusion des visions et des images oniriques dans l'œuvre surréaliste. Néanmoins, la restriction révèle un lien de ressemblance entre deux éléments, et met en question ce rapport installé. Ainsi, la création de la liaison entre le thème et le phore n'est point définitive. Et d'après les exemples relevés, nous marquons que, dans le cadre de la métaphore restrictive, l'association entre le thème et le phore s'établit avec expansion syntaxique de la figure, essentiellement par des compléments du substantif.

Par ailleurs, le cadre interrogatif participe aussi dans l'élaboration du mécanisme métaphorique en installant une forme d'ambiguïté, intrinsèque à la démarche même de l'interrogation, et qui contribue à la conversion du texte en un prisme sémantique. Le tour interrogatif sème alors le doute. Nous citons alors cet énoncé :

***Mon cœur [...] est-ce une fumée ? (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.227)***

Dans ce dernier exemple, le tour interrogatif annule l'univocité du discours déclaratif et traduit l'élargissement des éventualités d'interprétation. La portée de la métaphore est ici soutenue par la particularité de la formulation, bien plus que par le choix des phores correspondant à N2, dans la mesure où la métaphore du feu désignant l'amour est courante. Elle signifie ici l'épuisement du cœur du poète jusqu'à l'anéantissement.

En effet, par l'introduction d'une modification dans le schéma traditionnel de ce type de métaphore (N1 est N2), l'auteur motive l'acte de décodage, de même qu'il renvoie tacitement à cette ambiguïté qui est le propre de la démarche poétique surréaliste.

### **Les temps du verbe « Etre »**

Pour enrichir cette analyse des métaphores in praesentia de nature verbale, et dans lesquelles le rapport d'inclusion est mis en lumière par l'usage du verbe « être », il faut évoquer l'emploi de ce verbe d'état dans des temps ou des modes différents du présent de l'indicatif. Alors que le présent énonce une définition générale, en élargissant les limites du temps et en ancrant le fait ou l'action dans un temps absolu, les autres temps ou modes, contrairement à cet usage, délimitent la réalité des actions et véhiculent ainsi des valeurs stylistiques variées. Nous distinguons alors, dans les textes du corpus, plusieurs exemples qui affichent l'emploi du verbe « être » au passé simple dont la valeur aspectuelle est le duratif, et qui peut également signifier une vérité générale (le passé gnomique), dans la mesure où la femme aimée et non conquise demeure une source éternelle de souffrance, tel que dans cet exemple du *Paysan de Paris* :

***Et la femme qui vient des confins des plaisirs, celle qui fut un cerne, une lèvres mordue [...]. («Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », p.150)***

Introduite par le pronom démonstratif à valeur anaphorique, la métaphore relate l'état

d'âme du poète par l'intermédiaire d'une description de la femme, vu que le « cerne » révèle le manque du sommeil à cause des soucis, alors que la « lèvre mordue » signifie le regret et les tourments qui martyrisent l'amoureux. Le seul refuge n'est possible que dans les bras de la nature promise, d'où le recours au futur simple qui véhicule la valeur temporelle d'une action envisagée dans un futur immédiat, et la promenade dans le parc des Buttes-Chaumont se transforme en une conquête d'un espace historique et d'une civilisation fabuleuse :

**[...] ce parc [...] sera pour eux la Mésopotamie. (« Le sentiment de la nature aux buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.165)**

Nous retenons également l'emploi de l'imparfait dont la valeur aspectuelle essentielle est le duratif, alors la « Provocation » personnifiée rassemble entre ses mains les contraires, « neige et flamme » pour en faire son unité et agir sur le poète :

**Ses deux mains étaient la flamme et la neige Et quand elle eut versé dans ma bouche l'alcool de l'incendie je la saluai par son nom la Provocation. (« Sans famille », *La Grande Gaîté*, p.267)**

Nous donnons, en dernier, cet exemple où l'usage du subjonctif correspond à la présentation d'un fait comme indéterminé, soumis à une restriction quelconque :

**Crachons veux-tu bien [...] Sur les étoiles fussent-elles Tes yeux Sur le soleil fût-il Tes dents Sur l'éternité fût-elle Ta bouche Et sur notre amour TON amour. (« Poème à crier dans les ruines », *La Grande Gaîté*, p.301)**

Le poète use du subjonctif pour délimiter le caractère absolu de la relation fusionnelle entre les deux éléments de la métaphore, « étoiles / yeux, soleil / dents, éternité / bouche, notre amour / ton amour », dans la mesure où ce mode paraît susceptible de mettre en valeur le statut de l'énonciateur, le « nous », dont la présence nuance la souveraineté de l'identité créée entre le thème et le phore. La relation d'inclusion totale se voit ainsi rétrécie, voire même anéantie, puisqu'elle est précédée par cette invitation amère à nier le passé de l'amour, « crachons sur l'amour ».

En somme, la métaphore verbale détruit le littéral de la langue commune pour faire apparaître une nouvelle vision des réalités et des objets. Ce nouveau regard sur le monde est plus ou moins individuel et l'étude détaillée des termes qui introduisent cette figure et du temps de l'emploi du verbe « être » révèle le lien qui unit le locuteur à son énoncé.

### Les métaphores nominales

La métaphore nominale s'articule généralement autour du comparant. Elle est fondée sur un bouleversement des classes de mots, par l'établissement d'une recatégorisation totale à la suite d'une assimilation métamorphosante du comparé au comparant. Dans cette catégorie, nous apercevons donc, deux cas majeurs, dont le moins fréquent est celui où le terme métaphorique correspond au nom-sujet en rapport avec le groupe verbal, tel que dans l'exemple suivant :

**D'innombrables sauterelles sortent de ma bouche [...] Mes paroles de coton poudre, je les enflamme dans les oreilles des hommes sans méfiance. (« Louis », *Le Mouvement perpétuel*, p.73)**

Le sujet « sauterelles » semble d'un emploi incongru dans la première phrase, puisqu'il ne

coïncide point avec le complément indiquant le lieu, « de ma bouche ». Cependant, la suite du texte éclaire la nature véritable du sujet métaphorique, par le biais d'une autre métaphore in absentia, puisqu'il s'agit de « mes paroles », thème retardé pour raviver l'attention du lecteur. Ce choix trouve justification dans le sème commun entre les deux termes, à savoir la multiplicité et la vitesse dans la prolifération. Toutefois, ces paroles sont d'une nature particulière, tel qu'il est indiqué par le complément du nom, « de coton poudre », et les deux mots reliés par la préposition « de » constituent un procédé métaphorique par détermination à l'origine de cette nouvelle création. En effet, les mots du poète sont explosifs, d'autant plus que ce sens est appuyé par le verbe « enflammer », et surtout à cause de leurs conséquences sur les auditeurs, spécialement les « hommes sans méfiance », dans la mesure où ils les choquent et les perturbent. Par ailleurs, objet à son tour du verbe « enflammer », les paroles mettent en place un second rapport figuré, renforcé aussi par le complément de lieu, « dans les oreilles des hommes », puisque le poète, en professant ses mots, semble agir avec force sur les humains.

Du même poème, nous mettons en relief une autre métaphore nominale :

***On dit qu'à l'époque des cascades c'était une cloche qui était le soleil ; et les soleils sonnaient dans les églises de ce temps-là. (« Louis », p.73)***

Dans la totalité de son œuvre, Aragon cherche à réinventer un monde nouveau, il préfère donc le croisement de deux pôles qui semblent le plus souvent aussi éloignés que possible, la réalité et le rêve. Cette union est déjà célébrée par Breton dans *Le Manifeste du Surréalisme*, lorsqu'il déclare que « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité [...] »<sup>97</sup>. De la sorte, les rôles et les définitions deviennent interchangeable, comme dans les deux métaphores, tirées de l'exemple, et qui fonctionnent par interférence, dans la mesure où le thème « cloche » se métamorphose en « soleil », un phore qui devient, au pluriel, le thème sujet de la préposition suivante, en assumant le verbe « sonner », propre à la cloche.

Par ailleurs, pour vérifier l'importance du rêve dans la poésie aragonienne, puisqu'il permet la mise en place d'une conception originale du monde, nous analyserons la métaphore suivante :

***Tu dors cependant et tu rêves Des agates de peur troublent tes cheveux longs. (« Je ne sais pas jouer au golf », Persécuté persécuteur, p.191)***

Constitué par une métaphore déterminative reliant deux entités différentes, le concret, « agate », et l'abstrait, « peur », forment le sujet du verbe « troubler » et entretiennent avec ce dernier un rapport figuré, puisqu'il s'agit d'un SN surgi directement de l'imagination de l'auteur et non existant dans la réalité, donc incapable d'agir, et encore moins sur un élément matériel, tels que « les cheveux », objet inadéquat au verbe « troubler ». Cette alliance les relègue à l'atmosphère aquatique, dans la mesure où nous pouvons présumer que le poète identifie le « tu » à une mer immense, où les cheveux ne sont que les algues du fond marin, renfermant trésors et pierres précieuses parmi lesquels l'agate.

L'autre combinaison de base est celle où la métaphore est fondée sur le nom-objet,

---

<sup>97</sup> A. BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, Paris 1924, p.27.



comme dans les exemples ci-dessous :

***Passez-moi le mot Merci Je tiens la clef Le verrou se met à tourner comme une langue. (« Serrure de sûreté », Le Mouvement Perpétuel, p.77)***

Le mot, et par extension le langage, constitue, pour les surréalistes, à la fois le moyen et l'objet de leur aventure. Ils lui accordent une importance considérable et cherchent par tous les moyens à le réinventer, sans oublier d'exploiter toutes les possibilités qu'il pourra offrir. Ainsi, le « mot » devient directement, sans aucune intermédiaire la « clef » de l'univers, celle qui permet son exploration, mais principalement sa réinvention. Nous exposons, dans ce cas, le pouvoir concrétisant de la métaphore, dans le but de rendre l'abstrait palpable, et donc plus proche de l'esprit du lecteur. En conséquence, le mélange des registres devient possible grâce aux mots, tel que dans ces vers :

***Disparais à jamais visage sans mystère [...] Retourne au cœur de l'ombre et de la boue Je touche enfin l'eau claire et le rire sauvage de l'existence. (« L'enfer fait salle comble », Les Destinées de la poésie, p.137)***

Le verbe « toucher » suppose un objet palpable, une attente que le poète vérifie par le recours au SN « l'eau claire », qui signifie un passage d'un état de détresse et de malheurs, suggéré par les termes « ombre » et « boue », vers une perception plus intelligible et plus radieuse à l'image de l'eau. Cependant, le second complément d'objet métaphorise l'élément verbal, parce qu'il octroie à une entité métaphysique, « l'existence », un attribut humain, « le rire sauvage », qui laisse supposer que loin des ombres, le poète retrouve la vie animée par le rire, même s'il est cruel. De surcroît, le sens figuré est perceptible au niveau de la coordination des deux objets du verbe.

L'objet est également métaphorique au sein de ces phrases extraites du poème « Ici palais des délices » :

***[...] je ne lèverai pas un œil et encore moins l'autre de la plante [...] les chirurgiens la nomment poignard. (Ecritures automatiques, p.144)***

Le poète mime l'automatisme de l'écriture en offrant une vision digne de l'univers rêvé où l'humain, la flore et le concret fabriqué coïncident, et puisque l' « œil », pris, en premier lieu, au sens propre, devient métaphoriquement celui d'une plante. Cette dernière, personnifiée, est transformée en un « poignard ». D'où, nous distinguons une fusion et un passage immédiat d'une catégorie à une autre, grâce au pouvoir créatif des mots, un pouvoir mis en lumière par le biais du verbe « nommer » qui suffit à créer et à faire exister d'autres créatures propres au monde imaginaire inventé par l'écrivain. Celui-ci est devenu capable de pénétrer la réalité des choses, d'entrevoir les vérités par-dessus les voiles qui les dissimulent, et de se substituer au Créateur.

Il paraît évident de dire que la métaphore surréaliste introduit entre les objets un rapport d'écart pour constituer l'unité. Elle assemble les contraires pour inventer de nouvelles créatures, qui même si elles puisent leur existence de la réalité, elles sont inédites et fourmillent dans l'espace textuel, comme ces « dames » :

***Tant pis si les dames [...] Verrouillent leurs portes métaphysiques Sur mon passage. (« Déclaration définitive », La Grande Gaïté, p.226)***

Dans cette configuration, « N V N tm », l'objet « portes » du verbe « verrouiller », ne réalise la « métaphoricité » du phore que parce qu'il est déterminé par un adjectif qui lui

est inapproprié, « métaphysiques », ne pouvant qualifier un élément concret, ici « portes ». En effet, il suffit à Aragon d'introduire un terme dans une phrase pour faire basculer le sens du propre au figuré, et généralement, ce terme est un adjectif qui crée un sens figuré en rapport avec un substantif qu'habituellement il ne devrait pas qualifier. Ces « portes métaphysiques » renvoient aux mystères du féminin, aux secrets révélés lors d'un moment de plaisir charnel. Et même si ces êtres semblent inaccessibles, toute porte finit par s'ouvrir, en dévoilant les énigmes qu'elle dissimule.

Par ailleurs, il résulte des exemples où le terme métaphorique coïncide avec le nom-objet un choix préconçu de la part d'Aragon pour une écriture où la métaphore est comme élargie en fin de séquence. Néanmoins et malgré la relative clarté des figures exposées, nous avons remarqué que de très nombreuses métaphores restent « indéchiffrables », dans la mesure où il paraît problématique de désigner le terme métaphorique. Dans le corpus, nous avons été souvent confrontés à des difficultés rhétoriques, et plus simplement sémantiques : où voir une métaphore, où lire l'impertinence prédicative ? Reposant quelquefois sur une superposition avec d'autres tropes, cette catégorie paraît problématique, puisqu'elle échappe aux classifications rigoureuses, pour installer dans l'espace poétique une aire imprécise et trouble. Nous chercherons donc à mettre au clair cette problématique dans les chapitres suivants.

### Les métaphores adjectivales

Par le registre des sensations, ce procédé métaphorique vise à exprimer des impressions et des perceptions, s'apparentant de ce fait, et par la juxtaposition de plusieurs adjectifs à la synesthésie, définie comme une combinaison de conceptions différentes à travers lesquelles s'exprime une impression unique mais diffuse. Indépendamment de la valeur qu'il véhicule, l'adjectif a pour fonction première la mise en place d'un lien sémantique, le motif, entre le substantif (terme métaphorique) et le terme propre (thème) auquel il peut coïncider dans le contexte et avec lequel il partage le même sémantisme. De la sorte, nous pouvons dire que la métaphore adjectivale est généralement motivée, et c'est ce que nous essayerons de démontrer grâce à certaines métaphores choisies de notre corpus, en se basant sur la place de l'adjectif par rapport au substantif qu'il qualifie. Dans cette optique, nous avons relevé plusieurs types d'adjectifs employés par Aragon.

### Adjectifs postposés

Nous analyserons, en premier lieu, des métaphores adjectivales dans lesquelles le substantif précède la qualité. Cette postposition de l'adjectif tend vers une notation objective :

L'éphémère est une divinité polymorphe ainsi que son nom.

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.111)

L'« éphémère », par nom et par essence, (terme propre), et « la divinité » (terme métaphorique) partagent avec l'adjectif « polymorphe » qui leur est accordé plusieurs sèmes communs, à savoir la pluralité des formes, le changement perpétuel et le caractère insaisissable. Dans cette phrase, Aragon rend hommage, comme tous les surréalistes, à

l'instantané, aux perceptions momentanées, puisque riches de surprises et de nouveautés, à tel point qu'ils atteignent un statut divin.

De surcroît, ces métaphores sont fondées essentiellement sur des qualifications à terme unique :

Dentelles noires où bat un sein de glace.

(*Persécuté persécuteur*, p.228)

Sans désir et amour, le poète se laisse envahir par le deuil et la souffrance, comme le mentionne cet exemple relevé du poème « Mandragore », où règne une atmosphère de désolation et d'amertume. L'adjectif de couleur « noires » signifie l'emprise de la mort sur la totalité des êtres, et d'ailleurs, ce climat funèbre est justifié également par la subordonnée relative, puisque le « sein », sujet du verbe « battre », qui signale d'habitude la vie, est fait paradoxalement « de glace », et donc il devient froid et vide de sentiments, et peut être même cruel, qu'aucun événement ne pourrait affecter. Dans une même structure syntaxique, nous relevons un premier sens, celui de la vie, mais qui se retrouve aussitôt remis en question et renié par un autre qui lui est opposé, celui de la mort. En effet, l'opposition du noir et du blanc (glace) ne dévoile qu'une absence de tout signe révélateur d'une existence vivante.

Et même accablé, dans ce poème, par le poids écrasant de la mort qu'il n'ose affronter, et face à laquelle il n'affiche qu'une attitude passive, le poète ne s'empêche pas de critiquer, par dérision, la société. Pour cet effet, il a choisi l'un de ses représentants, dans le but de le ridiculiser en proposant un portrait ironique, à l'opposé de la grandeur du rang politique de ce personnage :

[...] le préfet des pyrénées-Orientales

Le cygne lunaire assure son monocle et ricane.

(« Mandragore », *Persécuté persécuteur*, p.230)

Dans cet exemple, le sujet « préfet » se transforme par une métaphore appositive en « cygne ». De cet animal reconnu par sa beauté, nous devons procéder par suppression des sèmes communs entre les deux éléments et ne garder que le long cou qu'on accorde par moquerie à l'homme du pouvoir. Quant à l'adjectif postposé, « lunaire », il semble polysémique parce qu'il peut référer à la fois à la forme ronde de la tête, alors ridicule, à la face blafarde ou à l'aspect chimérique et trompeur du personnage.

Nous examinerons aussi cette métaphore dans laquelle nous discernons une assimilation entre deux entités aussi éloignées que possible, par le biais d'une apposition :

Quel froid Le vent me perce à l'endroit

des feuilles

des oreilles mortes.

(« Personne pâle », *Feu de joie*, p.49)

Cette identification de l'élément naturel à l'organe humain se trouve renforcée en attribuant l'adjectif « mortes », non à l'élément qui lui est propre, « feuilles », mais

aux « oreilles », parce que ces dernières perdent toute sensation à cause d'un froid glacial, et donc semblent se détacher du reste du corps, meurtris par le vent, à l'image des feuilles qui tombent des branches, parce que flétries par la gelée hivernale. La figure est ainsi bâtie sur un enchevêtrement de rapports et un échange de qualités.

En termes uniques, les adjectifs apparaissent dans des structures parallèles, comme dans les vers extraits du poème « Lever », où le poète met en valeur cette fois les souvenirs de la jeunesse, cette fleur de l'âge :

Le prestige inouï de l'alcool de menthe

Le souffle odorant de l'amour.

(« Lever », *Feu de joie*, p.55)

Dans le premier vers, l'adjectif « inouï » n'est pas en rapport figuré avec le substantif qui le précède « prestige », mais au contraire, il constitue avec lui un groupe qui entretient un rapport figuré avec le complément du nom, « l'alcool de menthe ». Nous devinons pourtant un seul motif possible du rapprochement, voir l'étourdissement causé par le fantastique comme par l'eau de vie. Quant à l'adjectif du second vers, « odorant », il renforce davantage le lien métaphorique déjà établi entre « souffle » (concret) et « amour » (abstrait), conformément à l'aspiration continue chez le poète à concrétiser tout élément faisant partie du monde qu'il reproduit. L'adjectif réfère aussi au vers précédent, puisqu'il rappelle l'odeur de la « menthe » qui parfume les soupirs des amoureux. Ainsi, les métaphores renvoient l'une à l'autre et constituent une cohérence interne spécifique au texte aragonien.

### Adjectifs antéposés

Souvent postposé, l'adjectif peut être aussi antéposé, souvent dans le but de créer un effet d'accentuation, de révéler une attitude subjective de la part de l'auteur qui cherche à mettre en valeur la qualité attribuée, d'autant plus que R.-L. Wagner et J. Pinchon notent que « l'antéposition souligne une valeur métaphorique »<sup>98</sup> et que « d'une manière générale, un adjectif épithète tend à se placer après le substantif auquel il se rapporte. En regard de l'ordre normal "substantif-adjectif épithète", l'ordre inverse "adjectif-épithète)-substantif" est donc toujours motivé »<sup>99</sup>.

Il est ainsi dans ces vers où il insiste sur le pouvoir métamorphosant de la « métaphore » :

Faut-il croire les métaphores des écrivains

Et dans ces temps lointains

la terre était-elle le siège

De perpétuelles métamorphoses.

(« Futur Antérieur », *La Grande Gaîté*, p.280)

<sup>98</sup> R.-L. WAGNER et J. PINCHON, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette 1978, p.153.

<sup>99</sup> *Ibidem.*, p.152.

Ce rôle de transformation assumé par le procédé métaphorique est continu et durable, d'où l'emploi de l'adjectif « perpétuelles », situé avant le substantif « métamorphoses », pour dire la permanence du changement et des modifications apportées au monde réel. Toutefois, le recours à l'interrogation, (faut-il croire / était-elle), et à l'indication temporelle, (dans ces temps lointains) qui ancre l'évènement dans un horizon incertain, sèment le doute ou expriment un regret face à un état révolu où les métaphores, abondantes, jouent un rôle créateur.

Nous analyserons encore un autre exemple dans lequel le poète souligne un thème récurrent dans son œuvre, à savoir sa préférence pour les prostituées et les filles de joie aux dépens des femmes mères :

Vieilles putains [...] vous êtes encore de vivantes lueurs au prix de ces mères de famille [...].

(« Le passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.46)

Par cette métaphore avec « être », Aragon affiche une admiration pour les prostituées, identifiées aux « vivantes lueurs ». « Lueurs » par référence à leur beauté et leur éclat attirant, « vivantes » puisqu'actives, pleines de vie et en mouvement incessant, par opposition à l'état de passivité des mères soumises et accablées par les devoirs et les mœurs bourgeoises. Néanmoins, contrairement au second adjectif à valeur méliorative (vivantes), le poète recourt également à une autre qualification, « vieilles », qui semble au premier abord péjorative, mais qui est aussitôt modifiée en acquérant une valeur appréciative, grâce à l'adverbe « encore », qui permet de dire que malgré le passage du temps et la vieillesse, ces femmes gardent leur beauté et leur éclat.

Du plaisir suscité par l'amour charnel, le poète évoque la poésie, en tant qu'autre créature féminine, qui paraît lui procurer le plus de satisfaction et d'exaltation, la situant ainsi au plus haut des échelons, le divin :

La divine élégie s'est assise en pleurant [...]

Ses voiles sont pendus à son beau corps d'albâtre.

(« Une solitude infinie », *Les Destinées de la poésie*, p.111)

Dans ces phrases, nous relevons deux adjectifs antéposés, « divine » et « beau ». En effet, métamorphosée en un navire, l'« élégie » est présentée, dans une posture humaine, avec un corps féminin qualifié par l'adjectif « beau », puisqu'il est sculpté d'une matière tendre et translucide, « l'albâtre ». La blancheur éclatante de cette matière peut être considérée comme la caractéristique la plus importante pour interpréter cette occurrence de la figure et dire la préciosité, de même que l'effet éblouissant de la production poétique. Ainsi, la poésie de forme libre est aussi « divine », parce que nous pouvons l'imaginer comme une statue de marbre, « pleurant », car confrontée à l'incompréhension des humains, rappelant, de la sorte, les muses et les déesses de l'olympes, d'autant plus qu'elle semble libre, non conforme aux règles mises en place par les théoriciens et n'obéissant qu'à ses propres lois. Par ailleurs, il est essentiel de dire que la métaphore aragonienne est souvent doublée par la figure de la personnification, qui répond aussi à ce goût considérable pour la concrétisation, comme un mode privilégié pour accéder à la connaissance.

### Adjectifs antéposés et postposés

Toutefois, il faut signaler que des adjectifs antéposés et postposés peuvent être relevés, dans une même séquence, en entourant un seul substantif, dans le but de le mettre en valeur, ainsi que ses vertus, tel que dans ces vers :

Les corps des femmes dans les champs

Sont de jolis pommiers touchants.

(« La philosophie sans le savoir », *Le Mouvement perpétuel*, p.91)

La symbiose de la femme et de la nature, indiquée par le complément circonstanciel de lieu « dans les champs », se révèle grâce à une transformation subie par les êtres féminins qui deviennent cette fois un fruit, et spécialement des « jolis pommiers », objet admirable à consommer, puisque la femme partage avec ces œuvres naturelles la douceur du toucher, l'odeur exquise et le « goût » savoureux. Nous sommes ainsi face à un tableau impressionniste, dans lequel les femmes se perdent dans la nature et en font partie intégrante, riches de couleurs et d'odeurs attrayantes. Toutefois, l'adjectif « touchants » garde à la femme une portion de son humanité, pour échapper à sa réification absolue.

Cette même structure adjectivale permet aussi au poète de juger la société, en dressant un portrait négatif des hommes politiques, désignés pourtant comme les défenseurs et les garants de « l'histoire française », par le biais de cette métaphore :

J'entends les petits chats noyés de l'histoire de France.

(« Le Progrès », *Persécuté persécuteur*, p.205)

Il ne se suffit pas à leur ôter leur caractère humain en les transformant en animaux, « chats », dont les caractéristiques principales sont l'infidélité et la douceur trompeuse, mais il leur accorde aussi des adjectifs à valeur péjorative, « petits » et « noyés » qui disent la médiocrité et l'impuissance de ces personnages.

Comme dernière occurrence de la structure Adj. N Adj., nous citons :

O Mort charmante enfant un peu poussiéreuse, voici un petit palais pour tes coquetteries.

(« Le Passage de l'Opéra », *Le Paysan de Paris*, p.43)

Pour dédramatiser l'impact de la démolition prochaine de plusieurs quartiers de la ville de Paris, Aragon célèbre la mort, en la transformant par antiphrase en une « enfant », qualifiée par l'adjectif « charmante », dans le but d'adoucir son visage affreux et surtout pour l'amadouer, en lui offrant « un petit palais ». Il affiche également la séduction et le charme qu'elle exerce sur les mortels. Par ailleurs, elle est également « peu poussiéreuse », et nous notons que l'adverbe « peu » est d'un emploi ironique, vu que Paris sera prochainement un champ de ruines, comme l'indique l'épithète renvoyant au corps tombeau de la ville fantôme, aussitôt transformée de fond en comble.

### Adjectifs coordonnés

Dans d'autres occurrences, l'adjectif sert à élargir la métaphore nominale en formant avec le substantif métaphorique un syntagme étendu, qui sert à mettre au clair le sens véhiculé par la figure. Nous sommes donc face à des adjectifs coordonnés, tels que :

Les feuillages viennent cacher tout ce qui s'agite [...] dans les plis profonds et poussiéreux de mon cerveau.

(« L'épingle stérilisée », *Ecritures automatiques*, p.146)

Les adjectifs coordonnés, « profonds » et « poussiéreux », constituent avec leur complément, « de mon cerveau », le noyau de la figure métaphorique. Ainsi, renfermant une multitude de pensées, d'idées et de préoccupations, le « cerveau » du poète s'assimile à un labyrinthe. Il semble également perdu dans une forêt ou une jungle, et dont les détours demeurent inexploités, « profonds », car abandonnés, et surtout « poussiéreux ». Par conséquent, il paraît possible d'affirmer que le rôle de l'adjectif dans l'énonciation métaphorique est toujours dynamique, dans la mesure où il n'a pas uniquement une fonction ornementale, mais au contraire, il contribue considérablement à la production du sens.

Dans le but aussi d'exposer les structures métaphoriques adjectivales, nous rassemblerons sous la catégorie « Adjectif = tm », les adjectifs qualificatifs, largement majoritaires, et les participes présents et passés moins récurrents. Ces adjectifs sont, dans la plupart des cas, en relation étroite avec un syntagme nominal, comme dans les exemples suivants :

[...] le désir s'envole en secouant ses ailes colorées et douces.

(« Louis », *Le Mouvement perpétuel*, p.73)

Chassé par une tristesse croissante, le « désir » prend la fuite et laisse derrière lui un être tourmenté par les regrets causés par une absence, et ne gardant qu'un souvenir lointain de cette évasion comme seul remède pour son âme. Alors, le poète décrit le désir tel un être surréel possédant des ailes qu'il a qualifiées grâce à deux adjectifs coordonnés « colorées » et « douces », précédés par un gérondif introduisant une circonstance de manière. Ils véhiculent un sens mélioratif qui révèle une importance considérable de la sensualité amoureuse. Par ailleurs, nous remarquons qu'Aragon recourt souvent à des adjectifs en couple, pour répondre ainsi à un goût pour la profusion et le détail, de même qu'une tendance confirmée pour la concrétisation, dans la mesure où les adjectifs choisis indiquent des qualités souvent perçues par les sens.

Parmi les autres adjectifs regroupés en « doublets » coordonnés, nous citons cet exemple où l'auteur est confronté, lors de sa promenade de découverte des lieux parisiens, à l'inconnu, transformé en un être fantasmagorique :

Démon des suppositions, fièvre de fantasmagorie passe dans tes cheveux d'étaupe  
tes doigts sulfureux et nacrés [...].

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.113)

Coordonnés, les deux adjectifs, qualifiant le même élément « doigts », sont contradictoires : d'une part, « sulfureux » qui véhicule une valeur dépréciative, puisqu'il renvoie au démon et rappelle l'enfer, et d'une autre part, « nacrés » indiquant l'éclat irisé

ou la couleur du prisme, et permettant de voir la réalité déformée, par renvoi aux « suppositions ». Cet exemple affiche le principe de « la beauté convulsive », constituée spécialement par des couples d'adjectifs en tension, afin de marquer dans la langue ce point paradoxal où les contraires se réconcilient sans pour autant s'annuler.

### Adjectifs juxtaposés

Nous proposons également ce vers où les adjectifs sont simplement juxtaposés sous la forme d'une série, dans le but de mettre en valeur la beauté de la nature :

Les prés magnifiques volants peints de frais  
tournent.

(« Secousse », *Feu de joie*, p.38)

Contrairement au premier de la suite, « magnifiques », d'emploi propre, les deux autres adjectifs assurent le sens métaphorique : d'un côté, « volants » qui transmet aux « prés » le mouvement, de même qu'un dynamisme signifié par le verbe « tourner », et d'un autre côté, « peints de frais », dans la mesure où le complément de l'adjectif est incongru par rapport à son antécédent, vu que la fraîcheur, abstraite et impalpable, ne peut colorier. Cependant, la suite de ce vers, « champs qui chancellent / Le point mort / Ma tête tinte et tant de crécelles », dévoile la tentative de taire la guerre, par le biais d'une langue poétique maniée jusqu'à l'hermétisme, et qui est d'un caractère mesuré au niveau de la confiance, pour écarter tout pathétique trop facile. Dans ce cas, il est aussi intéressant de signaler qu'Aragon a regroupé tous les types adjectivaux, participes et adjectifs qualificatifs, dans la même unité. En conséquence, il est possible de dire que l'écriture aragonienne puise dans toutes les possibilités de la langue pour inventer les plus originales des images.

### Adjectifs attributs

Par ailleurs, après s'être intéressé aux adjectifs postposés aussi bien qu'antéposés, qualifiant un substantif qui les précède, selon la structure « N Adj. tm », considérablement employée, nous prendrons en considération d'autres qui peuvent faire partie d'un syntagme verbal, mais dans des occurrences plus rares, essentiellement sous la forme de constructions attributives, telle que :

La mémoire : la mémoire est blonde vraiment. A ses confins, là où le souvenir se marie au mensonge, les jolies grappes de clarté !

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.52)

L'adjectif « blonde » paraît d'un emploi ambigu vu que l'entité abstraite « mémoire » ne peut acquérir des caractéristiques concrètes. Pourtant, le contexte, et spécialement l'expression « les jolies grappes de clarté », rendent l'interprétation possible. Dans ce cas, « la mémoire est blonde » veut dire qu'elle est conçue par les lumières du savoir et du souvenir, et sert à éclairer les recoins obscurs de l'esprit pour faire surgir une infinité de mémoires. Par le biais de cet exemple, nous pourrions évoquer une des pratiques surréalistes, celle de la reconstitution des rêves grâce à la mémoire, dans le but de



produire des récits oniriques. Ces derniers ne rapportent pas fidèlement les songes dans leur intégralité, à cause d'une capacité défaillante de se ressouvenir de tout, d'où le recours au « mensonge » et plus spécialement à l'imagination qui fait surgir le beau, « les jolies grappes », des profondeurs incertaines de l'esprit humain.

### Adjectifs constituant un écart d'isotopie

Aragon adopte aussi une ligne d'écriture particulière privilégiant les écarts sémantiques, en les instituant en modèle normatif, spécialement par le biais de métaphores basées sur un adjectif incongru et qui se caractérisent par le fait d'accorder au thème une qualité qui n'appartient point à l'isotopie du premier élément de la métaphore. Nous proposons donc d'analyser certains procédés métaphoriques qui témoignent de cet écart d'isotopie :

[...] que je me défasse dans le magnétisme bleu de l'amour !

(« Le sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.209)

Il est difficile de deviner le sème commun entre le substantif « magnétisme » et l'adjectif de couleur « bleu ». Ce dernier évoque-t-il la puissance de l'amour par assimilation à l'énergie des vagues, dévoile-t-il le caractère noble d'une telle passion attrayante, ou, au contraire, suggère-t-il les souffrances de ce sentiment cruel, dans la mesure où le bleu signifie également la meurtrissure, et donc une plaie intérieure qui ne saigne pas, mais qui fait plus de mal ? En effet, cette double interprétation trouve justification grâce à l'emploi du verbe polysémique « se défaire », qui signifie, dans le premier cas, la libération et la délivrance du poète, « dans » et grâce aux pouvoirs de l'amour, en se débarrassant et en se détachant de tout ce qui l'enchaîne, tel qu'il le déclare lui-même : « Pour moi que me quittent enfin ces corps étranges qui me retiennent, que mes doigts, mes os, mes mots et leur ciment m'abandonnent [...] ». Dans le second cas, le verbe est pris dans le sens de « s'affaiblir, se détruire » sous l'emprise accablante de la passion. Cependant, le contexte vérifie l'explication initiale, car la métaphore choisie fait partie d'une interminable célébration consacrée à la « femme », tel qu'il est signalé dans ce qui suit la figure : « la femme est dans le feu, dans le fort, dans le faible, la femme est dans le fond des flots, dans la fuite des feuilles, dans la feinte solaire où comme un voyageur sans guide et sans cheval j'égare ma fatigue en une féerie sans fin ».

Nous avons relevé également un autre exemple où l'adjectif, « interrompue », semble étrange, puisque qualifiant un substantif qui ne lui convient pas, la « pastèque » :

Le songe

où je mordais Pastèque interrompue.

(« Lever », *Feu de joie*, p.52)

Toutefois, un tel emploi peut être vérifié grâce à l'antécédent de la relative, « le songe », qui permet les plus étranges des associations, dans la mesure où « la liberté est le garant du rêve, et le rêve est le défi que la liberté lance sans cesse à la vie réelle »<sup>100</sup>. En effet, le monde onirique est inédit, se présentant comme le lieu de toutes les rencontres inattendues et de la juxtaposition incongrue d'éléments étrangers les uns aux

---

<sup>100</sup> R. BRECHON, *Le Surréalisme*, Librairie Armand Colin, Paris 1971, p.116.

autres, dans le but de désorganiser la réalité.

Le dernier exemple de cette série démontre davantage que le procédé métaphorique consiste dans le fait d'accorder à un substantif un adjectif qui lui est incompatible, du moment qu'ils n'affichent aucun lien évident. Ensemble, ils ne relèvent pas de l'usage commun, d'où il paraît difficile de décrypter cette image :

A la margelle où vont le soir  
S'abreuver les belles porteuses de mystères  
Les belles inconnues non algébriques.  
(« Angélu », *La Grande Gaîté*, p.236)

Nous nous interrogeons dès le début si ces inconnues sont innombrables, puisque « non algébriques », sans pour autant parvenir à interpréter définitivement cette image. Nous signalons aussi que ces vers comportent deux structures symétriques qui véhiculent un même sémantisme, le mystère énigmatique, et qui contribuent à la mise en place d'une sonorité rythmique. Par ailleurs, nous rappelons une spécificité de l'écriture aragonienne, celle de faire basculer le sens, grâce à l'emploi d'un terme unique qui surgit soudainement et crée une figure inattendue et parfois indéchiffrable.

A la fin de cette section, nous pouvons conclure qu'Aragon, d'après cette nomenclature des configurations adjectivales, élabore le jeu figural et le travail métaphorique sans prendre à rebours, que dans des occurrences rares, les relations syntaxiques. De plus, il paraît possible de dire que la poésie aragonienne n'est point fondée sur l'imbrication du « sens propre » et du « sens figuré », vu que tout essai, dans le but de démarquer distinctement les frontières entre ces deux dimensions du sens, se révèle vite infructueux. La métaphore et l'« effet » métaphorique dans l'œuvre surréaliste d'Aragon sont essentiellement tributaires des éléments contextuels, des modalités d'insertion dans l'énoncé. Loin d'être alors un phénomène isolé et exceptionnel dans l'écriture, le procédé métaphorique est considéré comme le support du processus créateur et particulièrement de la trame du texte aragonien, dans la mesure où la préférence de cette figure justifie l'obsession du poète pour dresser l'image en norme d'écriture.

### Les métaphores appositives

Ces métaphores appositives, avec les verbales et les déterminatives, représentent les énoncés métaphoriques les plus fréquents. Dite aussi par juxtaposition, cette métaphore établit, par un effet de tension inhérent au procédé, une association directe de deux éléments, posant ainsi leur identité sans autre marque relationnelle syntaxique que la pause entre les groupes nominaux. En effet, la disposition des termes dans un texte souligne la présence de cette figure : elle peut être traduite par une virgule, un trait d'union ou par la simple juxtaposition de termes sans le recours à aucun signe de ponctuation. L'éllision du verbe « être » ou de la préposition « de », permet aussi l'assimilation d'un élément à un autre, dans la mesure où l'apposition est insérée souvent en incise directement après N1 qui représente le terme propre ou le thème. Il est également important de rappeler que l'apposition est aussi un mode de sélection, afin de

réaliser la pertinence de l'énoncé.

Les textes du corpus d'étude soulignent la présence de deux grandes sortes de métaphore appositives. Il s'agit alors des figures avec l'usage des déterminants et d'autres en l'absence des déterminants.

### **Les métaphores appositives avec déterminants**

Les déterminants précédant une métaphore appositive sont divers, parmi lesquels nous avons relevé les articles définis ou indéfinis, mais aussi les démonstratifs, sans oublier de noter que certaines images par apposition sont introduites directement, alors que d'autres sont annoncées par des apostrophes.

#### **Les articles définis**

L'emploi de ces articles au niveau du phore instaure une restriction de la distance qui sépare l'énonciateur de son discours. Nous pouvons ainsi affirmer qu'en employant des déterminants définis, le locuteur affirme sa subjectivité et assume son rôle, celui d'un créateur de nouvelles réalités, par l'association de deux éléments distincts, mais supposés connues et dont le regroupement crée une tension à vérifier au sein de l'énoncé élaboré. Les exemples suivants vont dévoiler les mécanismes du fonctionnement de telles métaphores. Dès ce premier modèle, nous remarquons qu'Aragon inverse la structure de base N1 N2 et emploie un phore étendu. Nous citons alors ce vers :

#### ***L'ombre de l'âme de l'ami L'écriture. (« Personne pâle », Feu de joie, p.49)***

Alors que le thème se limite à un terme unique, « l'écriture », le phore est mis en place grâce à un groupe prépositionnel constitué par trois substantifs reliés par la préposition « de », et mis en ordre croissant qui trouve son point suprême avec la mention du thème lui-même, clôturant la série d'énumération, ainsi nous passons de l'« ombre » à « l'âme », puis à « l'ami » et enfin à « l'écriture ». En effet, dans la solitude, il n'y a que l'écriture qui pourrait compenser les absences et remplir les espaces vides, mais aussi, elle reflète avec fidélité, puisque c'est une « ombre », les pensées intérieures, et donc l'âme, de celui qui l'invente, ici l'ami. De ce fait, l'écrit devient un miroir permettant de se découvrir, étant donné que l'automatisme permet de pénétrer également les profondeurs de l'inconscient.

Par ailleurs, le thème de la métaphore appositive peut être aussi enrichi par une proposition subordonnée relative :

Le regret du roman de l'ombre

Le songe

où je mordais Pastèque interrompue.

(*Feu de joie*, p.52)

Par le rapprochement entre le thème, « le songe » et le phore, « roman de l'ombre », le poète insiste sur le même thème que celui de l'exemple précédent, l'écriture essentiellement onirique, du moment que les visions, dont l'origine est le rêve, permettent de faire surgir des trames, telles que celles du « roman », essentiellement dans le cadre nocturne (ombre) qui favorise l'épanouissement des rêveries les plus fantastiques.

Toutefois, nous discernons une certaine tension à la fin de l'énoncé, puisque le poète associe d'une manière directe et surprenante deux termes incompatibles, « pastèque » et « interrompue », appartenant à des domaines distincts. De ce fait, le poète se présente comme un créateur de nouvelles vérités.

La préposition « voici », indiquant la proximité dans l'espace, sert à rapprocher l'assimilation des éléments de la métaphore des esprits, dans la mesure où elle situe le récepteur dans le cadre de l'énonciation et lui accorde le statut d'un témoin qui pourra vérifier les motifs de la jonction des deux éléments. Ainsi, par son étendue dans le temps, la « journée » peut être identifiée au « lac », qualifié par l'adjectif antéposé « grand » :

Voici le grand lac Journée.

(« L'enfer fait salle comble », *Les Destinées de la poésie*, p.137)

D'autre part, la structure appositive peut être conçue selon un ordre inverse, en tenant compte que c'est le phore « cheveux longs du flot » qui sert à identifier le thème « les algues », étant donné qu'ils partagent quelques sèmes communs, tels que la longueur, la forme et la couleur. Par l'inversion donc, le poète accorde plus d'importance au phore de la structure appositive, car il suppose que le thème relève généralement du savoir commun :

Les cheveux longs du flot Les algues  
s'enroulent au bras du nageur.

(« Lever », *Feu de joie*, p.54)

L'assimilation des deux éléments de la métaphore dans les exemples ci-dessus est absolue et totale, dans la mesure où la suppression du verbe « être » est formelle et si nous le marquons, nous ne changerons point le sens des métaphores. Autrement dit, l'absence du verbe « être », noyau de la relation d'identification, pousse le rapport entre le thème et le phore à tel point qu'il n'y ait aucune intermédiaire ni frontière entre les objets identifiés. D'un autre point de vue, il est primordial de signaler que nous n'avons relevé dans le corpus que quelques occurrences où l'apposition correspond à un terme unique. Là encore, nous remarquons que l'abondance des expansions atteste que l'expression « terme métaphorique » ne correspond pas à la réalité pragmatique de la poésie d'Aragon.

### **Les articles indéfinis :**

Le recours à un tel article établit un rapport spécifique entre les deux termes associés. En effet, ce déterminant met généralement l'accent sur la distanciation de celui qui parle par rapport à son énoncé, mais chez Aragon, il sert à créer un effet de mise en valeur, tel que dans cet exemple :

Le fantastique ou le merveilleux. C'est dans cette zone que ma connaissance était proprement la notion. J'y accédais par un escalier dérobé, l'image.

(« Le Songe du Paysan », *Le paysan de Paris*, p.243)

Pour les surréalistes, l'image constitue le moyen essentiel pour aboutir à la vérité, à la connaissance, à « la notion », pour réinventer le monde et libérer l'homme des chaînes de la raison, tout en permettant de découvrir ce qui se situe en dehors de toute parole, et

parvenir à dire l'indicible, dans le but de délivrer le réel, aliéné par l'habitude, le langage (dans son acception classique et utilitaire) et le savoir commun. De la sorte, Aragon accorde aussi à l'image une importance considérable, en la situant au cœur même du mouvement. Dans cette perspective, nous pourrions justifier d'abord l'inversion dans l'ordre des termes, vu que le phore, « escalier dérobé », apparaît avant le thème, « image », afin de mettre ce dernier en valeur et de le souligner. D'un autre côté, nous constatons une certaine gradation par un passage de l'inconnu (un, article indéfini) au connu (l', article défini), pour créer un effet d'attente. Pour ce qui est du motif de l'association directe entre les deux constituants de la métaphore, nous pouvons dire que l'image est un « escalier » parce qu'elle sert d'accès à cette connaissance particulière recherchée par les surréalistes, celle qui provient du « fantastique » et du « merveilleux ». Toutefois, cette introduction dans la fantaisie semble progressive, s'effectuant par étape à l'image matérielle des marches de l'escalier. Quant à l'adjectif « dérobé », il paraît, à premier abord, ambigu, mais, pris dans le sens de « voilé et dissimulé », il justifie le fait que l'image est un intermédiaire indirect qui permet au « je » d'atteindre la connaissance.

### **Les déictiques**

Nous désignons ici par « déictiques » la catégorie des démonstratifs ou les « embrayeurs » : ce, cette...qui traduisent la présence d'un énonciateur, qui cherche à ancrer sa parole dans une réalité discursive. En effet, Aragon a recours à ces formes de déterminants pour donner aux métaphores une dimension véridique, en les inscrivant dans le présent de l'énonciation. En outre, il faut noter que le poète insiste sur le fait, à l'égard du lecteur, que cette figure est de l'ordre du savoir commun, d'où le recours à la structure appositive habituelle N1 N2, étant donné que le thème et le phore sont situés au même rang. Nous essayerons d'analyser cet emploi de la figure grâce à certains exemples où nous relevons un adjectif démonstratif :

Le progrès toujours le progrès  
Tout le monde s'ennuie d'abord c'est une crise  
Et puis la vie  
[...] Ainsi ON ce géant aux lunettes de fer  
Ne s'ennuie plus  
L'Ennui  
Est  
Mort.  
(« Ramo dei Morte », *La Grande Gaîté*, p.292)

Dans ces vers, nous discernons une identification entre un pronom personnel indéfini, « on » (thème), inscrit en caractères majuscules pour le mettre en relief, et « géant » (phore). Ce pronom renvoie à « tout le monde », un groupe dont les membres sont réunis par un sentiment partagé, celui de l'ennui, d'où cette assimilation avec le « géant » qui sert à la dissolution de l'individu dans le groupe, mais aussi pour signifier à la fois le grand nombre des personnes, ainsi que l'intensité du sentiment qui pèse sur leur

âme. En effet, l'abondance et la grandeur sont mimées par les lettres majuscules qui rappellent dans l'espace textuel l'image du géant. Quant au complément du nom, « aux lunettes de fer », il signifie que la crise finit par être surpassée et que les gens parviennent à oublier et à ne plus se soucier des peines qui les tourmentent, comme s'ils s'empêchent de regarder leur intérieur, et parviennent à ignorer les méandres de leur moi profond.

Par l'adjectif démonstratif « ce », Aragon essaye également de rendre visible la relation entre les deux termes de la métaphore. Il rapproche l'image du lecteur, pris comme témoin, et auquel il s'adresse directement dans cet exemple par le biais du pronom personnel « vous ». Il est ainsi dans cet énoncé :

c'est cornélien c'est cornélien en diable  
Je ne vous cacherais pas que je peux sans frémir  
M'imaginer le sommeil du condor ce volatile humo-  
ristique.

(« Ramo dei Morte », *La Grande Gaîté*, p.287)

Le démonstratif, dans cet exemple, a une valeur anaphorique, car il indique qu'on a déjà évoqué « le condor » dans ce qui précède, du moment qu'il s'agit de Corneille. Cependant, nous percevons que le poète cherche à rabaisser la valeur du grand oiseau rapace, d'un côté, par la reprise appositive et le « condor » devient un simple « volatile », oiseau de basse cour, et d'un autre côté, par l'adjectif à connotation ironique, « humoristique » qui ne peut aucunement qualifier le style cornélien, soutenu et tragique.

### Les métaphores appositives sans déterminants

La profusion des appositions métaphoriques consiste principalement dans la prépondérance des séquences non précédées d'un déterminant. Donc, nous donnons à lire des associations nées de la confrontation de deux éléments sans le recours à aucun article. Dans cette perspective, le premier exemple met en place une métaphore appositive fondée selon le modèle N2 (étendu) déterminant + N1 et où seul le phore, composé d'un substantif et son complément, est dépourvu d'article, nous citons :

Echo du monde les paroles.

(« Réponse aux flaireurs de bidet », *La Grande Gaîté*, p.247)

L'importance accordée aux mots, identifiés à « l'écho du monde », se vérifie par le fait qu'ils s'avèrent les seuls moyens permettant au poète de surpasser le sentiment de solitude qui pèse sur son âme, mais aussi d'enregistrer les méandres du monde extérieur pour pouvoir les communiquer, agir sur eux et les transformer.

Par ailleurs, le thème, comme le phore, peuvent être dénués d'articles, dans une même structure que celle de l'exemple précédent, N2 (étendu) N1, où le poète définit le connu (paroles ou nudité) par l'inconnu (écho du monde ou œillère de la nuit) :

Ma douleur ne vous regarde pas

Œillère de la nuit Nudité

le chemin qui mène à la mer

me conduit au fond de moi-même

A deux doigts de ma perte.

(« Sans mot dire », *Feu de joie*, p.50)

Dans ce poème intitulé « Sans mot dire », le poète dresse un spectacle à la fois de voilement et de dévoilement, dans la mesure où le « je » poétique est successivement présent et absent, masqué et à visage découvert. Seule la nuit permettra de faire apparaître son véritable portrait et de le mettre à nu. Cependant, l'image demeure opaque, n'admettant pas une interprétation définitive, conformément à l'image surréaliste énigmatique et difficile à déchiffrer, vu que l'emploi du terme « œillère » dit contradictoirement que la nudité de l'âme ne suffit pas pour percer ses mystères et ses secrets.

Par la suite, nous nous intéresserons aux énoncés où chacun des éléments de l'apposition correspond à un terme unique sans déterminant, N1 (un terme) N2 (un terme). Ainsi, par la création de nouveaux mots composés, les métaphores mettent en valeur des créatures inédites, car elles surgissent du rêve. Dans cette optique, il paraît difficile de proposer une interprétation fondée sur des sèmes communs entre les deux termes et la métaphore demeure indéchiffrable, tel que :

Merde aux caresses phénix

Merde au phonographe femme.

(« Rien ne va plus », *La Grande Gaité*, p.304)

Toutefois, si nous nous référons au contexte, nous pourrions deviner approximativement la signification de ces images. Ainsi, l'association entre « caresses » et « phénix » repose sur le thème du feu, celui qui consume l'oiseau légendaire pour qu'il renaisse de ses cendres, et celui de la passion qui brûle le cœur du poète. Dans la seconde métaphore, le « phonographe femme » désigne les « maîtresses qui retiennent dans leurs cheveux / Les mots que je sème quand j'aime », pour dire que le poète refuse le souvenir qui garde vivantes les paroles prononcées, car, selon lui, elles doivent s'évanouir dans l'oubli. D'où, l'interjection qui dit l'indignation et le refus, « O les monstres / O les espionnes du délire les mémoires ». En effet, grâce au pouvoir créateur des mots, les surréalistes inventent des êtres nouveaux, dans le but de recréer le monde.

Du contexte immédiat, nous allons passer à un contexte externe par l'analyse d'un exemple où la métaphore produite par Aragon reprend, sous une forme différente, une image d'un autre écrivain. Il s'agit d'un cas d'intertextualité, dans la mesure où le poète reformule une image extraite des *Chants de Maldoror* de Lautréamont :

[...] le corps décapité lançait à grandes saccades le triple jet de ses plus fortes artères, et le sang formait des fougères monstrueuses dans le bleu étincelant de l'espace [...] L'homme fontaine<sup>101</sup>, entraîné par la capillarité céleste, s'élevait au milieu des mondes à la suite de son sang. Tout le corps inutile était envahi par la transparence. Peu à peu le corps se fit lumière. Le sang rayon. Les membres dans un geste incompréhensible se figèrent. Et l'homme ne fut plus qu'un signe entre les constellations.

<sup>101</sup> C'est nous qui soulignons.

(« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.230)

Ainsi, dans une vision qui rappelle celle des rêves, « l'homme » se transforme, par exagération, en une « fontaine », particulièrement ensanglantée, parce que décapité, et qui, par un mouvement d'ascension, accède à la divinité céleste, grâce à cet acte de sacrifice où l'homme se donne comme une offrande.

Par ailleurs, les métaphores appositives se constituent aussi sous forme d'une série dans laquelle chaque « unité » coïncide avec la base-thème, tel que :

La dame du comptoir sourit molle à Arthur et relève ses bas J'ai vu ses genoux hibouxoux.

(« Au café du commerce », *Ecritures automatiques*, p.147)

Nous avons déjà discerné plusieurs visages de la femme, parmi lesquels celui qui la représente comme dangereuse et mauvaise. Elle associe à la fois la laideur, la menace et l'énigme, et Aragon lui dresse alors un portrait négatif, en rapprochant une partie de son corps, « ses genoux », à des animaux les moins appréciés, « hiboux » (souvent considéré comme un signe de malheur) et « poux » (suggérant l'idée de malpropreté). Il la prive ainsi de son caractère humain, la plaçant du côté de l'animal. Nous relevons aussi un jeu de sonorités qui vérifie aussi le choix des termes, « genoux, hiboux, poux ».

A l'exception des exemples analysés précédemment, le groupe apposé est souvent enrichi par des expansions diverses, tel un complément déterminatif :

Au bout de mes cils tremble un prisme de larmes  
désormais Gouttes d'Eau.

(« Secousse », *Feu de joie*, p.38)

Entre les « larmes » et les « gouttes », nous repérons plusieurs sèmes communs qui rendent leur rapprochement possible, tels que la forme arrondie, l'absence de couleur et le nombre important. Pourtant, l'emploi de l'adverbe « désormais » indique que le poète abandonnera la tristesse, ainsi que les larmes, substituées par des fausses, les gouttelettes d'eau.

ou encore :

Dans ta chevelure  
Reflète du passé  
tu gardes l'allure  
du papier glacé.

(« La belle italienne », *Feu de joie*, p.46)

La chevelure est, par excellence, l'attribut féminin souvent en rapport avec une image de l'infini, dans la mesure où la femme, à laquelle s'adresse directement le poète, la désignant ici par le pronom personnel « tu », semble épargnée et préservée de tout effet dévastateur du temps qui passe et qui cause habituellement vieillesse et détérioration. En effet, cette force naturelle ne peut atténuer ni la jeunesse ni la beauté féminine, et c'est pour cette raison que la « chevelure », qui devrait être la plus touchée par l'écoulement du



temps, et donc blanchir, demeure intacte, et devient par la suite, un « reflet du passé », celui de la jeunesse.

L'apposition peut également être formée par un substantif et un ou plusieurs adjectifs :

Tu prends ton cœur pour un instrument de musique

Délicat corps du délit

Poids mort.

(« Poésie », *Le Mouvement perpétuel*, p.76)

Par opposition à la raison, le cœur se présente comme le siège fragile des sentiments et des sens, d'où il a été identifié, en le concrétisant, à un « délicat corps du délit ». Il est également source de toutes les erreurs commises ou « délit », en tant que point vulnérable qui accable l'humain et le conduit à sa perte. Par apposition, il est également assimilé au phore « poids mort », une expression figée que le poète emploie pour signifier que le cœur est un fardeau pour l'homme.

La métaphore appositive peut, parmi les multiples formes qu'elle présente, consister en un syntagme nominal étendu par un syntagme prépositionnel, comme dans ces vers :

Un homme à la mer Encre

A la dérive.

(« Statue », *Feu de joie*, p.45)

Nous remarquons que le thème et le phore sont construits selon un même modèle pour renforcer le rapprochement établi entre eux, ainsi, à chaque terme de l'un correspond un terme de l'autre (homme / encre, mer / dérive). Nous relevons, de ce fait, un échange des identités. Pour éclaircir la désorientation d'un naufragé « à la mer », le poète propose une autre image où l'« encre », désignant, par métonymie, l'écriture, pratique propre à l'humain, semble désemparée tel un navire en naufrage. Par conséquent, si elle n'accomplit pas ses fonctions d'un guide ou d'un sauveur pour l'humanité, l'écriture perd à la fois sa valeur et ses repères.

Le groupe prépositionnel renferme aussi deux compléments coordonnés, comme dans ce cas :

J'annonce au monde ce fait divers de première grandeur : un nouveau vice vient de naître, un vertige de plus est donné à l'homme : le Surréalisme, fils de la frénésie et de l'ombre<sup>102</sup>.

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.81)

Le premier élément du phore, « fils », accorde au surréalisme un trait humain, alors que les deux compléments affichent les composantes primordiales du mouvement, à savoir la révolte, suggérée par le terme « frénésie », puisqu'il s'agit d'une révolte violente et absolue qui s'oppose au réalisme, à la logique et à la société contemporaine, mais aussi, le rêve, que nous discernons grâce au terme « l'ombre », pour signaler la spécificité

---

<sup>102</sup> C'est nous qui soulignons.

de l'écriture surréaliste, constituée par les récits oniriques.

L'exemple suivant développe l'idée déjà évoquée dans ce qui précède, à savoir le rôle du mouvement surréaliste :

Casser cet univers sur le genou ployé

Bois sec dont on ferait des flammes singulières.

(« Lever », *Feu de joie*, p. 56)

Dans ce cas, le phore, « bois sec », est un syntagme nominal prolongé par une relative déterminative, « dont on ferait des flammes singulières », précisant l'orientation métaphorique de l'apposition. Cependant, les deux constituants ne sont pas reliés directement, mais un complément circonstanciel de lieu, « sur le genou ployé », est interposé entre eux. Le projet surréaliste par excellence est donc de réinventer le monde. Ce dernier est, soit complètement nouveau, en total détachement avec la réalité et refait de toute pièce, soit il est celui réel, mais duquel nous garderons certaines composantes et modifier d'autres, tel que le déclare le poète qui maintient, de l'univers existant, réduit au « bois », précisément « sec », quelques éléments, dans le but de réaliser des rénovations et des nouveautés lumineuses. D'où, l'emploi du groupe nominal, « flammes singulières » qui nous font passer de « l'ombre », dans ses deux acceptions, le monde ancien, celui des ténèbres, et le rêve, à la lumière, et donc à un univers original et insolite. Donc, ce qui existe donne lieu à ce qui n'existe pas encore, c.-à-d. un univers nouveau et inédit. Toutefois, cette action est accomplie d'une manière violente, comme l'indique le verbe « casser », afin de dire que le surréalisme est avant tout une révolution qui se fait par « frénésie » (tel que dans l'exemple analysé précédemment).

Enfin, nous relevons aussi qu'une large majorité de syntagmes apposés dépourvus de déterminant, en plus de l'effet de qualification attribué à N1, peut garantir d'autres fonctions, d'abord celle de périphrases :

Paris [...] Milice gardienne de la vertu de la famille le foyer.

(« Au café du commerce », *Écritures automatiques*, p.148)

Ville principale de la bourgeoisie ascendante, Paris est ici métamorphosée, car elle est définie comme une troupe armée qui veille sur le respect des valeurs mises en place par les gens du pouvoir, essentiellement le noyau familial, désigné par les termes « famille, foyer », et que les surréalistes tentent d'anéantir.

Les syntagmes appositifs sont aussi « explicatifs », pouvant véhiculer une valeur analytique ou synthétisante :

Je chasse les étoiles avec la main

Mouches nocturnes ne vous abattez pas sur mon cœur [...]

Capitaines de l'habitude et de la nuit.

(« Les débuts du fugitif », *Les Destinées de la poésie*, p.118)

Par les deux métaphores appositives, le poète explique son attitude face aux étoiles, considérées souvent comme les seules sources de lumière pouvant minimiser le poids de l'obscurité, celle de la nuit. Elles sont, en premier lieu, assimilées aux « mouches

nocturnes », vu leur multiplicité, et aux « capitaines de l'habitude et de la nuit », en second lieu, puisqu'au milieu d'une atmosphère lugubre et sans espoir, ces petits soleils rappellent la perpétuité de cet état de détresse perpétuelle, répandue par « l'habitude ».

### **L'apostrophe**

Dans le cas des métaphores sans déterminants, nous pouvons distinguer aussi la présence de l'apostrophe, tel que dans cette invocation à la mort, caractérisée par une théâtralisation du discours. Le premier cas est structuré par une antéposition du thème :

Ainsi l'univers peu à peu pour moi s'efface, fond, tandis que de ses profondeurs s'élève un fantôme adorable, monte une grande femme enfin profilée [...] O désir, crépuscule des formes, aux rayons de ce ponant de la vie<sup>103</sup>, je me prends comme un prisonnier à la grille de la liberté, moi le forçat de l'amour [...].

(« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.207)

Pour rendre hommage à la femme, le poète fait perdre l'aspect aux formes, parce que cet être « adorable » se substitue à tout « l'univers ». Cette annulation des apparences est expliquée par le biais des pouvoirs transformateurs du désir et de cet attrait exercé sur le poète par « la grande femme », dont l'adjectif la qualifiant, « profilée », dit également cet accident parvenu au niveau des formes. Par ailleurs, le désir est assimilé, d'abord, à un « crépuscule », accaparant l'espace dans lequel évolue le « je », mais encore, à « ce ponant de la vie », dans le sens où les deux phores affichent une même idée, celle du couchant et de la perte de la lumière, et dès lors révèlent l'état d'âme du poète, épuisé par ses amours inassouvies et devenu « un prisonnier à la grille de la liberté ».

Le second exemple extrait du poème « Je ne sais pas jouer au golf » inverse le modèle appositif :

[...] combien même on arracherait enfin leurs langues  
à tous les chanteurs d'opéra  
Lénine avait raison touchant la féodalité  
de cet exercice vocalo-musical devant des habits noirs  
et des poitrines nues ô plumes.

(*Persécuté Persécuteur*, p.195)

Aragon désigne la poésie par son instrument, « la plume », un thème qu'il identifie «aux poitrines nues », puisque cet art est toujours réprimé par la censure. Celle-ci est mise en scène par le biais du personnage de Lénine, et, en particulier, par l'image de torture où « on arracherait enfin leurs langues à tous les chanteurs », exercée sur tous les artistes, et spécialement les écrivains tel que le poète lui-même. En tant qu'apostrophe, le syntagme assure la fonction d'un prédicat « appliqué implicitement à la personne de l'interlocuteur », « caractérisant un thème inexprimé »<sup>104</sup>. La relation figurée s'installe entre l'interpellé (dont l'identité est exprimée par le contexte énonciatif) et l'interpellation.

<sup>103</sup> C'est nous qui soulignons.

L'accumulation de ces appositions, qui sont autant de juxtapositions prédicatives, rapproche, d'une part, le cadre «N1 N2 » au cadre « N1 est N2 » dans le contexte, et annonce, d'autre part, que la prédilection pour l'apposition, comme véhicule métaphorique, résulte d'une tendance « naturelle » de l'écriture aragonienne. La métaphore appositive joue un rôle capital dans l'argumentation en tant qu'elle accomplit une évolution vers un phore rhétorique propre à visualiser et parfois à conceptualiser le thème amorcé. Les exemples explicitent alors une fusion des deux éléments au point d'aboutir à un seul. Ainsi, cette forme métaphorique ne permet pas la disjonction et la dissociation du thème et du phore, même si leur association paraît à première vue à l'écart des isotopies respectives des deux éléments. Par ailleurs, cette construction métaphorique répond à l'écartèlement de l'image, spécifique au surréalisme, par suppression d'intermédiaires verbaux entre les entités, dans le but de produire un effet de surprise.

### Les métaphores par détermination

Ce type de métaphores dans lequel les deux éléments s'articulent autour de la préposition « de », et à un degré moindre autour de la préposition « à », semble fréquent dans l'œuvre aragonienne. En effet, « l'image lexicale avec un complément déterminatif apparaît comme un procédé générateur d'entités hétéroclites –« disconvenantes »- est en fait indissociable de la poétique surréaliste. Le poète travaille dans le champ de la nomination pour construire poétiquement un monde différent, un monde nouveau »<sup>105</sup>. Cette prééminence s'explique en partie par un emploi particulier et original de la métaphore, d'autant plus qu'elle retrace la force de la révolte aragonienne, associant parfois deux réalités aussi éloignées que possible. Le schéma syntaxique de la métaphore créée par la préposition « de » n'obéit pas à un ordre canonique. La structure : thème de phore (N1 de N2) se trouve parfois renversée pour devenir phore de thème (N2 de N1). La préposition « de » est apte à souligner une relation de coexistence et de réunion entre les deux éléments rapprochés. Nous essayerons alors de partir des différentes variations de métaphores soulignées par la préposition « de », qui « indique en même temps une relation de chair ou de matière commune, et d'appartenance »<sup>106</sup>, pour déboucher sur les composantes des déterminations secondaires, et enfin, sur une distinction des diverses valeurs stylistiques de métaphores fondées principalement sur cette préposition.

### N1 (Thème) de N2 (Phore) :

La préposition « de » dans cette forme de métaphore est destinée à mettre en lumière une relation de qualification. Cette structure permet de qualifier le thème par le phore et elle opère une confrontation entre deux objets qui bénéficient d'une ou de plusieurs

<sup>104</sup> H. BONNARD, *Grammaire française à l'usage de tous*, Paris, Magnard 1997, p.95.

<sup>105</sup> G. DESSONS, *Introduction à l'analyse du poème*, Nathan, 2000, p77.

<sup>106</sup> D. DUCROS, *Lecture et analyse du poème*, Paris, Armand Colin 1996, p.132.

qualités communes. Les métaphores suivantes vont permettre de mettre en lumière les effets stylistiques d'un tel emploi, ainsi que les différentes significations des images employées :

Les épaules des luzernes

Dansaient dans les mains du vent.

(« Sonnette de l'entracte », *Le Mouvement perpétuel*, p.86)

La totalité des termes de la phrase entretiennent les uns par rapport aux autres des relations figurées complexes. Il s'agit d'un écart d'isotopie, étant donné que cette association de l'humain (épaules, mains) et du naturel (luzernes, vents) semble ambiguë, puisqu'inscrite dans une vision propre aux rêves, et qui teinte la totalité du poème par un amalgame perpétuel entre les deux règnes, tel que dans ces autres vers : « Il y avait des chandeliers qui faisaient des confidences aux géants blonds des escaliers ». Cependant, les deux éléments peuvent avoir un certain nombre de sèmes communs, à noter que par leur hauteur, les « luzernes » rappellent la forme humaine, et d'autre part, grâce à son pouvoir ravageur, le « vent » agit sur les éléments comme les « mains », capables de modifier tout type de corps.

Autres exemples du même genre où nous remarquons que les métaphores déterminatives établissent souvent un perpétuel entrecroisement des milieux, à noter ici le ciel et l'humain :

Le dormeur éveillé regarde la vie avec des yeux de petit enfant

Dormeur quel nuage obscurcit l'azur de ton front.

(« Sommeil de plomb », *Le Mouvement perpétuel*, p.65)

En effet, l'humain (dormeur) acquiert l'étendue du firmament et son « front » est aussi grand et large, à tel point que « l'azur », en fait partie. Ce dernier pouvant être troublé par un « nuage », référant aux soucis qui bouleversent les sommeils les plus profonds, même ceux « de plomb », par opposition au vers précédent où le poète fait référence à un état premier, où la vie est différente, joyeuse, parce que contemplée « avec des yeux de petit enfant », mais qui perd aussitôt ses illusions, et découvre un visage obscur de l'existence humaine.

Par ailleurs, le phore peut inscrire un écart d'isotopie, dans la mesure où nous n'arrivons point à distinguer s'il indique la matière du thème ou s'il sert uniquement à l'identifier. Il est ainsi dans ces vers :

Il n'y a pas de limite à la mélancolie humaine

Il ya toujours une pierre à placer sur la pyramide des larmes.

(« Lycanthropie contemporaine », *Persécuté Persécuteur*, p.233)

Cette « pyramide » est-elle faite par ou pour les « larmes », puisque nous exposons une opposition entre « pierre, pyramide », concret solide et « larmes », concret liquide? Dans cette optique, nous relevons deux vérités qui ont échangé certaines de leurs composantes, vu que la construction pyramidale est faite particulièrement de larmes, à l'exception d'« une pierre » qui reste à placer. Toutefois, en évoquant les souffrances

humaines, le poète insiste sur le poids énorme qui pèse sur le cœur des hommes, à tel point qu'il égale leur « mélancolie » à une « pyramide », en raison de sa grandeur, mais encore parce que cet édifice peut être considéré comme celui de la servitude, soulevé par les maux et les pleurs des esclaves. Il s'agit donc d'un supplice immense, dans la mesure où parce il s'accroît davantage à travers le temps, d'où le recours à l'adverbe « toujours ».

Il est aussi possible de citer d'autres exemples tels que :

Le pantin verse des larmes de bois

Pour prendre Congé

LOUIS ARAGON\*

Il revient saluer.

(« Pièce à grand spectacle », *Feu de joie*, p.48)

Dans ce cas, le complément de N2, « de bois », indique la matière des « larmes » par référence à celle du sujet de la phrase, « pantin », mais d'un autre côté, pour dire la fausseté de l'émotion, juste affichée « pour prendre congé ». Par ailleurs, nous observons dans ce poème la mention du nom et du prénom même de l'auteur, faisant son apparition aussi bien sur scène, que dans le cadre du texte.

Dans cet autre exemple, le phore est enrichi par une relative :

Si l'on pouvait suivre à la trace la bêtise humaine

Je remontrais ce fleuve avec un petit canoë [...]

J'arriverais dans un havre d'hystérie

Où le prix de la vie est affiché chaque matin sur un mur  
convulsif.

(«Lettre au commissaire», *La Grande Gaîté*, p.257)

En identifiant la destinée humaine à un « fleuve », le poète imagine un voyage d'exploration onirique pendant lequel il découvre divers ports. Dans ces vers, il atteint une nouvelle escale, celle de l'hystérie, en tant qu'autre manifestation de la « bêtise humaine », et qui consiste essentiellement en une tendance à des manières émotives spectaculaires, à la limite des délires. Cependant, la métaphore est ambiguë, car nous n'arrivons pas à fixer la fonction de N2, est-il un complément indiquant la matière (le port est fait d'hystérie) ou le destinataire (il est celui de l'hystérie) ?

Poursuivant le même cours d'idées, nous citons :

Je suis le ludion de mes sens et du hasard. Je suis comme un joueur assis à la roulette [...] Je suis à la roulette de mon corps<sup>107</sup> et je joue sur le rouge. Tout me distrait indéfiniment, sauf de ma distraction même.

(«Préface à une Mythologie Moderne», *Le Paysan de Paris*, p.12)

Aragon évoque le hasard, vu son impact sur la vie des humains, mais aussi, en raison de son importance considérable dans la théorie surréaliste, particulièrement utilisé

---

<sup>107</sup> C'est nous qui soulignons.

pour mettre en place de nouvelles entités créées dans l'immédiat. En effet, parmi les manifestations du hasard, nous notons le jeu que le poète met en valeur grâce à une métaphore déterminative, qu'il est possible de transformer en un mécanisme métaphorique avec « être », « mon corps est une roulette », où le choix du « rouge » n'a pour motif que la « distraction ».

En outre, il est possible de notifier que ces quelques exemples sont tous réalisés selon un même principe, en qualifiant N1 par N2. Cette détermination est marquée par une sorte d'amplification et d'élargissement de la relation commune, d'autant plus que cette dernière n'est pas évidente et elle exige des opérations de « suppression et d'adjonction »<sup>108</sup> de sèmes pour qu'elle soit révélée.

Il est également possible de relever d'une phrase ou d'un vers, deux cadres « N1 de N2 », comme dans ces exemples où la métaphore déterminative est double :

Mes bras d'écorce mes bras d'oiseaux

Etreignez l'air qu'elle respire.

(«Chanson du président de la république », *Le Mouvement perpétuel*, p.84)

Dans cette citation, le poète reprend le même thème, « bras » qu'il qualifie par deux groupes déterminatifs selon une structure identique, en établissant une gradation allant de l'inaction, suggérée par l'« écorce » (concret, inanimé), vers le mouvement, évoqué par la légèreté de l'« oiseau ». D'un autre côté, nous soulignons que le poète insiste sur cette fusion des opposés, d'où, le verbe à l'impératif « étreignez », dont le sujet sont les bras (concret solide), alors que l'objet, « air », est aussi concret, mais immatériel. Néanmoins, dans l'exemple suivant, Aragon édifie deux métaphores coordonnées, où il est question toujours des « bras » et de ce qu'ils étreignent :

mes bras n'ont-ils pas étreint des poussières de lumière et des poissons de clarté.

(« Les étoiles à mille branches », *Écritures automatiques*, p.151)

Nous marquons que les deux phores, « lumière » et « clarté », relèvent du même champ sémantique, alors qu'avec leurs thèmes respectifs, « poussières » et « poissons », ils établissent des rapports figurés qui n'ont pour finalité que d'afficher un goût maqué pour la concrétisation, par l'association d'éléments habituellement injoignables, appartenant à des domaines différents. Dans les textes de pure inspiration automatique, le poète laisse libre cours à son imagination, grâce à laquelle il accorde existence à des entités, à des créatures qui proviennent des confins du rêve, comme ces « poussières » et ces « poissons » sculptés de lumière.

Plus que double, la métaphore déterminative peut être multiple par le biais d'une série où le seul thème, ici « soleil », est spécifié par plusieurs déterminations, tel que :

Soleil soleil d'au-delà des mers tu angélises

la barbe excrémentielle des gouverneurs

Soleil de corail et d'ébène

<sup>108</sup> GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Seuil, Paris 1982, pp.178-198.

Soleil des esclaves numérotés

Soleil de nudité soleil d'opium soleil de flagellation

Soleil du feu d'artifice en l'honneur de la prise de la Bastille  
au-dessus de Cayenne un quatorze juillet.

(«Mars à Vincennes », *Persécuté Persécuteur*, p.216)

Situant le cadre du poème à « Chalais Meudon » où l'on trouve un observatoire astronomique, Aragon choisit de mettre en lumière une étoile de la constellation, le « soleil », dans le but de mener une critique fervente contre « les gouverneurs », ceux de tous les temps, commençant par la royauté, par référence au « roi soleil », une ère qui se termine grâce à la révolution française et « la prise de la Bastille », pour ensuite, rappeler le régime républicain, par la mention du « quatorze juillet ». Toutefois, la république n'est point honorée, parce que ses représentants sont caractérisés par une « barbe excrémentielle ». Le poète établit donc une attaque contre le « soleil », se permettant d'illuminer de tels personnages et de les mettre en valeur. Dès lors, nous relevons deux champs lexicaux opposés : d'une part, celui de l'élévation (d'au-delà des mers) et celui de la bassesse (barbe excrémentielle), et d'autre part, un champ de la luxure (corail, ébène, feu d'artifice) par opposition à celui de la souffrance affligée au peuple (esclaves numérotés, nudité, opium, flagellation).

De surcroît, ce premier type majeur de la métaphore déterminative peut être relevé dans une autre configuration, sous la forme d'un enchaînement où le groupe déterminatif est introduit dans une relative locative ou intégré dans un complément de l'objet :

Les verrous se laissent aller à la nostalgie des intrigues où tremblaient des mains de servantes sur

la lune.

(«Mandragore», *Persécuté Persécuteur*, p.227)

Le syntagme nominal composé, « la nostalgie des intrigues », n'acquiert un sens figuré qu'en relation avec le terme « verrous », sujet du verbe « se laisser aller », mais aussi par le biais de la relative équivoque, qui au lieu d'indiquer la conséquence, à savoir le regret des secrets épiés par les servantes, signale le lieu. Le vers se referme aussi par un complément de lieu qui accroît la surprise, « sur la lune ».

En outre, la relative en tant qu'expansion du phore se rencontre encore dans cette citation :

[...] nous [...] négations du temps que le soleil inonde [...].

(« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.191)

La lutte contre l'écoulement ravageur du temps est toujours au centre des occupations des poètes, même surréalistes. Ceux-ci conscients de son pouvoir destructeur sur les choses, cherchent à le nier, pour qu'ils soient alors les « négations du temps » en transformant le soleil en leur allié, d'où, l'emploi du verbe « inonder » dans la relative.

Néanmoins, il faut signaler que le substantif N1 peut être le nœud d'une double



jonction syntaxique avec deux autres substantifs N2 et N3, au sein d'une seule relation figurée. Tel est le cas dans les exemples suivants :

Le regret (N1) du roman (N2) de l'ombre (N3)<sup>109</sup>

Le songe

où je mordais Pastèque interrompue.

(«Lever», *Feu de joie*, p.52)

La métaphore déterminative peut même s'élargir à un quatrième substantif :

[...] tous les signes cabalistiques des passions sont les étoiles à mille branches [...] qui s'éveillent chaque matin sous les paupières (N1) de plomb (N2) d'une jolie vérandah (N3) de feuillage (N4)<sup>110</sup> au bord d'un fleuve sentimental et paresseux.

(« Les étoiles à mille branches », *Écritures automatiques*, p.152)

Le groupe souligné est un complément circonstanciel étendu, composé, d'abord, du thème «paupières », que le phore N2 indique la matière (plomb), le N3 est le complément de l'ensemble « paupières de plomb », alors que le N4 désigne la matière (feuillage) du groupe «jolie vérandah ». Nous avons montré que la métaphore déterminative, dans ce cas, fonctionne par emboîtement, par enchevêtrement des rapports entre les différents éléments de l'énoncé, rapportant chaque fois une nouvelle information ou caractéristique du premier constituant de la série, ici « paupières ». En conséquence, la métaphore déterminative associe plusieurs objets reliés uniquement par la préposition « de », rapprochant des domaines distincts, à savoir l'humain, le métal et le naturel dans un même groupe syntagmatique.

Cette même structure étendue est également réalisée grâce à la préposition « à » :

[...] n'ai-je où rafraîchir mon cœur le cœur (N1) à la neige (N2) des monts (N3)<sup>111</sup> [...].

(«Les barres», *Le Mouvement perpétuel*, p.75)

Le premier complément indique la matière (neige), alors que le second indique le lieu ou la provenance (monts). Nous discernons également une opposition sémantique au sein de ce vers, puisque le verbe « rafraîchir » est en contradiction avec « le cœur » fait de neige.

## **N2 (Phore) de N1 (Thème)**

L'antéposition du phore par rapport au thème implique une sorte de hiérarchie. D'ailleurs, cette forme syntaxique, inverse de la première, valorise le phore, soit qu'il apporte une qualité, soit une précision, dans le but d'explicitier le thème. La position de N2 est alors importante, dans la mesure où elle offre à cet élément de la métaphore une priorité. Cela indique clairement que ce procédé d'inversion est révélateur de sens. Le locuteur insiste

---

<sup>109</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>110</sup> C'est qui nous soulignons.

<sup>111</sup> C'est nous qui soulignons.

donc sur la « vertu symbolique »<sup>112</sup> du phore qui est attribuée au thème. Ce dernier perd toutes ses qualités essentielles pour acquérir une nouvelle dimension impliquée par N2.

L'étude de quelques cas réalisés selon cette structure métaphorique sera révélateur des effets ainsi créés :

j'entends par les soupiraux des visages sortir les hoquets  
de la faim.

(«Le Progrès», *Persécuté Persécuteur*, p.205)

Ou :

Je suis à la roulette de mon corps et je joue sur le rouge.

(«Préface à une Mythologie Moderne», *Le Paysan de Paris*, p.12)

Cette permutation du thème et du phore indique également que ces métaphores déterminatives peuvent être substituées par d'autres fondées autour de la copule « être ». Ainsi, « les visages sont des soupiraux », révélateurs de la souffrance causée par la faim et « mon corps est une roulette », qu'il est impossible de deviner le sort. Toutes ces métaphores mettent en valeur le statut de l'énonciateur qui crée des associations entre des éléments variés et des affinités qui poussent les liens jusqu'à la fusion totale. Par conséquent, en se plaçant avant le thème, le phore s'impose encore plus et il acquiert une force suggestive beaucoup plus importante.

### Les métaphores déterminatives avec addition d'un adjectif

La métaphore déterminative peut étendre son champ syntaxique, et cet élargissement correspond à une volonté de la part du locuteur pour mettre au clair la détermination. Dans cette perspective, le poète use des adjectifs qui éclaircissent les ambiguïtés du sens souvent relatives à la présence des métaphores, et en particulier pour orienter le lecteur. Nous pouvons alors trouver, dans les textes du corpus, plusieurs cas de ce type de la figure qui témoignent d'un certain souci de transparence, à l'opposé des cas où l'isotopie est fragilisée, par l'introduction d'un terme qui n'en fait pas partie, et dont le lien avec l'autre composant de la métaphore demeure opaque, n'acceptant aucune interprétation commune. Il est à signaler également que ces configurations de la détermination sont mises en place essentiellement sur la postposition ou l'antéposition de l'adjectif selon plusieurs structures que nous allons énumérer grâce à des exemples extraits du corpus.

Nous avons relevé la construction, N1 adj. de N2 :

Ce qui va droit au cœur

Ce qui Parle

La mer

La perfidie amère des marées.

(Lever, *Feu de joie*, p.54)

---

<sup>112</sup> H. MORIER, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, PUF 1961, p.677.

L'adjectif postposé « amère », attribué métaphoriquement au thème « perfidie », appuie davantage le rapport figuré qu'il entretient avec le phore « marées », qui logiquement devrait être humain.

Il existe aussi le cas où l'adjectif occupe la première position, Adj. N1 de N2 :

[...] les tapisseries au retour [...] vers [...] les fraîches prairies des soupirs.

(« Samedis », *Feu de joie*, p.69)

Ainsi, la qualification « fraîches » est antéposée par rapport au thème « prairies ». Ils affichent ensemble un lien propre, qui se retrouve aussitôt bouleversé par l'ajout du phore « soupirs », une entité abstraite par opposition aux prairies, en tant qu'éléments concrets

Alors que dans les deux exemples précédents l'adjectif sert particulièrement à qualifier le thème, il détermine, dans les structures suivantes, le phore. Comme dans cette métaphore fondée selon le modèle N1 de N2 adj., et que nous relevons du poème « Nocturne », dédié à André Breton :

Les vers luisants les étoiles

Se sont accrochés dans les voiles

De la nuit odorante.

(*Les Destinées de la poésie*, p.101)

Nous notons aussi une occurrence de la figure où N1 de adj. N2 :

La faim de mes entrailles est aussi la hâte d'arriver à temps dans la forêt de tes jolies régions.

(« Une notion exacte de la volupté », *Ecritures automatiques*, p.150)

Alors qu'une première métaphore avec « être » établit une équivalence qui dit l'attachement du « je » à la femme, poussé par le désir de parvenir à la posséder, cette dernière est mise en lumière par une autre métaphore doublée d'une métonymie, dans la mesure où il n'est mentionné qu'une partie de ses « jolies régions ». En conséquence, une symbiose s'établit entre l'être féminin et la nature, ce qui rend possible un échange d'attributs et d'identités, et la femme décrite se transforme, non pas uniquement en une « forêt », mais en un espace plus « joli » et plus large, renfermant le cadre naturel.

Parmi ces types de la figure, le plus reproduit est celui où l'épithète est postposée, alors que son antéposition, dans d'autres exemples du corpus, provient incontestablement d'un choix d'écriture, pour une mise en valeur ou une prise en considération du rythme. Nous citons les vers suivants introduits dans un texte en prose :

Ce que je sais d'un dieu [...] ce que je sais du Dieu pressenti, c'est l'aile [...] Et je chante à cette aile-dieu le rituel des simulacres :

Aile orage atteint à l'orée

Aile envol de l'aube adorée.

(« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.193)

Alors que l'aile et ses attributs est une figure extrêmement exploitée par toutes les époques et qui sert à désigner l'amour romanesque, Aragon l'identifie ici au Dieu. Toutefois, il la voue à la mort et à l'anéantissement, car il la rapproche, par métaphores appositives, à « un orage atteint à l'orée », à « l'envol de l'aube adorée », et donc à la disparition de tout signe qui dit le commencement de la vie. Néanmoins, il garde une certaine part de la figure ancienne, parce que celle-ci décrit le caractère aérien, immatériel et difficile d'accès de la passion amoureuse, grâce au recours à un champ lexical du céleste (orée, aube, envol...). En conséquence, nous pouvons dire que la métaphore aragonienne est située entre le cliché et l'innovation.

Par référence à ce qui précède, il paraît évident de confirmer que l'adjectif ne joue point le rôle d'un cadre ornemental, mais, au contraire, il assure deux fonctions fondamentales. D'un côté, il peut véhiculer une particularisation appréciative du substantif qu'il qualifie, et de l'autre, amplifier la métaphore, en engendrant un effet d'emphase en rapport avec le point de vue subjectif, qui est affiché au moyen de l'adjectif (et qui exprime particulièrement un degré d'intensité). Nous citons cet exemple pour illustrer ce point de vue :

Voici la véritable Mecque du suicide. Ce pont [...].

(«Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.210)

La mort, et spécialement le suicide, ont exercé souvent une influence considérable sur les surréalistes. Pour cette raison, le « pont », cadre propice à l'autodestruction, se transforme en un lieu de pèlerinage, divin et sacré, tel que la «Mecque».

Du pont aux Buttes-Chaumont, nous passons à l'espace parisien :

[...] le vaste corps de Paris [...] fleuve humain qui transporte [...] d'incroyables flots de rêverie et de langueur [...].

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.22)

Le poète humanise la ville parisienne, d'abord, par une première métaphore déterminative, « vaste corps de Paris », mais aussi par la deuxième figure, « fleuve humain », qui bénéficie d'un pouvoir de révélation, d'exaltation des sens, et que la dernière métaphore, «incroyables flots de rêverie et de langueur » met en lumière.

Néanmoins, l'adjectif postposé à N1 ou à N2 peut modérer le processus d'adhésion du lecteur à la métaphore, en dissimulant la connotation d'intensification qu'affiche le pôle nominal contigu, comme dans cet exemple :

la place Vendôme dissimule avec art

l'oignon luxueux de l'aristocratie.

(« Le Progrès », *Persécuté Persécuteur*, p.204)

Ironique face aux bourgeois du haut rang, Aragon cherche par tous les moyens à se moquer d'eux, d'où, le contraste au sein de la métaphore déterminative entre le thème « l'oignon » et son adjectif « luxueux ».

Il est aussi possible de marquer que la structure N1 de N2 se présente davantage sous la forme d'une quatrième variation configurative, et qui consiste dans le fait que N1

et N2 sont tous les deux pourvus d'adjectifs épithètes, et qui peuvent être soit postposés, soit antéposés. Cette catégorie est subdivisée elle-même en deux types :

En premier lieu, nous signalons la structure Adj. N1 de N2 Adj. :

Les belles déclarations des corps pressés s'expriment d'une façon si soudaine que la danseuse des ténèbres me repousse vers le mur [...].

(«Une notion exacte de la volupté», *Écritures automatiques*, p.149)

Au sein du mouvement surréaliste, nous croisons la glorification de l'amour avec son autre facette, l'érotisme, mis en valeur dans cet exemple, par le biais d'un champ lexical et sémantique de la volupté (corps pressés, danseuse, vers le mur). Cette structure en chiasme (belles / pressés, déclarations / corps) accentue le déploiement de la figure, amplifiée par la répétition par entrecroisement des éléments constituant la métaphore selon un même modèle.

En second lieu, nous tenterons d'analyser une métaphore déterminative selon le modèle N1 Adj. De N2 Adj. :

Elle [la notion exacte de la volupté] naît [...] D'un cillement imprévu de la coque dorée du faisan des rêves.

(« Une notion exacte de la volupté », *Écritures automatiques*, p.151)

Cette métaphore déterminative fonctionne par emboîtement, principalement au niveau du phore, étendu par l'adjectif « dorée », mais aussi par un complément composé à son tour par un substantif, « faisan » et un complément, « des rêves ». Le rapport entre thème et phore est figuré, puisque « la coque » ne peut avoir de « cillement », de même que l'oiseau à plumage éclatant a pour origine le rêve. L'inversion syntaxique des adjectifs ne fait alors que reproduire l'écart et le décalage sémantiques impliqués par l'énoncé. Néanmoins, il paraît intéressant de noter qu'il n'existe aucune occurrence où les deux pôles de la métaphore déterminative s'affichent en disjonction : « de N2 » est continuellement en relation étroite avec N1.

Quant à l'outil jonctif, la préposition « de » liant N1 à N2, elle permet à l'origine d'intégrer un élément dans un autre et elle participe à la fondation d'une zone d'intersection. Elle crée ainsi une relation entre le thème et le phore, qui trouve son explicitation dans les sèmes inhérents à cette préposition. « De » présuppose souvent l'idée de la substance ou de la qualité commune entre deux éléments, elle met aussi en valeur la notion d'origine en faisant émerger un élément d'un autre. La polysémie de cette copule fait écho à une diversité de formes syntaxiques de métaphores déterminatives. Nous relevons donc les différentes valeurs qu'elle met en place. Ainsi, N2 peut être un complément d'identité.

Placé en deuxième position pour qu'il soit mis en relief, le sujet du verbe « saigner » est d'abord un groupe nominal composé d'un substantif et de son complément, dans le but d'identifier le premier. Toutefois, N2 semble d'un emploi incongru, car il ne peut appartenir à « l'oiseau », d'où le recours à une seconde métaphore appositive pour mieux éclaircir l'identité du sujet, et dès lors, l'animal volant n'est autre qu'une femme morte d'amour :

Les nuits de lait il saigne la crosse

D'un oiseau femme<sup>113</sup> mort de son amour tombeau.

(«Le soleil d'Austerlitz», *Le Mouvement perpétuel*, p.81)

Il est également possible que le N2 soit un complément d'appartenance, tel que dans cet exemple :

La grande voix des torrents<sup>114</sup>

Me berce considérablement

Paysage de rêve

Change sans trêve

Et réveille en moi le souvenir charmant

de mes parents.

(« Pastorale », *Les Destinées de la poésie*, p.102)

Alors que la « voix » nécessite un complément humain, le poète la relie par le biais de la préposition « de » au terme « torrents », faisant partie du cadre naturel et auquel elle appartient, d'où, cette insistance sur la fusion des deux règnes comme nous l'avons déjà remarqué à plusieurs reprises dans toute l'œuvre poétique et surréaliste d'Aragon. Néanmoins, le poète justifie cette confusion par le fait que la scène rapportée correspond à un « paysage de rêve », conçu grâce à l'imagination et aux « souvenirs ».

Le N 2 joue aussi le rôle d'un complément de matière. Nous citons :

Les gens te regardent sans rire

Ils ont des yeux de verre.

(«Air du temps», *Le Mouvement perpétuel*, p.79)

Pour dire l'indifférence des autres, le poète taille leurs yeux de verre, parce qu'ils n'affichent rien de leur intérieur et ne reflètent aucune trace de l'extérieur. Ils sont de la sorte, non seulement impassibles, mais aussi privés de vie, laissant le « je » souffrir dans l'attente d'une fin prochaine, sans lui apporter le moindre soutien ou éprouver à son égard de l'indulgence.

Par ailleurs, la relation d'identification entre les deux segments de la métaphore déterminative permet d'apparenter la structure « N1 de N2 » à celle où « N1 est N2 », car il semble possible de remplacer la « cloche de mon cœur » par « mon cœur est une cloche », dans la mesure où nous pouvons attribuer à la fois le verbe « chanter » aux deux éléments, et spécialement pour dire que malgré une attitude de résignation, le poète s'attache à la vie :

Pourtant je ne désire pas mourir

La cloche de mon cœur chante à voix basse un espoir très ancien.

<sup>113</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>114</sup> C'est nous qui soulignons.

(«Air du temps», *Le Mouvement perpétuel*, p.80)

Toutefois, nombreuses sont les métaphores par détermination où le rapport reliant N1 et N2 est ambigu. S'agit-il d'une relation d'appartenance ou de matière ? Tel que dans ce vers :

J'attends que renaisse la dame du souvenir.

(«Sommeil de plomb», *Le Mouvement perpétuel*, p.66)

Cette dame parvient-elle du souvenir ou est-elle faite de souvenirs ?

En effet, l'image lexicale avec un complément déterminatif, introduit par la préposition « de », est un système permettant de générer des entités hétérogènes, donc indissociable de la poésie surréaliste, parce que le poète se place dans le domaine de la nomination pour édifier poétiquement un monde différent, un monde nouveau.

Néanmoins, il paraît évident de signaler que les deux segments de la métaphore déterminative peuvent être reliés par la préposition « à », que nous essayerons d'énumérer les différentes valeurs. Nous citons, en premier lieu, ces phrases du *Paysan de Paris* :

Bois en cachette la sournoiserie à paillettes qui sert de costume à ces danseuses de corde [...].

(« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », p.160)

Le complément déterminatif, introduit par la préposition, « à paillettes », indique la matière qui sert à dissimuler la vérité, grâce à un recours au complément circonstanciel de manière « en cachette ». Il signifie alors que l'apparence scintillante est trompeuse, une signification justifiée par le thème, « sournoiserie ».

Il est de même dans cet exemple extrait du *Mouvement perpétuel*, où le poète illustre le mythe de la métamorphose de l'homme se dépouillant de son aspect misérable pour revêtir un corps de fantaisie :

[...] n'ai-je où rafraîchir mon cœur le cœur à la neige des monts [...].

(«Les barres», p.75)

Par ailleurs, la préposition sert aussi à la mise en relief d'une caractéristique ou d'un attribut essentiel du terme propre, ici l'aspect creux et percé de trous d'un cœur qui a tant souffert, ne parvenant dès lors à battre que péniblement, lorsqu'on l'agite violemment :

Prisonnier au cœur du grelot que n'ai-je où rafraîchir

mon cœur [...].

(« Les barres », *Le Mouvement perpétuel*, p.75)

En dernier lieu, la préposition « à » permet la création de nouveaux mots composés, dans le but d'illustrer une pratique privilégiée chez les surréalistes, celle de faire exister de nouvelles entités, de nouvelles créatures par le seul fait de rapprocher des termes habituellement incompatibles, qu'il leur suffit de nommer pour aussitôt les créer. Nous fournissons ces deux exemples :

La fille aux-yeux-de-sol m'y rejoindra peut-être.

(«Chambre garnie», *Feu de joie*, p.30)

Dans une rêverie sur une première expérience de l'amour, le poète décrit celle qui le « rejoindra », en la spécifiant par des yeux bien particuliers, mais sont-ils de couleur grise, celle du sol, sont-ils alors tristes et impassibles, ou sont-ils d'une musicalité enchanteresse, comme le suggère la note « sol » ?

vous n'imaginez rien de plus insinuant que le regard des blondes sauf l'oiseau-à-pleurer qui vole avec des gémissements plaintifs et l'expression du désespoir le plus vif morne tourment de la tempête.

(«Ici palais des délices», *Ecritures automatiques*, p.145)

A l'image du sentiment évoqué, celui de la souffrance et des peines, le poète recourt à un champ lexical s'y référant (gémissements plaintifs, désespoir vif, morne tourment), pour inventer une créature imaginaire qui sert à extérioriser et à expier ces sentiments, « un oiseau-à-pleurer ».

Même si le poète associe deux éléments concrets, l'alliance du vivant et du matériel demeure, comme dans la plupart du temps, opaque, dans la mesure où le dérapage ne se situe pas dans l'absence de l'un des termes, mais bien au niveau de l'impertinence, et c'est par le biais du référent qu'Aragon s'attaque à l'édifice métaphorique.

### **Un jeu surréaliste : « Qu'est-ce que ... ? C'est... »**

Dans cette partie, nous prendrons en considération une pratique d'écriture particulière au surréalisme, établie grâce à un jeu inventé par la collectivité surréaliste, dans le but de faire échec aux exigences de la logique, de surpasser la subjectivité individuelle, et de discerner où peut conduire un discours dont les éléments proviennent de différents locuteurs. Ce jeu consiste dans l'alternance de questions et de réponses rédigées par séries indépendantes, avant d'être réunies au hasard. Cette activité vérifie la puissance métaphorique du langage comme combinatoire infinie, et elle offre de la sorte de nouvelles images poétiques qui s'épanouissent essentiellement dans un poème aragonien, intitulé « Une fois pour toutes », extrait du recueil *Le Mouvement perpétuel*. Par ailleurs, il est possible de considérer chaque couple (une question / une réponse) comme une métaphore dont le thème se révèle grâce à la question, et le phore apparaît dans la réponse qui sert à définir et à déterminer l'autre élément. Nous proposons donc d'analyser la totalité du poème.

Les premières remarques que nous pourrions faire concernent, d'abord, le titre, « Une fois pour toutes », qui signale le programme de l'entité textuelle, puisqu'il s'agit de définir d'une façon définitive les notions évoquées. Concernant l'ordre topographique, nous signalons la présence des signes de ponctuation, « les points d'interrogation » et des caractères en italique pour distinguer la question qui se renouvelle chaque fois en une forme nouvelle. Le plus souvent, le poète met en place des interrogations partielles, soit avec « qu'est-ce que », ou avec « que » qui fonctionne par inversion du sujet, tel que « qu'auriez-vous voulu être ? », et parfois, elle se suffit à un seul terme, comme « Courage ? Honneur ? », pour finalement disparaître, remplacée par plusieurs points de suspension). Quant aux tirets, ils indiquent le changement du locuteur qui se charge



chaque fois de répondre, et par conséquent, nous relevons une prolifération des voix dans un seul énoncé. Néanmoins, l'analyse de ce poème ne consiste pas uniquement à résoudre le rapport entre la question et la réponse qui lui est attachée, mais il est nécessaire de considérer cette technique comme un mode particulier d'expression, qui caractérise, mais aussi qui définit le surréalisme.

Nous commencerons alors l'analyse du poème :

*Qu'est-ce que parler veut dire ?*

\_ Semer des cailloux blancs que les oiseaux mangeront.

Alors que la question requiert une définition du verbe « parler », la réponse, correcte syntaxiquement, établit une assimilation incongrue entre celui-ci et un autre verbe, « semer ». Elle contourne donc son rôle habituel, celui d'expliquer l'inconnu et de faciliter la compréhension, dans le sens où elle crée un parallélisme, à premier abord, injustifiable entre deux champs sémantiques que rien ne relie, sauf si nous présumons que le poète s'est référé au conte du « Petit Poucet », pour dire que, les « cailloux blancs » semés peuvent être également considérés comme des signes, et réfèrent aux paroles, aux mots, ou autres signes linguistiques. Ainsi, les paroles servent à guider les hommes et à les nourrir, comme les « cailloux blancs que mangeront les oiseaux ». Nous précisons aussi que la réponse est à classer du côté d'une image concrétisante, tandis que la question s'inscrit dans l'abstrait.

*Que redoutez-vous le plus au monde ?*

\_ Certains animaux lents qui se promènent après minuit autour des arbres de lumière ; les autobus aussi.

Il est de même dans ces vers, dans la mesure où le poète cherche à rendre un sentiment abstrait, celui de « redouter », plus concret, et par conséquent, plus compréhensible, par le biais d'une image qui renvoie au monde onirique, vu que la cause de la peur ressentie n'est que « certains animaux lents ». Ceux-ci représentent de nouvelles créatures cependant incertaines, évoluant essentiellement dans un espace fantastique, « autour des arbres de lumière », qui voisine avec celui des réalités, d'où, la mention des « autobus aussi ». Nous pouvons signaler aussi que, dans ce type de jeu, Aragon, comme les surréalistes, procède par jonction du concret et de l'abstrait, du rêve et de la réalité, de l'humain et de l'animal. Toutes les frontières sont abolies grâce au pouvoir des mots, permettant toutes les associations possibles, selon une logique propre à ce mouvement littéraire.

*Qu'auriez-vous voulu être ?*

\_ Le passé, le présent, l'avenir.

Bien que dans les deux exemples précédents, nous définissons l'abstrait par un élément concret, dans ce cas, le poète procède inversement, dans la mesure où il met en lumière son désir de surpasser les limites du temps, d'accéder à l'éternité en se métamorphosant, en se transformant aux trois pôles temporels, à tel point que l'être humain (concret, connu) est identifié à des notions abstraites et difficiles à cerner par les sens. Cette image sert à caractériser le « vous » par l'omniprésence et l'ubiquité, afin de dépasser sa situation précaire et sa destinée condamnatrice. Par conséquent, le poète

révèle le désir le plus cher à l'humanité, celui de résister face au pouvoir destructeur du temps et parvenir à égaliser la divinité par une victoire incontestable contre la mort. Par ailleurs, malgré que l'énoncé semble cousu, formé de plusieurs propositions dont la provenance ne paraît pas la même, nous parvenons, plus ou moins, à interpréter l'adjonction entre la question et la réponse offerte. Dans cette perspective, nous dirons qu'Aragon procède différemment des autres surréalistes, puisque, pour ces derniers, cet exercice n'a pour finalité que d'exercer le langage, et qu'il suffit d'écrire des phrases correctes syntaxiquement, et puis de les rassembler indépendamment de toute logique.

*Qu'appelle-t-on vertu ?*

\_ Un hamac de plaisir aux branches suprêmes des forêts.

La notion proposée, « vertu », est représentée par le biais d'une métaphore nominale qui sert à concrétiser un élément abstrait pour le rendre plus explicite, le rapprochant de la sorte de l'esprit du lecteur. Cette identification trouve sa justification par le fait que le « hamac », vu sa suspension en un endroit en hauteur, « branches suprêmes des forêts », se trouve hors atteinte, et donc pur, éloigné des souillures qui peuvent le profaner sur terre, de sorte que le « plaisir » qu'il procure est innocent, angélique et chaste comme le suppose la vertu.

*Courage ?*

\_ Les gouttes de lait dans la timbale d'argent de mon baptême.

Sans rapport sémantique apparent la rattachant à la question, cette réponse s'inscrit également dans la même perspective, celle d'une connaissance par la voie de la concrétisation. Il paraît, a priori, difficile de deviner un lien entre les deux constituants de la métaphore, ce qui permet de dire qu'Aragon se conforme à une écriture fondée sur le hasard, à moins que nous supposions que le poète, nécessitant du courage pour affronter la vie avec ses malheurs et ses épreuves, puise sa force de l'eau bénite de son baptême, de même que du lait maternel.

*Honneur ?*

\_ Un billet d'aller et retour pour Monte-Carlo [...].

Inscrite dans une écriture du jeu, cette image métaphorique est mise en place pour concrétiser la notion d'« honneur », tout en regroupant un ensemble d'éléments hétéroclites : un abstrait (honneur), un concret (un billet) et un cadre spatial. Pour cet effet, le poète propose un lieu propice pour le divertissement, « Monte-Carlo », et donne une condition pour sauver son honneur, celle de perdre tout son argent au jeu, mais en se rassurant de garder « un billet d'aller et de retour ».

*Qu'est-ce que l'amour ?*

\_ Un anneau d'or dans les nuages.

La métaphore suivante véhicule aussi un pouvoir de concrétisation, car elle transforme le sentiment d'amour en « un anneau », qui signifie le lien de ceux qui l'éprouvent l'un envers l'autre. De plus, le poète choisit une matière précieuse pour faire son anneau, « d'or », dans le but d'accorder ce caractère inestimable au sentiment même. Ce dernier se trouve célébré également par sa position, « dans les nuages », et par

conséquent, il acquiert une importance croissante, dans la mesure où nous ne pouvons pas l'atteindre, car divin, mais encore surgissant des rêves. Nous remarquons également que le poète, par le biais du complément circonstanciel de lieu, nous éloigne d'une interprétation banale de l'image et ne permet pas de définir le sentiment passionnel au mariage, dont l'anneau n'est que le symbole, conformément au refus éprouvé par les surréalistes des liens familiaux, officialisés par le mariage.

*Qu'est ce que la mort ?*

\_ Un petit château-fort sur la montagne.

Une autre entité abstraite, « la mort », est mise en lumière par une équivalence avec une réalité concrète située à l'écart, « sur la montagne », pour dire la solitude et l'oubli qui accableront le futur défunt.

\_ Un palais fermé par les plantes, un glaçon sur le cours de la ville, un regard vers le paradis.

\_ *Je ne vous demandais rien.*

\_ Ah ? (p.71-72)

Habitué à laisser libre cours à son imagination, le poète propose enfin une réponse alors qu'on ne lui a posé aucune question. Suite à quoi nous pouvons considérer cette dernière métaphore comme une figure in absentia vu l'absence du thème. Par le biais du jeu, le poème se représente sous la forme d'une large métaphore, composée d'un ensemble d'images dont les deux parties sont associées selon les lois du hasard, et donc ne présentent aucun motif permettant de les lier. Par conséquent, nous sommes face à un espace énonciatif où le langage n'est exercé que pour lui-même, dans des combinaisons inédites et infinies, ayant pour finalité la réinvention du monde réel .

### **L'univocité syntaxique**

Au niveau syntaxique, il est aussi possible d'évoquer la non-ponctuation des poèmes aragoniens, dans la mesure où elle stimule dans la phrase des séquences ambiguës, poussant quelquefois l'énoncé aux limites de la lisibilité. Elle affranchit ainsi le texte du découpage logique traditionnel de la phrase et permet l'organisation rythmique du vers. Comme pour Philippe Soupault, les marques de ponctuation servent à établir un obstacle à la représentation du flux des paroles dans l'écriture automatique. Dans cette perspective, nous citons ces vers :

La divine élégie s'est assise en pleurant [...]

Ses voiles sont pendus à son beau corps d'albâtre  
Comme la lyre d'or au fronton d'un théâtre

Elle murmure un mot que l'écho redit.

(«Une solitude infinie », *Les Destinées de la poésie*, p.111)

Dans cet exemple, il paraît difficile de définir le rapport de la figure de la comparaison avec les deux métaphores la précédant : le poète veut-il assimiler le corps de l'élégie à la lyre ou veut-il dire qu'elle murmure comme cet instrument de musique ?

En effet, l'absence de signes de ponctuation produit une double conséquence : d'une part, elle cultive l'équivoque de la lecture privée de points de repère, et d'autre part, elle occasionne la production d'effets sémantiques particuliers. Toutefois, le poète emploie les majuscules pour délimiter les phrases qu'il construit, essentiellement dans les « Ecritures automatiques ». Nous proposons alors cet exemple :

***On n'échappe plus à l'étreinte renversée des compas qui baillent ha qui baillent des mots sans suite sous les retombées des glycines hygiéniques et des sueurs plus douces que les mers du sud Le va-et-vient des épaules qui signifie l'impatience veut dire le contentement des cœurs [...]. (« Une Notion exacte de la volupté », p.150)***

Par ailleurs, le blanc remplace la ponctuation logique du poème et assure alors son organisation logico-syntaxique, de même que la subjectivité de l'énonciation, révélant de ce fait sa nature rythmique, tel que dans le poème « la belle italienne », où le blanc signale la disposition du poème en strophes, dont chacune s'articule autour d'une partie bien précise du corps féminin :

***Ton regard d'aplomb Et ta chair dorée Quand on te décrit Toutes les chevilles Comme des salives Montent à l'esprit Dans ta chevelure Reflet du passé Tu gardes l'allure Du papier glacé. (Feu de joie, p.46)***

Comme tous les surréalistes, Aragon sollicite une autre syntaxe, une autre organisation du sens par la mise en relation des éléments prosodiques et typographiques du discours poétique. Nous soulignons également que la mise en lumière du rôle de la syntaxe dans l'étude analytique de la métaphore est considérable, même si elle permet certaines incohérences sémantiques, et déclenche la figure par le biais d'une combinaison explicite ou implicite des termes impliqués. Elle offre, en premier lieu, une représentation arbitraire, mais qui, insérée dans le système d'ensemble du texte, dévoilera les marques d'une logique interne.

Toutefois, l'analyse du mécanisme métaphorique aragonien a donc mis en évidence une syntaxe « normale », sans violations particulières par rapport à la « norme » ou à l'attente du lecteur, alors qu'elle s'inscrit au sein du mouvement surréaliste, qui malgré qu'il soit bâti essentiellement sur la transgression de toutes les règles préconçues, respecte la syntaxe. Aragon exige alors la conservation des structures linguistiques, puisqu'il ne s'agit pas de se suffire à la gratuité du message automatique. Par ailleurs, comme Eluard, notre poète appelle à la mise en place d'une poétique consciente et maîtrisée, qui se charge de remettre en forme ce qu'offre l'écriture automatique, tel qu'il le réclame dans *Traité du style* où il « exige que les rêves qu'on [lui] fait lire soient écrits en bon français »<sup>115</sup>.

Et comme le confirme Riffaterre :

La syntaxe d'un texte automatique n'est en rien différente de celle d'un texte ordinaire [...] Bien qu'elle est respectée, les mots n'ont de sens acceptable que dans les limites de groupes relativement brefs, tandis qu'il y a des incompatibilités entre ces groupes. Ou, au contraire, l'enchaînement sémantique des phrases est normal, mais la signification de l'ensemble est obscurcie par des segments de non-sens.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> L. ARAGON, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1924, p.183.

Par ailleurs, cet auteur affirme que les métaphores aragoniennes sont fondées sur des rapports syntaxiques complexes, dans la mesure où la majorité des figures fonctionnent par emboîtement des liens entre les différents termes les constituant. Ainsi, l'effet engendré est celui d'une imprécision du rapport qui relie les termes entre eux, les valeurs contextuelles surpassent alors la précision logique de l'expression, car la structure métaphorique surréaliste échappe à peu près à la syntaxe. Il est ainsi évident qu'une figure comme la métaphore provoque une rupture dans la cohésion de l'énoncé, et c'est ce que justifie la définition donnée par G. Molinié :

[...] quantité langagière différentielle entre le contenu informatif et les moyens lexicaux et syntaxiques mis en œuvre<sup>117</sup>.

Dans le cas d'Aragon aussi, l'image dispose d'une vertu qui lui est propre, celle de bouleverser la réalité en déplaçant la représentation commune. Fidèle au « nominalisme absolu », dont il relatait les principes dans *Une vague de rêves*, il assure la toute puissance du langage, en ce sens qu'« il n'y a de pensées hors des mots »<sup>118</sup>. Modifier ce dernier (le langage) par l'image poétique permet de faire survenir une réalité nouvelle et jusqu'alors inimaginable, au moyen d'une association de mots et de sèmes en principe incompatibles pour abolir les catégories logiques et imposer une recatégorisation et une redistribution où se manifeste une vision personnelle et imaginaire.

D'un autre côté, nous rappelons qu'Aragon privilégie certaines formes métaphoriques plus que d'autres :

La métaphore verbale est le moteur de la dynamique des êtres et des choses. Elle concourt à représenter le monde sous un aspect nouveau à l'animer et à le métaphoriser, grâce au travail de rapprochements insolites. Elles touchent l'être et le transforment, d'autant plus que le verbe conjugué est souvent employé au présent de l'indicatif, qui élargit les limites du temps et ancre le fait ou l'action dans l'absolu.

En somme, la métaphore verbale détruit le littéral de la langue commune pour faire apparaître une nouvelle vision des réalités et des objets. Ce nouveau regard sur le monde est plus ou moins individuel et l'étude détaillée des termes qui introduisent cette figure et du temps de l'emploi du verbe « être » révèle le lien qui unit le locuteur à son énoncé.

Parmi ces métaphores, l'auteur met en lumière celles avec « être », dans la mesure où elles lui permettent d'établir une équivalence entre le comparé et le comparant, et de souligner le fait que la poésie est une série de présentations des réalités du monde que l'analogie transforme pour aboutir à une création nouvelle.

La métaphore déterminative, quoiqu'elle relie les deux termes présents par un outil grammatical, la préposition « de » et véhicule un premier niveau de création analogique, encore bien attaché au réel qui lui sert de tremplin, elle contribue à l'invention d'objets fantastiques et de créatures inédites. Cette prééminence s'explique en partie par un

---

<sup>116</sup> M. RIFFATERRE, *La production du texte*, Paris Seuil 1979, p.235 et 236.

<sup>117</sup> G. MOLINIE, *éléments de stylistique française*, Paris, PUF 1986, p.83.

<sup>118</sup> L. ARAGON, *Une vague de rêves*, Paris, Seghers 1990, p.15.

emploi particulier et original de la métaphore, en ce sens qu'elle retrace la force de la révolte aragonienne, associant parfois deux réalités aussi éloignées que possible.

Quant à la métaphore appositive, elle nous a semblé la plus utilisée par Aragon, étant donné qu'elle permet une grande variété de constructions, et une grande souplesse dans les rapprochements sémantiques. L'apposition ne sert pas seulement à qualifier un état, mais elle peut aussi s'inscrire dans un processus de transformation et exprimer le terme de celle-ci. Par la métaphore appositive, l'auteur ne se contente pas de dire autrement le réel, mais il le modifie, et le fait nouveau en ajoutant indéfiniment des sèmes communs entre deux termes au départ incompatibles. Autrement dit, cette métaphore introduit entre les objets un rapport d'écart pour constituer l'unité, en rassemblant des contraires, dans le but d'inventer de nouvelles créatures.

En outre, la métaphore appositive joue un rôle capital dans l'argumentation en tant qu'elle accomplit une évolution vers un phore rhétorique propre à visualiser et parfois à conceptualiser le thème amorcé. De surcroît, cette construction métaphorique répond à l'écartèlement de l'image, spécifique au surréalisme, par suppression d'intermédiaires verbaux entre les entités, afin de produire un effet de surprise.

En somme, nous pouvons dire que la récurrence d'un même type de métaphore sert de tremplin rythmique et unifie structurellement les réseaux.

Néanmoins et malgré la relative clarté des figures exposées, nous avons remarqué que de très nombreuses métaphores restent « indéchiffrables », dans la mesure où il paraît problématique de désigner le terme métaphorique, mais aussi lorsque nous relevons l'emploi d'un terme unique qui surgit soudainement et fait basculer le sens vers le figuré, et, par conséquent, donne lieu à une figure qui demeure énigmatique.

## Métaphore et autres figures

Dans l'étude des images d'une œuvre, il ne faut pas reconnaître uniquement les métaphores, dans la mesure où une telle restriction ne permet de discerner que, d'une manière incomplète, l'imagination créatrice de l'auteur, ainsi que le note Stephen Ullmann :

Une même analogie s'exprime très souvent, dans le même texte, tantôt par des comparaisons, tantôt par des métaphores ; une séparation systématique des deux types, que préconisent certains auteurs, fausserait donc la perspective de la recherche : elle empêcherait le critique d'entrevoir la trame générale des images et les tendances profondes qui régissent leur genèse.<sup>119</sup>

Il est essentiel de ne pas disjoindre les figures, puisqu'elles sont des aspects différents d'un même procédé, l'image, et que la constance d'un même thème sous l'une

---

<sup>119</sup> S. ULLMANN, « l'image littéraire, quelques questions de méthode », in *Langue et Littérature*, Actes du 8<sup>ème</sup> congrès de la fédération internationale des langues et littératures modernes 1960, Paris, Belles Lettres 1961, p.46.

ou l'autre forme peut être le signe d'une obsession continuelle ou d'une tendance stylistique significative. Dans cette optique, nous signalons qu'une abondance d'analogies détermine l'œuvre aragonienne, et que ses métaphores s'assemblent incontestablement à d'autres notions et à d'autres images. Elles se dévoilent simultanément, s'éclaircissant non pas les unes après les autres, mais les unes par les autres. Chaque figure participe avec celles qui la devancent et qui la suivent, et elle se fait interpréter par un jeu compliqué d'analogies et de correspondances.

Ce phénomène de chevauchement des images se répétant dans l'œuvre aragonienne constituera donc l'objet de ce chapitre consacré à l'étude des influences et des interprétations contextuelles dans le cadre métaphorique. Par conséquent, la métaphore n'est plus prise en compte comme un phénomène isolé, placé en dehors de l'énoncé textuel, mais grâce à ce rapprochement des différentes figures, ainsi que les effets stylistiques et sémantiques qui peuvent en résulter, d'autant plus que l'ensemble de ces procédés constitueront l'univers propre au poète et permettront de la sorte de rendre compte du système figuré qu'il met en place, de même que les différentes idées principales qu'il crée et développe par le biais de cet enchevêtrement du paysage figural.

Avant tout, nous rappelons que, considérée jadis, comme une sorte de comparaison implicite, la métaphore recouvre aujourd'hui l'ensemble du champ analogique et la comparaison n'est plus qu'une métaphore explicite. De ce point de vue, il y aura lieu de déterminer la position et la fonction précise de cette figure constamment associée à la métaphore, pour vérifier, par la suite, que la figure « reine » se révélera souvent combinée ou fusionnée avec d'autres figures du discours, parmi lesquelles la périphrase, l'oxymore ou l'hyperbole. Nous allons par la suite vérifier un enchevêtrement de deux réseaux, métaphorique et rhétorique, à la fois typiquement aragonien et provenant d'une tradition figurale du XIX<sup>e</sup> siècle.

## La métaphore et la comparaison

---

Pour la rhétorique classique, et nous prendrons comme représentant principal Pierre Fontanier, la métaphore suppose un rapport nécessaire de ressemblance entre les termes, et, par conséquent, un certain nombre de sèmes communs qui justifient ce lien entre les termes associés. La relation doit être motivée et fondée nécessairement sur la similitude, tandis que la comparaison est une figure « par rapprochement » de deux entités dont le rapport pouvait être aussi bien de similitude que de dissimilitude. En d'autres termes, il est possible de comparer deux éléments qui se ressemblent ou qui se différencient, tout en établissant diverses sortes de rapports, ceux de supériorité, d'infériorité, d'égalité ou par différenciation. Si cet auteur définit la métaphore comme le fait de « 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 »<sup>120</sup>, il présente la figure de la comparaison, dans son ouvrage *Les Figures du Discours*, comme celle qui sert « à rapprocher un objet d'un objet étranger, ou de lui-même, pour en éclaircir, en renforcer, ou en relever l'idée par les

<sup>120</sup> P. FONTANIER, *Les Figures du Discours*, Paris, Flammarion 1977, p.99.

rapports de convenance ou de disconvenance : ou si l'on veut, de ressemblance ou de différence ». Il rajoute, par ailleurs, que « si les rapports sont de convenance, la *comparaison* s'appelle *Similitude* ; elle s'appelle *Dissimilitude*, s'ils sont de disconvenance. Mais, comme c'est bien plus souvent pour la convenance que pour la disconvenance que l'on *compare*, il en est résulté que le nom de *Comparaison* a été presque toujours confondu avec celui de *Similitude* »<sup>121</sup>. Dans cette perspective, nous pouvons récapituler en disant que Fontanier considère la métaphore essentiellement comme une figure d'analogie, alors que la comparaison est principalement un équivalent de similitude, sans oublier de marquer qu'il spécifie distinctement les deux notions, de même que les deux mécanismes figurés.

D'un autre point de vue, dans leur *Introduction à l'analyse stylistique*, C. Fromilhague et A. Sancier établissent un parallélisme entre les deux figures :

***La comparaison pose donc un rapport explicite entre un comparé et un comparant qui restent distincts, la métaphore crée un lien immédiat entre un comparé et un comparant dont les référents sont assimilés l'un à l'autre, par transfert de signification. La comparaison est analytique (elle explique, elle détaille) et présuppose en principe une volonté de clarté. La métaphore est synthétique (elle repose sur une impression qu'elle s'efforce de transmettre globalement et donne une densité accrue à la représentation). Elle comporte nécessairement une part d'exagération et par-là elle constitue un instrument particulièrement propre à l'expressivité et à l'impressivité.***<sup>122</sup>

Si les deux auteurs établissent, en premier lieu, des points communs entre les deux mécanismes, par le fait qu'ils relient, par un certain rapport, deux termes désignés pareillement (comparé et comparant), elles énumèrent quelques aspects permettant de spécifier chacun des deux mécanismes. D'abord, par la nature même du rapport entre les deux éléments, qui, d'un côté (dans le cas de la comparaison), est manifeste, et donc il paraît facile de deviner le motif les reliant, vu que Ca et Cé gardent la totalité de leurs caractéristiques, distincts l'un de l'autre. D'un autre côté, le lien est mis en place au niveau de la référence, par identification, à la suite d'un déplacement de la signification. Dans cette optique, nous notons que la nature du lien dépend de la nature même de la figure concernée, dans la mesure où la métaphore semble plus complexe que la comparaison. Cette dernière s'oriente vers « la clarté » et le connu, alors que le procédé métaphorique est déterminé par « l'exagération », et a pour conséquence la modification de la représentation, en tant que figure qui contribue à l'enrichissement de la valeur expressive du langage. Néanmoins, « ce sont deux figures associées »<sup>123</sup>, car elles semblent complémentaires, permettant d'effectuer à la fois l'analyse de l'image et la synthèse des « impressions ».

Par ailleurs, si nous passons en revue les différentes positions concernant le sujet, nous discernons un accord implicite, confirmant, à quelques exceptions, ce rapport

<sup>121</sup> *Ibidem.*, p.377.

<sup>122</sup> C. FROMILHAGUE et A. SANCIER, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, bordas 1991, p.134.

<sup>123</sup> *Idem.*



incontestable reliant les deux figures, comme le confirme Pierre Fontanier :

**[...] si la métaphore a lieu par la comparaison, et par une comparaison mentale, n'a-t-elle pas cela de commun avec les autres tropes ? N'est-ce pas en vertu d'une comparaison mentale que l'on transporte le nom de la cause à l'effet ou de l'effet à la cause ? N'est-ce pas enfin une telle sorte de comparaison qui fait saisir tous les rapports quelconques entre les objets et entre les idées ?** <sup>124</sup>

Cet auteur présente la comparaison, non seulement comme une figure parente de la métaphore, mais comme l'origine de cette dernière, et de tout autre procédé figuré. Toutefois, il a spécifié la comparaison par l'adjectif « mentale », pour dire que la figure métaphorique fonctionne au niveau des idées (comme il l'a indiqué dans la définition de la métaphore), et dont l'une se substitue à une autre, en raison d'une analogie se situant du côté du signifié. Nous faisons référence également à G. Dessons, qui affirme que « la comparaison, comme la métaphore, est d'abord une syntaxe. Elle met en relation deux éléments sans provoquer leur assimilation, sans qu'ils s'identifient l'un à l'autre » <sup>125</sup>.

Comme l'ont déjà souligné C. Fromilhague et A. Sancier, la parenté des deux figures se manifeste, en premier lieu, dans le rapport qu'elles créent entre les deux termes sans pour autant les confondre, de sorte que chaque élément reste distinct, essentiellement pour mettre en valeur leur point commun ou le motif d'une telle ou telle association. En conséquence, si les deux figures affichent une parenté aussi évidente, il paraît intéressant de mettre en valeur le rapport qu'elles entretiennent au sein des œuvres aragoniennes, dans la mesure où nous avons remarqué une présence constante des deux procédés stylistiques qui se côtoient tout au long du corpus choisi. La métaphore trouve souvent son prolongement dans une comparaison, à tel point que ces deux figures d'analogie peuvent être considérées comme des manières de faire voir ou ressentir, mais aussi comme un moyen pour traduire la présence d'une réalité personnelle s'opposant à la réalité objective.

Par ailleurs, le « est » métaphorique signifie à la fois « n'est pas » et « est comme » <sup>126</sup>. Cette affirmation tend à expliciter une affinité entre la métaphore et la comparaison, dans la mesure où on définit la métaphore comme une sorte de comparaison elliptique, étant donné que Ricœur atteste que « seule l'élimination du terme de comparaison distingue la métaphore de la comparaison » <sup>127</sup>.

Cette importance attribuée à la comparaison, ainsi qu'à la « parenté » établie entre les deux figures, mise en place par Quintilien, pour qui, la métaphore n'était qu'une « comparaison abrégée », doivent être explicitées en dégagant les occurrences où nous rencontrons cette association, et que nous démontrerons qu'elle est particulière, dans l'écriture aragonienne, et qu'elle donne des fonctions particulières à chacun des

<sup>124</sup> P. FONTANIER, *Commentaire raisonné des « Tropes » de Dumarsais*, Genève, Slatkine Reprints 1967, p.161.

<sup>125</sup> G. DESSONS, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas 1991, p.67.

<sup>126</sup> P. RICŒUR, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil 1975, p.11.

<sup>127</sup> *Ibidem.*, p.222.

deux procédés. En effet, la métaphore est constamment associée à une comparaison, qui, en la précédant ou lui succédant, concourt à établir sans équivoque le rapport métaphorique, ainsi que l'image telle quelle (sans ellipse ou effacement de jonctifs). En effet, la comparaison est capable, soit, de discerner ou de fragmenter le mécanisme de fusion ou d'identification métaphorique, soit, de procurer à l'énoncé une espèce de troisième dimension qui consiste essentiellement à dépasser le sens propre et le sens figuré, dans le but de signaler les sources analogiques où Aragon puise ses métaphores et l'essence même de sa poésie.

### Métaphore ou comparaison ?

Si Proust « baptisait métaphore toute figure d'analogie »<sup>128</sup>, Lautréamont, dont l'emprise sur le surréalisme ne cessera de croître dès 1917 par le registre de ses comparaisons, confond parfois la métaphore avec la figure de la comparaison, dans la mesure où il considère cette dernière comme une activité métaphorique, tel que dans cette phrase, extraite des *Chants de Maldoror*, et dans laquelle l'auteur affiche explicitement la confusion des deux figures, puisqu'il emploie une métaphore verbale avec « être », qui sert à établir une identification entre « tu » et l'océan, tout en la désignant par le terme même de « comparaison » :

[...] tu es un immense bleu, appliqué sur le corps de la terre : j'aime cette comparaison.<sup>129</sup>

Il est pareil dans un autre exemple, mais cette fois, il assimile une métaphore nominale déterminative, « visage d'hyène », à une comparaison, par le biais d'une incise à valeur explicative, dans laquelle il recourt à de véritables figures comparatives de supériorité, avec « plus que » :

[...] si vous croyez apercevoir quelque marque de douleur ou de crainte sur mon visage d'hyène (j'use de cette comparaison, quoique l'hyène soit plus belle que moi, et plus agréable à voir), soyez détrompé [...]. (Ch. I, st.10)

Toutefois, la série des « beau comme » vérifie davantage cette probable confusion des deux figures anciennement apparentées, dans la mesure où nous percevons la présence du terme caractéristique du mécanisme comparatif « comme », quoiqu'il existe une jonction inattendue qui va jusqu'à l'abstraction entre les deux éléments coexistants :

***Le grand-duc de Virginie, beau comme un mémoire sur la courbe que décrit un chien en courant après son maître [...] Le vautour des agneaux, beau comme la loi de l'arrêt de développement de la poitrine chez les adultes [...] Le scarabée beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme [...]. (Ch. V, st.2)***

Il procède de la même manière dans cet énoncé, devenu la formule la plus représentative de l'œuvre lautréamontienne :

***[...] beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! (ch. VI)***

<sup>128</sup> G. GENETTE, « la rhétorique restreinte », in *Figures III*, Seuil, 1972, pp. 21-40.

<sup>129</sup> LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Le livre de poche 2001, ch. I, st.9, pp.98-99.

Mais pourquoi une telle confusion, puisqu'elle semble consciente ?

Une telle pratique est reprise par Aragon dans un passage du *Paysan de Paris*, où il use de toutes les tournures grammaticales possibles permettant des rapprochements divers, en tant que manifestation considérable de cette indifférence affichée face aux distinctions rhétoriques concernant les figures de style. Nous citons alors :

Et brusquement, pour la première fois de ma vie, j'étais saisi de cette idée que les hommes n'ont trouvé qu'un terme de comparaison à ce qui est blond : comme les blés, et l'on a cru tout dire. Les blés, malheureux, mais n'avez-vous jamais regardé des fougères. J'ai mordu tout un an des cheveux de fougère. J'ai connu des cheveux de résine, des cheveux de topaze, des cheveux d'hystérie. Blond comme l'hystérie, blond comme le ciel, blond comme la fatigue, blond comme le baiser [...] Qu'il est blond le bruit de la pluie, qu'il est blond le chant des miroirs !

(« Le passage de l'Opéra », p.51)

Quant à Breton, il refuse catégoriquement de placer son propos sur l'image sous l'enseigne des modèles rhétoriques d'usage (métaphore, métonymie, comparaison...). Et lorsqu'il classe, dans le *Manifeste* de 1924, les images, selon leur degré d'arbitraire, il insiste sur la dénégation des classifications formelles, alors que la plupart des images qu'il énumère sont en fait des métonymies ou des comparaisons. Ces dernières sont considérées par ce chef de file comme une démarche exclusivement mentale indépendamment de sa forme, d'autant plus que le mot « comme » est « le plus beau mot de la langue française qu'il soit prononcé ou tu »<sup>130</sup>. Dire que x est comme y, c'est aussi bien dire que x reste distinct de y - ce que tend à faire oublier la métaphore pure. Mais en 1929, dans le *Second Manifeste*, nous lisons :

Le surréalisme, je le répète, a supprimé le mot comme ». Alors qu'en 1947, il unifiera les deux figures (métaphore et comparaison) en affirmant que leur différenciation est exclusivement de forme, « encore qu'à l'une soient attribués des "avantages de suspension", à l'autre "des ressources de fulgurance" ».<sup>131</sup>

Ce rapprochement jusqu'à la confusion entre la métaphore et la comparaison incite à réfléchir sur le lien unissant ces deux figures, qui consistent à représenter et à donner une image particulière du monde extérieur. En effet, la présence considérable de la comparaison avant ou après la métaphore est révélatrice de nouvelles significations. Et si la comparaison présente une analogie limitée et motivée, alors que la métaphore ouvre, au contraire, toutes les voies de l'imaginaire, la tendance à introduire ou à conclure la métaphore par une comparaison possède des valeurs stylistiques variées, dans la mesure où la vision s'élargira dans le cas où la comparaison se situe, en premier lieu, alors qu'elle se précisera dans le cas contraire.

### **La métaphore se situant avant une comparaison**

L'emploi de la métaphore dans un texte poétique n'est pas soumis à un ordre fixe et il

<sup>130</sup> A. BRETON, *Signe ascendant*, Paris, Gallimard 1968, p.10.

<sup>131</sup> Cité par P. CAMINADE, *Image et métaphore*, Bordas 1970, p.51.

n'obéit pas à un schéma régulier. User de la métaphore n'est pas seulement privilégier le figuré et bannir le littéral, mais c'est aussi faire naître la variété et libérer la langue du canonique et du conventionnel. La poésie est en fait le domaine de l'écriture dans lequel nous devons accorder une grande importance à la disposition et à l'ordre des mots et des figures. Placer une métaphore après ou avant une comparaison n'a pas la même valeur stylistique, dans la mesure où à chaque emploi de cette figure au sein du texte correspond un effet de sens différent. Il apparaît ainsi que le recours à la métaphore suivie d'une comparaison peut s'expliquer de diverses manières. Les exemples suivants permettront de confirmer l'extrême redondance de ce type d'emploi dans l'écriture aragonienne, mais aussi d'explicitier les différents sens possibles. Nous notons alors :

***Parfois la vague Musique du sol et de l'eau me soulève comme une plume En haut. («Lever», Feu de joie, p.54)***

Relatant les souvenirs de la jeunesse, tels que des tableaux se référant chaque fois à un cadre spécifique, le poète paraît grisé par les joies d'antan, en mettant en valeur la magie de la mer dont la désignation renvoie par homophonie à l'être maternel. Suggéré par métonymie, l'élément aquatique est présenté, par métaphore appositive, comme un équivalent de la «musique du sol et de l'eau », et de ce fait, il semble doté d'une harmonie qui lui est inhérente. Quant à la comparaison, « comme une plume », elle semble assurer une valeur explicative, dans la mesure où elle explicite l'action effectuée par la « vague » et qui consiste à soulever le poète aussi facilement qu'une plume emportée par le vent, en raison de la force considérable des éléments naturels, capables d'agir en toute aisance sur les hommes plus fragiles et plus vulnérables. Dans cette optique, nous relatons la présence d'une relation de dépendance et de continuité entre les deux figures, puisque l'idée mise en place par le procédé métaphorique trouve son prolongement dans la comparaison. Cette dernière ne peut être autonome, dans le sens où elle ne sert qu'à renforcer la métaphore et la rendre plus claire.

Nous proposons également un autre exemple où il est aussi question de la même structure, métaphore / comparaison :

***La seule école buissonnière [...] m'enseigne cette ivresse couleur de lèvres et les roses du jour aux vitres comme des filles d'opéra. (« Pour demain », Feu de joie, p.35)***

Le poète met en place deux métaphores réalisées principalement par le verbe « enseigner », qui entretient des rapports figurés avec ses deux compléments d'objet juxtaposés. En effet, à la suite d'une première occurrence de la figure par apposition, « ivresse couleur de lèvres », qui accorde à un état d'exaltation amoureuse une consistance matérielle, par le biais d'une couleur propre à une partie du corps humain, essentiellement féminine, « les lèvres », Aragon développe l'image, grâce à un second procédé métaphorique, « enseigner les roses du jour comme des filles d'opéra ». De ce point de vue, nous pouvons annoncer que la comparaison renforce le sens métaphorique, lorsqu'elle explicite davantage la nature des roses à dessiner, car elles sont bariolées, artificielles et surtout emprisonnées derrière les vitres, telles que les artistes d'opéra. Par conséquent, l'expression comparative fait écho à l'idée suggérée par la métaphore : L'artifice de la beauté.

Il est également intéressant d'analyser l'exemple suivant, suite à quoi nous pouvons

vérifier que la fonction de la comparaison consiste à éclaircir et à développer la métaphore qui la précède :

***Sur mon berceau parfois se penchait un lévrier triste comme les bijoux ensevelis dans la mer. (« Une fois pour toutes », Le Mouvement perpétuel, p.71)***

Nous discernons un rapprochement entre le thème métaphorique, « lévrier triste » et le comparant, « bijoux ensevelis ». Pour la métaphore, elle est mise en place, d'une part, par une incompatibilité sémantique entre le verbe d'action « se pencher » et le sujet « un lévrier », et d'autre part, entre ce dernier et un adjectif qualificatif, « triste », puisque les deux termes attribués à l'animal sont exclusivement propres à l'humain. Le terme « lévrier » se trouve ainsi entouré par les deux éléments assurant le sens figuré de la phrase. Toutefois, l'emploi du comparatif est essentiellement destiné à justifier le choix de l'adjectif, étant donné que le poète accorde, en même temps, cette qualification au lévrier [animé, non humain] et aux bijoux [inanimé, non humain], dans le but de mettre en lumière l'aspect désolant et déplorable, commun aux deux éléments, car ils sont abandonnés et délaissés au fond des oubliettes. Dans la plupart de ces cas où le motif est métaphorique, la comparaison intervient comme un élément d'explication, particulièrement lorsque la métaphore introduite par le motif se déploie en un tableau. De surcroît, l'équivalente comparative tend généralement vers la concrétisation, en vue de rendre la métaphore plus explicite et plus claire, tel que dans cet exemple où le sentiment, abstrait, de tristesse, est explicité concrètement, grâce à une « figure argument, au centre d'un raisonnement par analogie ou par ressemblance [...] illustre une idée abstraite par un équivalent concret [et] l'objectivité présupposée de la référence concrète rend implicitement peu contestable le raisonnement »<sup>132</sup>.

D'un autre point de vue, le mode comparatif peut assurer la fonction d'un embrayeur, d'un générateur de processus qui participe à la progression du texte, en soulignant certains de ces mouvements évolutifs :

***Tous les dormeurs du monde en gerbe aux bras tachetés de la mort Un pied de pendu ressemble étrangement au pendule d'argent qui trouble à peine les profondeurs du miroir [...] Un pied de pendu ressemble étrangement à la pièce d'argent qui paye à la femme de chambre la peine de laver le bidet. (« Mandragore », Persécuté Persécuteur, p.229)***

Ces vers s'articulent essentiellement autour de l'idée de la mort pouvant surgir à tout moment, dans le cadre propice de la nuit, et porter atteinte à l'existence des êtres à leur insu. La première métaphore de l'énoncé est déterminative, « dormeurs en gerbe », et qui sert à établir une identification entre l'humain et le naturel, conformément à une tendance constante chez le poète, procédant souvent par un mélange des règnes, de sorte que les hommes endormis sont assimilés à un faisceau de tiges, spécialement coupées et portés par les « bras » de la mort. De ce fait, le complément circonstanciel de lieu, « aux bras tachetés de la mort », renforce l'apport figuré de la métaphore par le biais d'une personnification, du moment que la mort est implicitement rapprochée d'un être vivant, un monstre à bras multiples, pouvant de cette façon priver les hommes de leurs vies, coupés tels que les tiges et pris au piège de cette force funeste. En outre, taire le complément de l'adjectif « tachetés » accentue davantage sa présence implicite dans le contexte, dans la

<sup>132</sup> C. FROMILHAGUE, *Les figures de style*, Nathan, Paris 1995, p.91.

mesure où il s'agit probablement du sang, signe de l'atrocité de la mort. Nous relevons également l'emploi de la figure de la métonymie (la partie « bras » pour le tout, le corps monstrueux de la mort) qui confirme que la métaphore aragonienne fonctionne par un enchevêtrement de figures multiples. Il est de même dans la suite des vers où cette image du trépas sera prolongée, en premier lieu, par une autre métonymie de la partie pour le tout (pied pour la totalité du corps), et en second lieu, par deux comparaisons de même structure, « ressembler étrangement à ». Dès lors, le procédé comparatif se pose également en tant que « focalisateur », en ce sens qu'il engendre une sorte d'effet de redondance qui canalise l'attention du lecteur sur le terme comparé, « un pied de pendu », par la mise en place d'une équivalence avec plusieurs comparants à la fois, quoique « étrangement » : d'abord, avec le « pendule d'argent », réfléchi sur « les profondeurs du miroir » et caractérisé par une subordonnée relative, et qui exprime le caractère inaperçu du mouvement du pied du mort, mais aussi, avec cette « pièce d'argent », dont l'emploi suggère l'idée de la souffrance lors d'un travail pénible, mal apprécié et récompensé.

D'un autre côté, la comparaison répond à la tendance « expansive » de la poésie aragonienne par l'agencement de correspondances infinies qu'elle permet de souligner. Elle s'avère également capable, en dépassant un simple effet de redondance, de développer tout un système itératif qui attribue un rythme incantatoire au texte. Dans cette perspective, la figure ne s'affiche plus uniquement en tant qu'outil exemplaire pour la création d'analogies plus ou moins motivées, mais disposerait en parallèle d'une valeur emphatique, que la prosodie rendrait possible. Ce rythme accordé au texte par la figure « voisine » est essentiellement discerné grâce à l'abondance des structures symétriques dans lesquelles elle s'intègre. Cette symétrie peut être perceptible dans les limites du vers, comme dans l'exemple précédent, ou dans les cas où elle s'étend tout au long d'une séquence entière. En outre, le support comparatif peut être relevé dans des compositions à dédoublement pluriel, c'est-à-dire grâce à des comparaisons juxtaposées dans le cadre de plusieurs vers ou phrases, présentées telles que des énumérations d'équivalence.

Nous avons souligné essentiellement cette forme de répartition amplifiée de structures comparatives, caractérisées par une expansion considérable dans *Le Paysan de Paris* où Aragon s'amuse à parodier la série des « beaux comme » de Lautréamont, en se livrant à une sorte d'hymne à la blondeur féminine :

***J'ai mordu tout un an des cheveux de fougère. J'ai connu des cheveux de résine, des cheveux de topaze, des cheveux d'hystérie. Blond comme l'hystérie, blond comme le ciel, blond comme la fatigue, blond comme le baiser [...] Le blond ressemble au balbutiement de la volupté, aux pirateries des lèvres, aux frémissements des eaux limpides. (« Le passage de l'Opéra », pp.51-52)***

L'exemple donné est assez significatif, du moment qu'il pose une série de rapports hétéroclites constituant autant de comparants à cette entité de base, la chevelure, considérée, selon Aragon, comme l'attribut féminin par excellence. Pour mettre en valeur ce dernier, le poète associe à la fois le naturel (fougère, ciel, eau), le minéral (topaze) et l'humain (cheveux, lèvres), de même que le concret (résine, topaze) et l'abstrait (hystérie, fatigue). Et si la métaphore lui paraît insuffisante pour rendre compte du caractère exceptionnel de la blondeur célébrée, il recourt à la figure de la comparaison pour

renforcer le premier procédé. Étendu de la sorte, le procédé comparatif (avec comme ou ressembler), en juxtaposant une multiplicité de combinaisons similaires, associe simultanément des thématiques diverses et même de niveaux de langue différents, conformément aux exigences de l'écriture automatique qui abolit toutes les frontières imposées par l'intelligence logique, dans le but de créer un univers aussi bien poétique, et qui se substitue aussi au monde des réalités grâce à l'imagination.

Dans cette optique, les relations illustrées par la comparaison se réalisent lorsque la figure leur applique un rapport analogique. Toutefois, le mécanisme comparatif revêt typiquement une valeur aragonienne, celle d'un « adjuvant phorique », et comme l'indique le terme « adjuvant », la figure sert à soutenir le phore, à mieux l'expliciter en dépassant quelques fois l'opacité de l'interprétation. Nous citons à titre d'exemple :

***Et tu ne trouvais que [...] Des sons du sang pour nommer [...] Tout ce qui dansait entre deux corps comme la flamme du désir. (« Sommeil de plomb », Le Mouvement perpétuel, p.66)***

Le rapport figuré réside essentiellement au sein de la métaphore déterminative, « des sons du sang », sans que nous parvenions à discerner le lien existant entre le thème, « sons » (entité abstraite) et le phore, « sang » (entité concrète). Dans ce cas, l'emploi de la comparaison, « comme la flamme du désir », permet de justifier ce rapport, au moyen d'un processus de sélection sémique, qui fait que les constituants de la métaphore peuvent avoir en commun la couleur rouge, celle du sang et de la flamme, mais aussi qui suggère que la douleur est causée par le désir par référence à la blessure saignante. Par conséquent, nous pouvons dire que la comparaison sert aussi au renouvellement de la métaphore du feu, représentant la passion amoureuse. Elle lui accorde une nouvelle dimension, dans la mesure où elle transforme la figure en une « métaphore vive », celle qui donne lieu à des entités différentes et leur accorde une identité inédite, par le simple fait de les nommer. En outre, le processus comparatif se transforme ici en un « conducteur » qui favorise la réception de la métaphore en expliquant les termes du phore, dans la mesure où il fonctionne comme un exemple ou un élément d'une énumération, telle que « la flamme du désir » qui fait partie d'une longue série, celle de « tout ce qui danse entre deux corps », spécialement provoqué par le sang et la douleur.

A l'opposé, la figure de la comparaison est capable de déclencher un effet de rupture ou d'incohérence, tel que dans cette citation où, située après un verbe dont elle accroît la portée et le sens, elle pose une sorte d'amplification ou d'analogie inattendue et que le lecteur ne peut deviner :

***Plus besoin de voir les hommes [...] Plus besoin de parler tout seul la nuit [...] Plus besoin de soulever mes paupières Ni de lancer mon sang comme un disque <sup>133</sup> ni de respirer malgré moi Pourtant je ne désire pas mourir. (« Air du temps », Le Mouvement perpétuel, p.79)***

La métaphore est mise en lumière par une incompatibilité sémantique entre le verbe « lancer » et son complément « sang », dans le sens où le changement de signification porte sur ce dernier. En d'autres termes, le verbe suppose un complément à signification non seulement matérielle, mais aussi solide, tel que le suggère la comparaison, « comme

<sup>133</sup> C'est nous qui soulignons.

un disque », à la différence du terme « sang », dont le sème principal est la liquidité. Dans ce cas, le processus comparatif ne sert point à clarifier la métaphore, mais à obscurcir davantage le lien du thème et du phore, sauf si nous inscrivons la métaphore dans un contexte plus large, de sorte que la comparaison employée révèle un désir de quitter la vie (plus besoin de voir, de parler ou de respirer), et, par conséquent, de cesser d'agir, et surtout d'avoir le sang affluer à grande vitesse dans les veines, dans le but de dire l'excitation et ce goût intense pour vivre, comme lorsqu'on joue au lance disque.

Ce recours particulier au procédé comparatif, pour augmenter en particulier le caractère énigmatique de la métaphore est exploité de la même manière dans ces vers :

***Le sable de la mer fatigué par les pieuvres est tombé dans la drague où les hommes qui crachaient l'ont pris pour le jeter comme une coupe de Thulé dans le four [...]. (« Demi-Dieu », Persécuté persécuteur, p.201)***

Le poète accorde au « sable » un adjectif qui lui est incongru, « fatigué », propre à l'humain, et la métaphore s'enrichit par la personnification. Cette première manifestation métaphorique à valeur adjectivale est appuyée également par une seconde à valeur, cette fois-ci, verbale, « est tombé dans la drague », qui permet de transformer le « sable » d'une matière généralement insaisissable en une autre compacte, attrapée par le filet, probablement tel un poisson. Dans cette optique, il nous faut mettre entre parenthèse le fait que le « sable » n'est pas un objet inerte, afin de rétablir la cohérence logique de l'énoncé. Par ailleurs, cette métamorphose de l'élément appartenant au monde marin s'accomplit grâce à la comparaison, « comme une coupe de Thulé », d'autant plus que ce procédé final semble clôturer l'image et mettre en place la touche finale, dans le sens où le sable acquiert une forme bien précise, celle d'une œuvre d'art, mais aussi, il se dote d'une portée mythique par référence à « Thulé », la terre la plus septentrionale du monde connu, qui semble pourtant non respectée et non appréciée par les humains, qui cherchent à la détruire, « dans le four ».

Plus encore, la comparaison peut constituer le point suprême d'un mouvement ascendant au sein d'une phrase et qui évolue jusqu'à l'exagération. Il est ainsi dans ces vers :

***[...] le rire sauvage de l'existence Retentit comme le tonnerre dans la campagne au-dessus des lits défaits. (« L'enfer fait salle comble », Les Destinées de la poésie, p.137)***

Le sens figuré est mis en lumière principalement par le groupe prépositionnel, « de l'existence », complément du groupe nominal « rire sauvage », dans la mesure où l'entité abstraite ne peut avoir de manifestations concrètes, et notamment un attribut humain. Quant à la comparaison, elle paraît une continuation logique du thème en l'absence du déterminant métaphorique, mais surtout elle redonne de l'ampleur au verbe « retentit », du moment que nous passons d'un « rire », élément restreint, « au-dessus des lits sauvages », à une force naturelle d'une ampleur considérable, « le tonnerre », dans le temps et dans l'espace, « dans la campagne ». Nous remarquons également une construction quasi identique des deux figures, car, à chaque élément de la métaphore correspond un autre de la comparaison : un sujet, « rire sauvage de l'existence / tonnerre », un verbe commun « retentit » et un complément circonstanciel de lieu, « dans la campagne / au-dessus des lits défaits ».



Cette mise en place des deux figures selon un même modèle se rencontre fréquemment dans la poésie aragonienne, dans le but, par exemple d'élucider chacun des composants de la métaphore, comme dans les vers suivants :

***La divine élégie s'est assise en pleurant [...] Ses voiles sont pendus à son beau corps d'albâtre comme la lyre d'or au fronton d'un théâtre Elle murmure un mot que l'écho lui redit. (« Une solitude infinie », Les Destinées de la poésie, p.111)***

Ainsi, les « voiles » de l'élégie sont assimilées à la « lyre » et « son beau corps » au « fronton d'un théâtre ». De la sorte, Aragon inscrit la comparaison dans le même champ sémantique développée au sein de la métaphore, dans le sens où la « lyre d'or », symbole de l'art poétique renvoie à l'élégie, antique poème lyrique composé d'hexamètres et de pentamètres alternés, de même qu'au « théâtre » en tant que siège des arts. D'un autre côté, le comparant et le comparé sont faits chacun d'une matière précieuse, « or » et « albâtre » pour confirmer la valeur de l'inspiration poétique. Néanmoins, le verbe commun aux deux figures, « être pendu » paraît ambigu, puisqu'il est en contraste avec la beauté suggérée par les autres éléments. Il signifie effectivement la souffrance endurée par le poète et l'incompréhension qu'affronte sa production, un sens justifié par l'emploi du gérondif « en pleurant ». Toutefois, la métaphore dans cet exemple paraît enrichie par plusieurs autres figures du discours, en premier lieu, la personnification parce qu'on a attribué les verbes « être assis » et « pleurer » à l'élégie, alors que cette dernière est représentée par métonymie, celle de la partie pour le tout, par « ses voiles ».

L'interaction entre la métaphore et la comparaison, malgré quelques transgressions, reste valable dans la majorité des cas, dans la mesure où le mécanisme comparatif est souvent confiné à l'intérieur des limites de l'énoncé métaphorique, même si le texte peut parfois lui fournir une certaine autonomie par rapport à la métaphore. C'est le cas pour l'image suivante qui, à la suite de la prédication métaphorique, se présente aussi comme l'objet d'une comparaison qui s'étend indépendamment dans la suite de l'énoncé et s'affirme comme telle :

***Ici les deux grands mouvements de l'esprit s'équivalent et les interprétations du monde perdent sur moi leur pouvoir. Deux univers [de la connaissance et de l'apparence] se décolorent à leur point de rencontre ; comme une femme parée de toutes les magies de l'amour quand le petit matin ayant soulevé sa jupe de rideaux pénètre doucement dans la chambre. (« Le passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.61)***

La métaphore mise en place par le poète est réalisée grâce au rapport figuré entre le verbe, «se décolorer », et ses sujets, « connaissance » et « apparence », dans la mesure où les domaines mentionnés ne peuvent acquérir de présence concrète, et encore moins des couleurs pour les perdre. Cependant, le terme (se décolorer) peut être reconsidéré comme pour signifier leur impact, ainsi que et leur portée. Une signification que la figure comparative justifie, dans le sens où, au lever du jour, la femme, ayant été rayonnante grâce à la jouissance amoureuse, perd son éclat, pour laisser place à la lumière matinale. Par conséquent, femme et jour deviennent à leur tour « deux univers », autres que les premiers et qui s'excluent également « à leur point de rencontre », de sorte que nature et être féminin paraissent équivalents. Toutefois, nous remarquons que cette image s'écarte de la métaphore première pour poursuivre indépendamment son évolution, et nous relevons un rapprochement qui va jusqu'à l'identification entre le « petit matin » et la

femme : d'abord par un échange d'attributs, puisque l'être féminin est « paré », alors que le début de la journée a ôté « sa jupe » faite de « rideaux », pour laisser entrer la lumière ; et ensuite, par une entrée théâtrale et sensuelle à l'image de celle de la femme.

A côté de cette première disposition de ces deux figures, métaphore puis comparaison, nous inscrivons, dans certains cas, le renversement de ce schéma où l'ordre devient comparaison puis métaphore. Les mécanismes du fonctionnement de cette seconde disposition seront mis en lumière dans ce qui suit.

### **La métaphore se situant après une comparaison**

La répartition de la comparaison par rapport aux métaphores s'effectue selon différentes structures : la figure comparative peut « devancer » l'énoncé métaphorique, soit pour le préparer ou pour le développer dans la suite du texte. Ces cas de figure démontrent suffisamment l'étroite corrélation associant les deux types de rapprochement ou d'image. En effet, la préexistence de la comparaison par rapport à la métaphore renvoie au souci du poète pour créer une sorte de progression au niveau des rapprochements établis. Cette progression s'explique par le passage d'une figure « dans laquelle aucun terme n'est pris au sens figuratif et où le parallélisme opère entre deux lignes de termes littéraux »<sup>134</sup>, tel est le cas de la comparaison, présentée comme une figure dans laquelle « quelques termes sont pris littéralement et d'autres métaphoriquement »<sup>135</sup>, et qui permet le passage du littéral à une coexistence entre ce dernier et le figuré.

Si la comparaison annonce une ressemblance entre deux objets en explicitant leur différence, la métaphore au contraire dissimule les caractères propres à chaque élément pour mettre l'accent sur leur propriété commune. Autrement dit, la comparaison crée un lien entre deux éléments sans affirmer leur parenté absolue et la métaphore approfondit la similitude et la ressemblance entre le thème et le phore au point d'aboutir à une équivalence parfaite entre eux. L'usage de la métaphore précédée par une comparaison correspond à des intentions variées de la part du poète. L'étude stylistique de quelques cas de métaphores situées après une comparaison est significative, en vue des différentes valeurs exprimées par un tel emploi. Nous citons alors ces vers qui soulignent la présence d'une comparaison introduisant une métaphore :

***Comme des corps privés de sépultures les hommes se promènent dans le jardin de mes yeux Rêveurs incompréhensibles. (« Lycanthropie contemporaine », Persécuté Persécuteur, p.234)***

Cette figure est déterminative, relevée au niveau du complément circonstanciel de lieu « dans le jardin de mes yeux », dont le dernier terme « mes yeux » fait basculer la signification de l'énoncé vers le figuré, au point que le regard du poète se transforme en un miroir qui reflète l'image du monde et des autres. Accablé par ses maux existentiels et ses douleurs perpétuelles, il affiche une certaine indifférence face à ses semblables, voire même un sentiment de cruauté considérable, puisqu'il les rapproche « des corps privés de sépulture », et donc il les représente comme abandonnés et non honorés. De ce fait, il

<sup>134</sup> P. RICCEUR, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil 1975, p.242.

<sup>135</sup> Idem.

leur ôte la vie, aussi bien que la paix dans la tombe. Dans cette optique, l'antéposition du comparant est significative, du moment qu'elle assure le sens figuré de l'image.

De surcroît, d'autres vers de ce même poème justifient le recours au cadre naturel choisi par le poète, nous citons :

***ou seul suis-je frappé par une main desséchée dans ce désert peuplé parmi ces arides fleurs.***

Les hommes sont ainsi identifiés aux « arides fleurs », pour dire la nature de leurs cœurs froids et dénués de sentiments, évoluant dans un cadre antithétique, « désert peuplé », où la solitude règne malgré la présence de l'autre. Dans cette perspective, un autre énoncé métaphorique nécessite d'être analysé, celui par apposition, « mes yeux / Rêveurs incompréhensibles ». Il consolide, d'une part, l'idée de souffrance du poète affronté à l'ignorance de son entourage, et d'autre part, la prédilection du savoir onirique. Dans ces cas, la métaphore permet la métamorphose du concret vers l'abstrait et ouvre la voie à l'imaginaire.

Dans cet autre exemple, la métaphore est également précédée par un énoncé comparatif :

***Comme le cinéma que fige une panne le film du monde est un pont suspendu sous lequel un fleuve immatériel d'irritation coule en silence à l'heure qu'il est. («Mandragore», Persécuté Persécuteur, p.228)***

Après avoir évoqué l'importance octroyée au rêve, Aragon relate dans ce poème la scène d'une ville fléchie sous l'emprise du sommeil. Cette image se trouve renforcée par une métaphore déterminative, « le film du monde », qui ne crée aucune dissonance au sein même de l'isotopie créée par la comparaison et renforce davantage le champ sémantique instauré par la figure parente, dans la mesure où le terme « film », comparé et thème, s'inscrit dans le même champ lexical mis en place par le comparant, « cinéma ». Nous distinguons également une structure symétrique entre les deux figures : alors que le comparant, « cinéma », est déterminé par une relative, « que fige une panne », le comparé, « film du monde », est identifié à un « pont suspendu » par le sommeil, grâce à une métaphore verbale avec « être ». De ce point de vue, le poète suggère l'idée d'une suspension dans le temps, afin de saisir une image momentanée du monde. Le flux métaphorique se poursuit aussi au sein de la relative, complément circonstanciel de lieu, « sous lequel un fleuve immatériel / d'irritation / coule en silence à l'heure qu'il est », dans la mesure où le sens figuré est mis en place, en premier lieu, en accordant un adjectif abstrait « immatériel » à une entité concrète, « fleuve », et en second lieu, par l'emploi du complément du nom, « irritation » qui ne coïncide point avec le thème «fleuve », mais qui renvoie au domaine des sentiments abstraits, essentiellement celui de la colère, et en dernier lieu, par le verbe « couler » ne pouvant être assuré par la nouvelle entité créée par le poète, « fleuve immatériel d'irritation ». De plus, nous pouvons relever, de la dernière figure métaphorique, un autre cas d'opposition des sèmes entre le complément du nom « irritation » qui dit l'agitation et l'emportement, et le complément circonstanciel de manière « en silence » qui signifie le calme et la douceur. Il est possible de signaler, à ce niveau, que la comparaison sert essentiellement à introduire, mais aussi à développer plusieurs mécanismes métaphoriques dans un même énoncé. Tel que dans cette citation où le procédé comparatif prépare l'apparition de deux métaphores :

***En vain comme une mer langue tu te retires caresses du passé belles au bois dormant. (« Poème de sang et d'amour », Les Destinées de la poésie, p.127)***

Dédié à Max Ernest, peintre surréaliste des plus inventifs et qui introduit la technique du collage dans le mouvement, le poème semble à l'image de ce personnage, dans la mesure où il regroupe plusieurs scènes sans lien apparent les réunissant, et par conséquent, un nombre considérable d'images hétérogènes. Ainsi, la « langue » tirée, en tant que signe de moquerie ou d'insouciance s'assimile étrangement à la « mer », alors qu'il est difficile de découvrir le sème commun aux deux entités, sauf si nous prenons en considération la qualité du mouvement signalé, mise en lumière par la locution adverbiale « en vain ». La disparition de l'entité aquatique est assurément impossible, de même que la manifestation d'indifférence, du moment qu'elle n'empêche pas le surgissement des souvenirs amoureux d'antan, évoqués par le poète grâce à une métaphore appositive où les « caresses » sont identifiées, sans intermédiaire syntaxique, aux « belles au bois dormant », celles qui subsistent toujours, somnolant dans les méandres de la mémoire, et en acquérant une existence réelle, par l'intermédiaire de la comparaison qui sert à concrétiser les éléments de la métaphore. Toutefois, le terme « langue » peut être polysémique et indiquera non seulement le membre humain, mais aussi le langage, la parole, celle de la mer, vaine, car incompréhensible et indéchiffrable, d'où l'emploi du verbe « se retirer » qui signifie, dans ce cas, le fait de fléchir et de céder. Le poète suggère de cette manière la gratuité du langage humain.

A la fin de cette partie, il paraît essentiel de souligner l'importance de la métaphore dans le développement des motifs de l'association et dans l'accentuation de la dimension poétique du poème. En outre, le rôle de la comparaison et de la métaphore, dans ces exemples, est de dépasser un code langagier et des conventions linguistiques pour le déploiement d'un champ discursif donnant au lecteur une nouvelle vision du monde. Une vision qui met en lumière ce que la vie du poète a de commun avec d'autres éléments de la réalité et ce qu'elle partage avec eux.

**La comparaison est une incise**

Il est aussi intéressant de signaler un cas particulier de la proximité des comparaisons et des métaphores : le phénomène de l'incision. En d'autres termes, lorsque le syntagme nominal-sujet est étendu, Aragon privilégie de l'enrichir, dans la plupart des occurrences, par une proposition dont les effets primordiaux sont, d'abord, la mise en place de l'image, par la suite, le perfectionnement de la représentation, et finalement, la préparation de la réception du second terme de l'énoncé métaphorique. Cette proposition est principalement une comparaison insérée en incise entre les deux pôles de la métaphore, et qui joue, dans cette optique, le rôle d'un « dynamiseur » de la métaphore en la justifiant :

***Quand on te décrit Toutes les chevilles comme des salives Montent à l'esprit. («La belle italienne », Feu de joie, p.47)***

Dans cet exemple, la métaphore s'installe par le biais d'un lien inédit entre le groupe nominal sujet, « toutes les chevilles », et le groupe verbal, « monter à l'esprit ». Néanmoins, cette association peut être considérée comme vraisemblable, dans le cas où on substituerait à la représentation matérielle des « chevilles » une autre mentale, celle

située au niveau de « l'esprit ». De la sorte, nous énonçons que la description ou l'évocation de cette dame aura pour conséquence le surgissement d'autres souvenirs, ceux en rapport avec d'autres créatures féminines, représentées métonymiquement par des parties de leurs corps « les chevilles ». Toutefois, la comparaison fait basculer le sens vers une autre perspective, car nous apercevons une opposition entre le sens du verbe « monter », qui dit un mouvement ascendant, et la direction vers laquelle coule la salive, vers le bas. De ce fait, il est possible de supposer que « les chevilles » ne sont autre qu'un symbole phallique et les « salives » une des manifestations de la convoitise érotique que cette femme, désignée par le pronom personnel « tu », suscite dans les esprits des hommes signalés par la métonymie de la partie pour le tout.

La comparaison en incise peut également avoir la fonction d'un « connecteur », et même d'un catalyseur, entre les deux termes (verbe et SN-sujet), dans une métaphore à pivot verbal inversé :

***Pour la première fois a pris son vol comme un canard le kangourou langoureux de cette mélodie. (« Je ne sais pas jouer au golf », Persécuté persécuté, p.191)***

Ce positionnement du thème, « le kangourou langoureux de cette mélodie », à la fin du vers le met davantage en perspective. Quant au groupe verbal, « a pris son vol », il trouve son prolongement grâce à la comparaison, dans le sens où « un canard » semble le sujet le plus approprié contrairement au « kangourou », animal non doté de la faculté du vol et qui est de plus qualifié par un adjectif inapproprié, « langoureux », et déterminé par un complément qui ne relève pas du même champ sémantique, « de cette mélodie ». Pour cet usage, nous déclarons que le thème métaphorique paraît inattendu et son surgissement suscite un effet de surprise, car il détourne le sens élaboré essentiellement par le procédé comparatif le précédant, et évoque une nouvelle créature qui puise son existence de l'imaginaire propre au poète.

La comparaison en incise peut intervenir aussi dans une structure impersonnelle avec « il y a », en intercalant un complément spatial, dans le but de focaliser l'attention du lecteur sur cet élément retardé, tel que dans cette citation :

***Il y aura des franges merveilleuses comme le carmin des lèvres à la blessure fulgurante de la vie. (« Tant pis pour moi », Persécuté Persécuté, p.224)***

Le rapprochement entre les « franges » et le « carmin » est en quelque sorte équivoque, dans la mesure où le rouge éclatant du colorant coïncide davantage avec la blessure. Cependant, nous supposons un motif justifiant ce lien, dans le cas où le poète met en parallèle deux représentations dont la première est l'ornement de la blessure par les franges, alors que la seconde n'est que celui des lèvres par le carmin. De ce point de vue, la comparaison n'est pas le support du même processus d'abstraction que la métaphore, au contraire, elle octroie à l'image un caractère plus concret. Cet exemple formule nettement l'interférence en jeu entre métaphore et comparaison, puisque chacun des deux termes de la comparaison est associé sémantiquement à l'un des pôles de la métaphore.

En tant qu'échangeur, la comparaison se manifeste aussi dans ces vers où l'incise, exprimée dans l'intervalle d'intercession dissociant le substantif des verbes métaphoriques, accomplit cette union conçue dans le poème entre le fantastique des produits de l'imagination, « faune et végétation », et celui de la femme, suggéré par sa

« chevelure d'ombre », dont les points communs s'avèrent le mystère et la merveille :

***Toute la faune des imaginations, et leur végétation marine, comme par une chevelure d'ombre, se perd et se perpétue dans des zones mal éclairées de l'activité humaine. (Le Paysan de Paris, p.20)***

Le poète semble réinventer les règnes (animal, végétal et humain), dans le sens où il les fait surgir autres, issus de sa propre imagination, de son inconscient qu'il désigne par l'expression à valeur figurative « zones mal éclairées de l'activité humaine », car ils sont difficiles d'accès et baignent dans l'inconnu et l'incompréhensible, à l'image d'«une chevelure d'ombre » qui ne révèle point les secrets de celle à qui pense le poète.

### Les termes comparatifs

Il est, par ailleurs, intéressant de relever la diversité des termes introduisant les comparaisons : à côté d'une profusion de figures au moyen de l'adverbe « comme » qui établit une identité totale entre deux éléments ou l'un de leurs aspects, nous relevons également, dans le texte aragonien, certains cas où le gestus comparatif s'actualise aussi avec les locutions conjonctives « ainsi que », « pareil à », ou encore par les verbes « rappeler » et « ressembler » qui ne sont pas sans agencer un rapport analogique entre deux entités sémantiquement hétérogènes :

***Sur la carte du ciel commande un forban Pareil à l'homme Les nuits de lait il saigne la crosse D'un oiseau femme mort de son amour tombeau. (« Le soleil d'Austerlitz », Le Mouvement perpétuel, p.81)***

La métaphore de cet exemple est de nature verbale, vu que le complément obligatoire de lieu, « sur la carte du ciel », paraît d'un usage incohérent par rapport au verbe « commander », puisque cet acte ne peut s'appliquer sur un objet abstrait, impalpable et d'aussi grandes dimensions, tel que le ciel ou sa carte. De même, le sujet semble inadéquat relativement au groupe verbal le précédant, en ce sens que le corsaire règne communément sur les mers et non dans les cieux. Toutefois, grâce à cette image, ce pirate acquiert un caractère mythique et fantastique le haussant au-dessus du rang des humains, une position aussitôt rectifiée grâce à la comparaison, « pareil à l'homme », qui fait en sorte que ce personnage soit semblable aux être ordinaires souffrant d'amour et fragilisés par les passions. En effet, le terme « pareil à » n'établit qu'une identification atténuée, de sorte que ce « forban » peut être également un double du poète, ce « je » qui « croi[t] comme un marin au jeu de la vague », et possède, par conséquent, un pouvoir sur les mots et sur le monde.

Nous relevons également d'autres vers extraits du recueil *Persécuté Persécuteur* où la comparaison est introduite par la locution conjonctive « ainsi que » :

***Ainsi que le cœur qui se déchire au début de l'absence le grisou sautera dans Paris avec un long bruit de luxe brisé. (« Tant pis pour moi », p.223)***

Ces vers s'inscrivent dans un poème où se célèbre la révolte, « où CIEL se lira DRAPEAU ROUGE » et dont la première des manifestations est le feu. Cependant, cet acte de violence, faire « sauter Paris », se trouve assimilé, par une comparaison, aux souffrances de l'amour suite à une privation du bien-aimé. D'un autre côté, les deux pôles de l'image sont rapprochés à cause d'une particularité commune, « un long bruit de luxe brisé » : « long » pour dire la continuité des deux actions dans le temps, « de luxe

brisé » pour suggérer à la fois la destruction des édifices de la ville dont l'apparat somptueux est aboli, de même que l'intensité de la peine, quoique éphémère comme le faste, dans la mesure où elle est réduite à une période déterminée, celle du « début de l'absence ». Cette association des deux pôles est construite suivant un même modèle, en ce sens que chacun des éléments de la comparaison correspond à un autre de la métaphore (le cœur / le grisou, se déchire / sautera, au début de l'absence / dans Paris).

Il est possible aussi que la comparaison soit insérée, dans un énoncé, par un verbe dit comparatif, comme dans ces vers du poème « Chanson à boire », où nous mettons en relief la seule occurrence dans l'œuvre aragonienne avec « ressembler », employé avec l'adverbe « comme ». Véhiculant la même valeur comparative que « comme », ces verbes ont le privilège de mettre en place un développement plus au moins étendu à partir de la ressemblance qu'ils formulent. Aussi, ils affichent une parenté manifeste, par le biais de leur structure même, avec la métaphore attributive (N tp V N tm), dont ils constituent une forme de projet, plus qu'avec la comparaison proprement dite, supposant une explicitation du mécanisme de rapprochement. Nous citons comme exemple :

***Colombes vous n'êtes pas seulement redoutables pour le ballon captif qui me ressemble comme un frère mais Aussi pour le plomb de la plaine. (La Grande Gaîté, p.295)***

La métaphore initiale est adjectivale par l'attribution de la qualification spécifique à l'humain, « redoutables », aux êtres aériens, « colombes », qui, quoique généralement, symbolisent la paix, elles terrorisent cette fois le poète. Ce dernier se représente en tant que «ballon captif », par l'intermédiaire du verbe « ressembler », mais également par un appariement, « comme mon frère », qui permet de créer une fusion, et plus encore une entité à double facette. Par ce rapprochement, le poète se met en scène tel un être vulnérable, du moment qu'il est comme éthéré et principalement claustré sous l'emprise de ces nouvelles créatures qui ne craignent plus le « plomb » de la chasse. En conséquence, les « colombes » représentent pour le poète l'ennemi effrayant durant la guerre, d'où, les vers suivants se référant à cette dernière, « Mains qui étreignent le grisou / [...] Elles savent plier l'échine des moutons / Craquez vertèbres ».

A la suite d'un tel emploi des comparaisons, nous pouvons affirmer que l'analogie chez Aragon aspire principalement vers son expression absolue, la métaphore avec « être », comme il apparaît dans la totalité des exemples examinés, dans la mesure où le poète ne se suffit pas à établir un rapprochement plus ou moins vraisemblable, mais élabore un mouvement de fusion ascensionnelle entre les éléments constituant l'image. En effet, l'usage de la comparaison, avant ou après une métaphore, permet essentiellement le développement de ce trope en se basant sur des techniques d'écriture variées.

### **La « comparatio »**

Après avoir analysé la comparaison dans son sens large, nous nous rapporterons à l'étude élaborée par M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, inscrite dans cette même perspective, et dans laquelle il affirme, d'après la terminologie grammaticale, que le terme comparaison se substitue à deux mots latins qui coïncident à des concepts différents : il s'agit de la « comparatio » et de la « similitudo ». La première

met en lumière tous les procédés qui relatent les notions de comparatif de supériorité, d'infériorité et d'égalité, et en d'autres termes, qui fait intervenir un élément d'appréciation quantitative. La « similitudo », au contraire, relate une valeur qualitative, que nous avons essayée de démontrer dans la partie précédente de ce travail. Nous allons donc, essayer dans cette suite de prendre en considération la « comparatio », grâce à un ensemble d'exemples où la comparaison se trouve dans un même contexte que la figure de la métaphore. Il est ainsi dans ces vers :

**[...] mes ailes oublieront les bras et les travaux Plus léger que l'argent de l'air où je me love je file au ras des rêts et m'évade du rêve. (« Eclairage à perte de vue », Feu de joie, p.40)**

A la suite d'une métaphore verbale établie grâce à un rapport figuré entre le groupe verbal « oublier les bras et les travaux » et le sujet « mes ailes », Aragon a eu recours à un comparatif de supériorité, « plus que », pour signifier sa libération totale des jougs de la vie sociale, accablant les hommes par des exigences asservissantes, tel que le travail. Dès lors, il acquiert une légèreté et une volatilité extrêmes surpassant celles de l'air. Cependant, ce dernier semble étrange, puisqu'il s'agit de « l'argent de l'air », qui semble une autre invention imaginaire du poète, signifiant aussi bien la préciosité de l'ascension, que son caractère incontestable, d'où, l'emploi de la relative « où je me love ». En outre, le mouvement de libération se prolonge, par l'intermédiaire des verbes « filer, s'évader », vers une issue certaine, située au-delà des pièges et des songes.

Dans la totalité du corpus, nous n'avons pas distingué aucun exemple de comparatif d'infériorité ou même d'égalité, au point que nous pouvons dire qu'Aragon privilégie le comparatif de supériorité. Nous proposons alors d'analyser ces deux autres exemples :

**Je saute ainsi d'un jour à l'autre rond polychrome et plus joli qu'un paillasson de tir ou l'âtre. (« Parti Pris », Feu de joie, p.42)**

Dans ce poème, le poète, par contradiction, ironise sur son malheur, attendu que la scène de guerre est évoquée implicitement tel un tableau plus agréable, dans lequel les obus deviennent « mille soleils peints sur le sol » et les « pleurs », présentés comme ceux « du pétrole sur la route ». Le « je » se métamorphose lui-même en un « rond polychrome » qui offre une vision faussée et embellie de la réalité atroce, en octroyant à celle-ci d'autres couleurs (« la flamme est couleur du vent ») et des aspects plus joyeux (« Je danse au milieu des miracles » ou « Vie ô paisible automobile »). D'où, la comparaison, « plus joli », qui contribue à remplacer la réalité désolante et triste des combats, que nous devinons grâce à certains de ses éléments, « paillasson de tir ou l'âtre ». Par ailleurs, le poète présente son mouvement dans le champ de bataille, comme une action plaisante, car il est question d'une « danse au milieu des miracles » et d'« un joyeux péril de courir au devant ». En effet, la métaphore, doublée par un comparatif de supériorité, contrebalance la représentation vers le meilleur.

En fin de cette analyse, nous proposons d'analyser ces vers :

**[...] les plumiers qui regardent [...] les cheveux embroussaillés des gamins plus tendres que les bancs ou les lunettes de femmes. (« L'institutrice », Ecritures automatiques, p.143)**

La métaphore verbale est mise en place par une structure relative qui établit un rapport imagé entre le sujet, « plumiers », et son verbe, « regarder ». De même, il existe au sein



du premier procédé métaphorique un autre de nature adjectivale, « les cheveux embroussaillés », à tendance hyperbolique qui ramène aux confins du merveilleux. La série d'images est, de surcroît, complétée par une autre comparaison de supériorité, comme si le poète n'admet que des entités supérieures. Cependant, le comparant paraît opaque, dans la mesure où la tendresse ne peut coïncider ni avec les « cheveux » couverts de végétations sauvages, ni avec « les bancs ou les lunettes de femmes ». Il est, par ailleurs, difficile de discerner le motif regroupant ces différents éléments et le mécanisme comparatif obscurcit davantage la métaphore au lieu de la rendre plus compréhensible.

En conclusion de cette séquence, il est concevable d'affirmer que le procédé métaphorique se définit davantage par le biais des relations qu'il entretienne avec les termes l'entourant, avec les figures (spécialement la comparaison) qui l'appuient, l'obscurcissent ou au contraire le dévalorisent en dévoilant de manière trop évidente son mécanisme analogique. Suite à cette analyse des relations entre la métaphore et sa « parente », nous entrerons en ligne de compte les autres tropes ou figures alignés sur la métaphore, alliés ou littéralement fondus en elle. En effet, la figure additionnelle peut être de nature variée, en partant de la métonymie et de la synecdoque, jusqu'à l'oxymore, en passant par la personnification, le symbole, la catachrèse, la périphrase, sans oublier l'allégorie. De ce point de vue, les descriptions et les systématisations de ces figures s'alternent avec une quête perpétuelle d'une figure générale, qui les rassemble toutes, les récapitule dans une unité retrouvée.

## La métaphore et les figures tropes

---

Nous désignons par les figures-tropes les métonymies et les synecdoques, constituant avec la métaphore la catégorie des figures qui effectuent un changement au niveau du sens.

### La métaphore et la métonymie

Comme la définit P. Fontanier, la métonymie est un trope par correspondance consistant « dans la désignation d'un objet par le nom d'un autre objet qui fait comme lui un tout absolument à part, mais qui lui doit ou à qui il doit lui-même plus ou moins, ou pour son existence, ou pour sa manière d'être »<sup>136</sup>. Dans cette perspective, la figure métonymique est basée sur un écart paradigmatique exécuté lors d'un remplacement d'un terme par un autre, sans porter atteinte à l'interprétation du texte. Il s'agit donc d'une opération de sélection entre des réalités extralinguistiques, indépendamment des structures linguistiques l'exprimant. En tant que trope, la métonymie se présente parfois dans certaines configurations, d'abord distinguées comme des métaphores à un premier degré, mais qui sont aussitôt reconnues telles que des métonymies lors d'une lecture plus élaborée. Cette considération préalable, parce que suggérée par l'intuition, trouve éventuellement son explication grâce aux conditions de production du trope, dans la mesure où ce dernier contribue, dans les poèmes aragoniens, à un déploiement

---

<sup>136</sup> P. FONTANIER, *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris 1968, p.79.

métaphorique de l'image de base. Par conséquent, la métonymie est employée, non pour elle-même, mais parce qu'elle rend possible une corrélation impertinente, à laquelle elle sert uniquement de support ou de prétexte. A cet égard, il semble intéressant de constater que la majorité des « substitutions » métonymiques, réalisées uniquement au niveau du nom, et à l'exclusion des autres classes de mots, sont enchâssées par des formules métaphoriques. Nous citons :

***Mon âme fulgurante S'élève jusqu'aux cieux. (« Falparsi », Les Destinées de la poésie, p.108)***

Nous avons déjà analysé cet exemple en tant qu'énoncé renfermant un mécanisme métaphorique, mis en place essentiellement par un rapport figuré installé grâce à l'adjectif « fulgurante », et qui attribue à l'entité abstraite « âme » une consistance concrète, dans la mesure où nous distinguons des sèmes qui lui sont ajoutés, telles que la luminosité et la sonorité, pour se représenter capable d'effectuer une ascension dans l'espace, « jusqu'aux cieux », par le biais du verbe d'action, « s'élève ». Toutefois, nous relevons de la même séquence textuelle une métonymie de la partie pour le tout, en ce sens que le poète est représenté particulièrement par son « âme », lui permettant de réaliser sa libération, du moins intellectuelle. Dans ce cas, ce trope sert à mettre en évidence un aspect précis d'une réalité : de la dualité humaine, corps et âme, l'auteur choisit de se présenter grâce à son essence spirituelle, qui le mène vers sa délivrance de la réalité et de ses jugs.

Dans la même perspective, nous proposons une autre occurrence métonymique, par laquelle le poète continue de se montrer au moyen d'un élément particulier, à citer « les ailes » :

***mes ailes oublieront les bras et les travaux. (« Eclairage à perte de vue », Feu de joie, p.40)***

Inscrite suite à une énumération d'éléments appartenant à un même champ lexical se référant aux oiseaux « l'oiselle, gorge-de-pigeon, la mésange, passereau », la métaphore permet au poète de se transformer à son tour en un être fabuleux et volant qui « file au ras des rêts », dans le but de se libérer des chaînes qui l'oppressent et qui le privent de sa liberté, à savoir « les bras » qui non seulement le clouent à la terre, mais l'obligent à effectuer « les travaux ». Il est clair que ce vers renferme une métaphore « métonymique », en ce sens qu'elle établit d'une part, une métamorphose du « je », mise en lumière, toutefois, par le biais d'un détail, « mes ailes », appartenant à une vision globale, et qui représente le mieux l'idée essentielle sur laquelle l'auteur insiste, celle d'une libération espérée et face à laquelle « la Nature se plie et sait ce qu' [il] vaut [t] ».

Dans le même cadre, nous fournissons cette série de métaphores, où l'une est déterminative, tandis que les deux autres sont verbales, mais qui semblent contenir chacune un procédé métonymique :

***Je m'étends je m'étends par des chemins étranges Mon ombre se dénante et tout se dénante La forêt de mes mains s'enflamme Mes cheveux chantent. (« La faim de l'homme », Les Destinées de la poésie, p.139)***

En premier lieu, nous notons que le poète acquiert une dimension cosmologique, car il paraît être appréhendé à l'échelle de l'univers. Cette transformation est déjà signalée par le contexte, par la métaphore verbale du premier vers, « je m'étends je m'étends », où la

répétition du verbe « s'étendre » confirme, avec insistance, cette expansion dans l'espace d'une entité censée se limiter à une grandeur réduite, le « je ». Quant à l'adjectif « étrange », il signifie aussi le caractère particulier et surréel de la vision rapportée. En effet, en tant que géant incommensurable, le poète se décrit par le biais de certaines de ses parties, à noter l'ombre, la forêt de ses mains et finalement par les cheveux. Ce choix signifie la difficulté de discerner, en une seule fois et par la simple vue, la totalité de cet être fantastique. Ainsi, l'« ombre », sujet d'un verbe qui lui est habituellement incompatible, « se dénatte », renvoie à une autre réalité mentionnée dans la suite, les « cheveux ». Par conséquent, cette figure hybride octroie à l'image un caractère plus concret. En second lieu, la « main », partie du corps extrêmement significative, car elle est symbole la création, se transforme en un paysage immense dans lequel Aragon distingue une « forêt » (une partie de la partie). D'où, la métaphore déterminative, « la forêt de mes mains », inscrite dans une vision fantastique de l'univers. En outre, ces deux mécanismes analysés s'inscrivent dans le contexte pour illustrer une même idée, le changement. Cependant, il s'agit d'une mutation vouée à la destruction jusqu'au bout, dans la mesure où « les cheveux chantent...la chanson des colonies », celle de l'oppression et de la torture, d'autant que la dernière métaphore, mise en place grâce au verbe « chantent », dont le sujet est « cheveux » (inanimé et non humain), se trouve justement dédoublée par une synecdoque et non par une métonymie comme dans le cas de « l'ombre » et de « la forêt des mains ». Ces entités entretiennent avec la personne du poète un lien abstrait, parce qu'elles sont considérées comme surnaturelles et irréelles, réinventées par les mécanismes métaphoriques, tandis que les cheveux gardent un rapport concret avec la personne, même s'ils sont dotés d'une voix chanteuse.

Généralement, la métonymie consiste en un procédé de langage exprimant un concept, par le moyen d'un terme désignant un autre concept qui lui est uni par une relation nécessaire d'appartenance ou de contiguïté, réalisée dans un même champ sémantique et exigée par la langue elle-même. Dans cette optique, nous ne pouvons pas cerner aucune forme d'inventivité de la part de l'auteur. Toutefois, inscrite dans le cadre métaphorique, la métonymie se caractérise, à l'image de sa « parente », par le fait de laisser libre cours à l'imagination créative, permettant l'invention de nouvelles entités, de créatures insolites, comme dans les exemples précédents. En conséquence, nous pouvons dire que la figure de la métonymie permet la description, ainsi que l'expression d'une manière de voir et de sentir. Elle enrichit la fonction référentielle normale du langage, en associant à la désignation de la réalité décrite une indication sur la façon particulière dont le locuteur aperçoit cette réalité.

Dans ce qui précède, nous avons pris en considération uniquement les procédés métonymiques appartenant à une seule classe, celle de la partie pour le tout, et cette partie est souvent concrète. Nous analyserons alors un autre exemple où le poète (un tout) est représenté par son essence, la parole (une partie) :

[...] ma parole Image monstre Rêve souterrain des banquets mortels [...].

(« Au café du commerce », *Ecritures automatiques*, p.148)

Ce constituant métonymique est mis en valeur par une série de métaphores appositives. La première est elle-même composée par deux termes juxtaposés sans

aucun lien syntaxique et qui peuvent aussi former deux procédés métonymiques, dans la mesure où nous pouvons considérer que, par le substantif « image », le poète représente le constituant « parole » par le constitué. De même que par le mot « monstre », il signale la cause par son résultat, étant donné que la parole surréaliste peut faire surgir de nouvelles créatures inédites. En outre, la métonymie prépare la réception de la métaphore, « rêve souterrain des banquets mortels », et rend possible son évolution dans la suite du texte, car elle se trouve justifiée par le fait que les mots permettent de formuler les songes, alors qu'ils existent dans un inconscient inconnu et abstrait.

Nous analyserons également d'autres vers où le mécanisme métonymique, celui de la partie pour le tout, s'inscrit dans un registre du fantastique et du surnaturel :

Mains du soleil mains fainéantes

S'envoleront.

(« Chanson du président de la république », *Le Mouvement perpétuel*, p.85)

Nous avons examiné auparavant cet énoncé en tant que métaphorique formé de deux mécanismes à la fois, dont le premier par détermination, (A de B), et le second fondé grâce à un adjectif, « fainéantes », qui ne convient pas au substantif qu'il qualifie, « mains », puisque propre à l'animé humain. Ce substantif produit aussi une métonymie de la partie pour le tout, la main pour le corps, même si nous l'avons attribuée à l'entité « soleil », devenue de la sorte humaine, et dont le trait vivant est confirmé par le verbe d'action « s'envoler ». Le deuxième emploi du terme « main » réinstalle le mécanisme métonymique par allitération, mais aussi grâce à l'épithète « fainéantes », qui, au lieu d'être accordée à une personne, se trouve attachée à un élément corporel qui n'est pas censé afficher une telle attitude de paresse, dans la mesure où la main est souvent symbole ou outil de l'action. Toutefois, il est essentiel de signaler que ces deux vers certifient le caractère hybride de la figure de la métaphore, vu qu'elle regroupe plusieurs procédés figurés, à noter dans ce cas la personnification, et principalement la métonymie. Alors que cette dernière réalise un glissement de référence ne modifiant pas l'organisation sémique, la métaphore accomplit un autre glissement qui s'explique sur le plan de la communication logique par l'élimination, ou plus précisément par la mise entre parenthèse d'une partie des constitutifs du lexème employé. De plus, ne bouleversant pas la structure sémique, la métonymie joue toujours sur les signifiés et se présente, par conséquent, comme une substitution par contiguïté sémantique qui relève aussi d'un déplacement sémantique.

D'autre part, nous passerons des métonymies spécifiques à Aragon à une figure souvent rencontrée chez la plupart des écrivains, celle de la ville pour ses constituants (habitants ou composantes) :

un rayonnement violet s'abattait [...] sur la ville assise dans des amoncellements de pavés.

(*Écritures automatiques*, p.145)

Alors qu'il s'agit d'un cliché, cette métonymie se trouve renouvelée chez Aragon, dans le but d'accéder à un procès qui contribue à détourner l'esprit du récepteur d'une relation de contiguïté objective, et donc pour réaliser et soutenir un autre genre de rapport, indiqué

généralement comme un rapport de similarité entre le lieu (la ville) et ses différentes parties (pancartes renversées, fenêtres convulsées...), quoique dans un état de désolation. En effet, la transition d'un glissement métonymique préexistant à l'énoncé vers une prédication subjective arbitraire, édifiée par le locuteur, est réellement assuré par le lien métaphorique, distinctement mis en lumière au sein du texte. La métonymie se parachève en une métaphore, et oriente dans le sens d'une approche moins motivée et, par conséquent, moins rigide. La personnification qu'elle amène, « la ville assise », est prise en considération par l'énoncé qui développe l'image première, au point que nous pouvons avancer que la métaphore féminine surpasse le jaillissement d'un processus métonymique probable.

Il est de même dans cet autre exemple :

[...] le vaste corps de Paris [...] fleuve humain qui transporte [...] d'incroyables flots de rêverie et de langueur [...].

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.22)

Aragon offre à la ville de Paris une existence humaine, par le biais de la figure de la personnification en lui accordant un « vaste corps », constituant au même moment une métonymie de la partie (corps) pour le tout (homme). Cette dernière prépare le surgissement de la métaphore in absentia, « fleuve humain », que nous relevons dans la suite du texte, dans le sens où le substantif « fleuve » renvoie au corps de la ville, tandis que l'adjectif « humain » insiste sur ce trait et reproduit la figure de la personnification. Aussi, nous pouvons signaler que les « incroyables flots » désignent à leur tour les habitants de cette ville, au moyen de leur rêverie et leur sentiment de langueur. De ce fait, nous relevons une autre métonymie de la partie pour le tout, inscrite au sein d'une métaphore déterminative qui dit, avec exagération, la multiplicité de ces parisiens. Nous notons également un entremêlement perpétuel de la métaphore et de la métonymie.

En effet, après l'analyse de ces métonymies, nous affirmons que l'écriture aragonienne découle d'une conception synoptique et généralisante, dont le but est de regrouper les différentes impressions visuelles et de les ramener à une instance métonymique supérieure ou globalisante. Cette écriture favorise donc l'élargissement de la perspective, mais aussi le surgissement d'une atmosphère fantastique, dans laquelle toute activité est dévalorisée, car elle est supposée vaine, équivoque et risible. Néanmoins, il existe une autre conception particularisante qui s'oppose à la précédente, permettant de passer d'un élément général à ses composantes, par le biais d'une énumération d'impressions distinctes, auditives et visuelles à la fois, par lesquelles on opère une restriction de la perspective, et, par conséquent, on affine la vision par une insistance sur le détail. De ce point de vue, nous passons du thème de la ville à celui des saisons et particulièrement du printemps :

AVRIL renaît Voici ses rubans et ses flammes

Ses mille petits cris ses gentils pépiements

Ses bigoudis ses fleurs ses hommes et ses femmes.

(« La naissance du printemps », *Les Destinées de la poésie*, p.114)

Le procédé de lecture essentiellement métaphorique, qui se pratique généralement

sur des énoncés renfermant une métonymie placée au second plan, a été souligné par J. Tamine dans son article « Métaphore et Syntaxe ». Dans le cas des figures « in praesentia », cet auteur prouve particulièrement que la structure syntaxique de la métaphore se charge de l'interprétation métaphorique, tout en dissimulant le lien synecdochique ou métonymique constituant les fondements des deux termes en présence (N1 et N2 des métaphores « in praesentia »)<sup>137</sup>. Tel est le cas dans ces vers où la structure par apposition établit une assimilation entre les deux éléments mis en relation, « cheveux » et « algues », à mesure qu'il s'agit d'une identification directe sans outil grammatical, en intercalant le mécanisme métonymique au second plan, comme nous l'avons pratiqué dans cette étude (nous nous sommes intéressée d'abord à l'analyse des énoncés en tant que métaphores, pour ensuite cerner la métonymie en rapport étroit avec la première). Nous citons :

Les cheveux longs du flot Les algues

s'enroulent au bras du nageur.

(« Lever », *Feu de joie*, p.54)

Nous évoquons, en premier lieu, les sèmes communs permettant de réunir les deux réalités (cheveux et algues), à savoir la forme et la longueur, mais aussi l'entremêlement avec le corps du nageur, dans le but de le paralyser, de suspendre ses mouvements, et pour le plonger dans la splendeur de la mer, celle « qui va droit au cœur », représentée également par une métonymie de la partie (flot) pour le tout. Par ailleurs, à l'image du nageur, la mer possède à son tour un corps immense, mais que les cheveux-algues sont uniquement pris en considération. Dans cette optique, nous remarquons que, pour mettre en place cette image métaphorique, le poète a eu recours à la métonymie de la partie pour le tout, d'une part, celle des cheveux par référence à l'être humain et particulièrement au nageur, et d'autre part, celle des algues par renvoi au milieu aquatique, auquel on a alloué une action spécifiquement humaine, « s'enrouler ». Dès lors, les deux milieux (humain et marin) sont devenus en symbiose complète, grâce à l'enchevêtrement des mécanismes métaphoriques et métonymiques qui se révèlent complémentaires.

Par ailleurs, dans les figures « in absentia », ce dépassement de la métonymie devient automatique, d'autant plus que le poète se suffit à installer un seul terme du trope dans le vers ou la phrase. Dans cette perspective, le procédé métonymique semble fournir un point de départ propice pour une détermination ou une prédication métaphorique. Nous citons à titre d'exemple :

Il arrive qu'on rentre chez soi tard dans la nuit, ayant croisé je ne sais combien de ces miroitements désirables, sans avoir tenté de s'emparer d'une seule de ces vies

---

<sup>137</sup> J. TAMINE, « Métaphore et syntaxe » in *Langages*, n°54, Paris, 1979, pp.71-72. : « En l'absence de tout lien préconstruit entre N1 et N2, la syntaxe à elle seule, impose entre eux une relation, classification, identification [...] si bien que la figure en définitive repose plus sur le cadre syntaxique que sur les liens sémantiques de ressemblance ou d'analogie que la tradition rhétorique met en avant pour l'expliquer. Et de fait, la part de la syntaxe est telle que dans ces configurations « in praesentia » elle conduit nécessairement à une interprétation métaphorique alors même que N1 et N2 présentent des relations de partie à tout ou de contiguïté qui, dans cette même tradition, sont données comme fondant les synecdoques et les métonymies ».

imprudemment laissées à ma portée.

(« Préface à une mythologie moderne », *Le Paysan de Paris*, p.12)

Nous discernons deux métaphores in absentia, dont le thème unique, désigné par l'adjectif démonstratif « ces » ne se trouve pas dans le contexte immédiat, mais précédemment dans le texte : il s'agit des « femmes ». Ces créatures sont représentées grâce à une première métonymie particularisante, « miroitements désirables », une désignation vérifiée par des sèmes communs entre les deux éléments, vu qu'à l'image d'un miroir, la femme renvoie la lumière et offre des reflets changeants, dans le but de donner une nouvelle vision de la réalité, déformée et métamorphosée à cause d'un tel prisme de luminances. L'adjectif « désirables », qui concerne davantage l'humain, justifie ce rapprochement. Quant au second procédé métonymique, il établit plutôt une extension de la vision, dans la mesure où l'être féminin n'est plus cerné comme un objet de désir, mais comme une « vie » avec tout ce qu'elle renferme d'émotions, d'expériences et de sens. Par le moyen de la métonymie, l'auteur met en place ses métaphores, car un seul terme du trope lui permet d'étaler toute une vision imagée.

A présent, nous allons énumérer les différentes classes métonymiques. Nous relevons donc une métonymie qui se construit sur la base d'un rapport de contenant à contenu :

Tant pis si les dames d'un air  
Désapprobateur  
Verrouillent leurs portes métaphysiques  
Sur mon passage.

(« Déclaration définitive », *La Grande Gaité*, p.226)

L'effet figuré est réalisé au niveau du complément d'objet du verbe « verrouiller », dans le sens où le groupe nominal « leurs portes métaphysiques » forme, à la fois, un procédé métaphorique à valeur adjectivale, en accordant une épithète abstraite à un objet réel et concret, et aussi un mécanisme métonymique, car les femmes choisissent de clore leurs portes, non celles matérielles, mais celles de leurs cœurs, et qui symbolisent dans ce cas le contenu de ce siège des sentiments, renfermant leur secrets. Ainsi, cette « porte » mystérieuse indique d'une part, le cœur féminin et particulièrement son contenu affectif.

Il y a aussi la métonymie de l'effet pour la cause. Nous choisissons de mettre en lumière une réalité par ses conséquences sur les autres entités se trouvant à proximité. Nous mentionnons alors celle de la nuit, étant donné qu'elle favorise le surgissement des illusions, à tel point qu'elle se métamorphose pour devenir elle-même à l'image de ses effets :

[...] la nuit [...] Cette grande illusion noire suit la mode, et les variations sensibles de ses esclaves.

(« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *Le Paysan de Paris*, p.173)

Il est de même au sein de l'hymne destiné à la blondeur, comme une des caractéristiques féminines les plus célébrées par Aragon. Cette couleur s'assimile à ses

résultantes, à savoir un reflet, une ombre et un souffle :

Le blond [...] C'est une espèce de reflet de la femme sur les pierres, une ombre paradoxale des caresses dans l'air, un souffle de défaite de la raison.

(« Le passage de l'Opéra », *Le Paysan de Paris*, p.52)

Pour rendre plus explicite le « blond », le poète élabore trois métaphores in absentia, introduites par le présentatif « c'est » qui sert à établir une équivalence entre ces différents éléments. En effet, il est question, en premier lieu, d'un « reflet de femme », et donc d'un éclat lumineux qui se réfléchit sur une surface sombre, ici les « pierres ». Le thème est mis en place grâce à ses propriétés (luminosité et éclat). Dans la deuxième figure, il est assimilé étrangement à l'ombre, et donc nous passons à l'autre extrême, celui de l'obscurité. Cependant, cette « ombre » est contradictoirement celle des « caresses dans l'air », aussi bien impalpables l'un comme l'autre, d'où l'emploi de l'adjectif « paradoxale ». Finalement, le blond s'identifie à un « souffle », celui de la « défaite de la raison », parce que fasciné, l'homme n'arrive pas à saisir l'essence de cette couleur particulière malgré le recours à ses facultés raisonnantes.

La métaphore peut être bâtie sur une métonymie de l'instrument pour le maître de l'instrument ou l'agent :

Nous nous réjouissons d'être des encriers.

(« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *Le Paysan de Paris*, p.179)

Dans cette phrase, le poète, avec ses confrères, fusionne avec le récipient d'encre, substance première qui donne aux mots une existence concrète. Par ce lien étroit avec la plume, les écrivains deviennent eux-mêmes l'outil de l'écriture, puisqu'ils éprouvent du plaisir en accomplissant cet acte de création.

Ces systèmes interférentiels permettent alors de mettre en place une figure qui présente des éléments communément pris en considération dans les limites d'une relation métonymique, mais qui acquièrent une certaine autonomie, par le biais du processus métaphorique. Dans ces vers, les parties choisies du corps féminin, « peau » et « doigts », assurent, au moyen de la métaphore, le caractère imagé de l'énoncé, dans la mesure où la peau, par son éclat, ressemble aux enseignes qui doivent être voyantes, afin d'attirer l'attention. Toutefois, dans le cas de la dame, elle choisit, par pudeur, de dissimuler cette beauté étincelante « dans l'armoire métaphorique de ses doigts », et nous remarquons l'emploi même du terme « métaphorique », au sein d'une figure déterminative, et qui signifie le caractère fabuleux aussi bien des doigts que de cette femme :

[...] la dame [...] qui recèle  
ses étendards de peau dans l'armoire métaphorique de  
ses doigts.

(« Le progrès », *Persécuté Persécuteur*, p.207)

Néanmoins, l'emploi de la métonymie en association avec la métaphore se réduit, chez Aragon, uniquement aux classes déjà analysées, puisque nous n'avons relevé aucune figure qui exprime : la cause pour l'effet, le signe pour la chose signifiée, le lieu



d'origine pour le produit, la matière pour l'objet qui en est fait, le vivant par l'inanimé.

### La métaphore et la synecdoque

La synecdoque va constituer à son tour l'objet d'une analyse, puisque les deux mécanismes consistent en une modification au niveau de l'axe syntagmatique tout en produisant un transfert de référence. De plus, cette introduction de la figure synecdochique, dans le cadre de cette étude sur la métaphore, trouve sa justification par référence à la théorie du Groupe  $\mu$  qui fait remarquer que la métaphore est « l'occasion de deux synecdoques », et donc de deux déplacements sémantiques en rapprochant deux éléments distincts se rapportant chacun, par synecdoque, à un objet différent du monde. L'exemple suivant permettra de vérifier cet emploi d'une double synecdoque :

Paupières paupières battez une dernière fois

Est-il une autre nuit que votre meurtrissure.

(« L'enfer fait salle comble », *Les Destinées de la poésie*, p.135)

Dans cet énoncé, un rapport métaphorique est établi entre deux entités : d'un côté, l'humain substitué par une partie, les « paupières », et de l'autre, « la nuit ». Quant à la « meurtrissure », elle constitue le lien intermédiaire entre eux, dans le sens où ce cadre temporel semble souvent propice au surgissement des souffrances endurées durant la journée et qui trouvent leur expression essentiellement grâce aux larmes, laissant leurs traces sur ces membranes protégeant l'œil, à savoir la rougeur et l'enflure. Nous relevons de la sorte un élément nouveau réinventé par cet entremêlement de relations, « la meurtrissure des paupières est une nuit », d'autant plus qu'il est question d'une nuit intérieure due au chagrin et à la désolation.

Toutefois, pour définir cette figure particulière, les théories divergent surtout si nous prenons en considération, d'une part celle de P. Fontanier, qui la présente en tant que trope par connexion<sup>138</sup>, et donc autonome, désignant « un objet par le nom d'un autre objet avec lequel il forme un ensemble, un tout, ou physique ou métaphysique, l'existence ou l'idée de l'un se trouvant comprise dans l'existence ou dans l'idée de l'autre », et d'autre part, celle de P. Bacry qui la présente comme « une métonymie spécialisée qui remplace le nom d'une réalité, non pas par celui de l'une de ses caractéristiques, mais par celui de l'une de ses parties »<sup>139</sup>. De ce point de vue, la ligne de démarcation entre les deux catégories de figures (métonymie et synecdoque) est difficile à délimiter, à l'exception des notions de contiguïté externe ou interne qui demeurent théoriques, et donc non fiables. De plus, il paraît possible d'affirmer, d'un côté, que la synecdoque est une métonymie, mais toutes les métonymies ne sont pas des synecdoques. Et quoiqu'elles reposent sur une certaine proximité, il existe une différence entre métonymie et synecdoque, dans le sens où « la première entraîne l'attention du lecteur (ou de l'auditeur) sur une tout autre représentation mais ayant évidemment un lien associatif clair avec la représentation à deviner [...] la synecdoque focalise l'attention sur un détail de la

---

<sup>138</sup> P. FONTANIER, *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris 1968, p.87.

<sup>139</sup> P. BACRY, *Les Figures de style*, Belin, Paris 1992, p.89.

représentation visées (la partie pour le tout) et l'on parle alors de *synecdoque particularisante*, ou à l'inverse on évoque le détail à deviner par une représentation qui l'englobe et l'on parle alors de *synecdoque généralisante* »<sup>140</sup>.

Du corpus, nous avons choisi quelques exemples se rapportant aux deux catégories : en premier lieu, nous analyserons une synecdoque « particularisante », puisque le poète choisit de se montrer par l'intermédiaire d'une de ses parties les plus représentatives, à savoir, le cœur, siège des sentiments les plus intimes :

Tu prends ton cœur pour un instrument de musique

Délicat corps du délit

Poids mort

Qu'ai-je à faire de ce fardeau

Fard des sentiments.

(« Poésie », *Le Mouvement perpétuel*, p.76)

Nous remarquons d'abord le recours à une « comparaison » établie par le groupe prépositionnel « prendre pour » qui signifie « considérer comme ». Ce lien, mis en place avec un « instrument de musique », se vérifie par la musicalité affective, qui trouve résonance par amour dans le cœur, dans le but de représenter l'effet pour la cause. En second lieu, nous distinguons une série de métaphores nominales par apposition : « délicat corps du délit », « poids mort », « fardeau » et « fard des sentiments ». A ce niveau, nous pouvons annoncer que la synecdoque permet la mise en place de la métaphore, prépare son inscription dans le texte et ouvre la voie à son déploiement. Nous témoignons également d'un considérable morcellement de l'image que le sujet a de lui-même, dans la mesure où le cœur, et singulièrement l'âme sont comme disjoints de la personnalité intégrale et atteignent – par métaphore - une existence parallèle qui rend leur particularité plus évidente.

Du particulier, nous passons à un procédé synecdochique qui dispose d'un pouvoir de généralisation :

Mon corps mon corps c'est une danse rouge c'est un mausolée un tir  
aux pigeons un geyser.

(« Sommeil d'aplomb », *Le Mouvement perpétuel*, p.66)

Cette fois, le poète opte, par le biais d'une synecdoque du tout, pour une représentation globale, celle de la totalité de son corps. Ce dernier est mis en place par deux métaphores avec « être », précédées par le pronom démonstratif neutre « ce », de même, par deux autres procédés appositifs qui établissent une assimilation complète entre les éléments rapprochés. Ainsi, la masse corporelle équivaut à « une danse rouge », dans le but de suggérer l'allure inquiète de celui qui passe son temps à partir, à changer de lieu et d'attitude. Elle est également identifiée à un « mausolée » pour dire le désespoir énorme ressenti par le « je » et qui atteint les limites de la mort, en se transformant en « un tir aux pigeons ». Cependant, nous pouvons lire cette dernière figure

---

<sup>140</sup> A. COSTES, *Lacan : Le fourvoiement linguistique, La Métaphore introuvable*, Paris, PUF 2003, p.57.

telle que l'une des premières prémices d'une révolte intérieure, qui trouve sa justification au sein de la dernière métaphore, « un geyser », vu que le poète se métamorphose finalement en une source éruptive d'eau chaude d'origine volcanique, afin de se libérer d'un fardeau sentimental.

Dans tous les cas, cette figure donne à un mot un sens plus large ou plus restreint que son sens habituel par des moyens divers. Elle n'établit qu'un rapport d'inclusion (de nécessité ou d'appartenance) entre le terme employé et le référent (l'un faisant partie de l'autre et ne pouvant de la sorte exister séparément).

Nous essayerons par la suite d'analyser des exemples se rapportant chacun à l'une des différentes catégories synecdochiques, telle que la partie pour le tout, grâce à laquelle le poète célèbre la chevelure et met en valeur la beauté féminine, celle qui résiste face au passage dévastateur du temps et garde intact un aspect de la jeunesse :

Dans ta chevelure

Reflète du passé

tu gardes l'allure

du papier glacé.

(« La belle italienne », *Feu de joie*, p.46)

Le mécanisme synecdochique permet également de suppléer la personne par un objet qui peut la désigner, tel que l'habit et plus exactement la robe qui suggère celle qui la porte, d'où l'emploi de l'adjectif possessif :

Sa robe est ouverte sur le paradis.

(« Les approches de l'amour et du baiser », *Les Destinées de la poésie*, p.110)

En ce qui concerne le groupe attributif, « ouverte sur le paradis », il permet la mise en place d'une métaphore établie grâce au lien de l'adjectif avec son complément de lieu, dans la mesure où la robe peut être déboutonnée, ouverte, mais non sur le paradis, sauf pour signifier les délices du plaisir charnel pouvant réaliser un bonheur paradisiaque.

Par ailleurs, grâce à un mécanisme d'extension, ce procédé synecdochique cherche à nous faire passer d'un énoncé où des éléments sont considérés comme les parties d'un tout, vers un autre énoncé où ces mêmes parties acquièrent une forme d'indépendance, dans le but de dissimuler le rapport synecdochique. Ces termes se fixent alors en tant qu'entités métaphoriques indépendantes, distinctes de ce tout auquel elles se réfèrent habituellement, pour réaliser leur pertinence. Certes, quelques séquences installent sans équivoque une commutation synecdochique, comme dans ces vers extraits du poème « Ma main dans la glace » où la synecdoque est proposée en tant que point de vue distinctif qui aboutit à la métaphore de l'être divisé, sans que le mécanisme synecdochique mis en œuvre puisse véhiculer la même portée ontologique qu'aurait une métaphore. Nous citons :

La-main-qui-éteint-la-main-qui-décline

La-main-qui-éteint-la-main-qui-décline

Mains mains mains

La main qui domine est Ma main.

(« Ma main dans la glace », *La Grande Gaîté*)

Ce poème peut être considéré, dans sa totalité, comme une métaphore de la création et spécialement de l'invention poétique, dans la mesure où la « main » est la partie la plus active, la plus symbolique du corps humain, comme le suggère la liste exhaustive des verbes d'action, « dessiner, étreindre, éteindre, décliner et dominer », qui, par un système de sonorités (une quasi homonymie entre « étreindre » et « éteindre », une même terminaison des trois autres), par allitération (répétition de chaque verbe à quatre reprises à l'exception du dernier), mais aussi par leur inscription dans le texte (des tirets dans le but d'éviter les blancs et les espaces vides entre l'outil et ses actes) établissent un lien étroit entre les deux éléments en relation. Nous remarquons aussi l'usage de la synecdoque du singulier, « ma main », pour le pluriel « mains », de sorte que celle du poète est supérieure à celle des autres, assurant davantage l'invention, grâce au pouvoir des mots.

D'un autre côté, nous proposons cet exemple de synecdoque, qui, par l'intérêt voué à certaines parties, ne se destine pas à la représentation d'un être divisé. Au contraire, la figure le présente sous le meilleur de ses angles, s'intéressant davantage à l'une de ses caractéristiques les plus attirantes, ici, la « gorge » :

[...] les gorges

Changent chantent sous les baisers

Collines caressées d'aurore

fauves bécanes du plaisir

Or les mamelles les mamelles bondissantes

Président aux métamorphoses du mobilier.

(« Réponse aux flaireurs de bidet », *La Grande Gaîté*, p.251)

La première de cette série métaphorique, dont l'apparition dans le texte est rendue possible à la suite de la synecdoque, est de nature verbale, puisque nous avons attribué le verbe « chanter » à un élément inanimé et non doté de voix, dans le but de signifier la félicité éprouvée par plaisir. Les seins sont encore confondus avec les « collines » vu qu'ils partagent une même caractéristique, à savoir la forme ronde avec un sommet arrondi, et dont les versants sont en pente douce. De l'aspect, nous passons à leur couleur, celle d'une lumière rosée, indiquée par le groupe adjectival « caressés d'aurore ». La dernière occurrence métaphorique offre une autre métamorphose de cette partie érotique du corps, transformée également en « fauve », parce que féroce, par le biais de la jouissance qu'elle procure, mais encore douce au toucher, tel le pelage de ces créatures. Elles sont également « bécanes » par référence au nombre deux. D'une appellation, nous nous intéresserons à une autre, « les mamelles », qualifiées par l'adjectif « bondissantes » qui signifie qu'elles tressaillent, qu'elles sont en secousse sous l'effet d'une émotion extrême, dont le résultat s'avère être une modification de la vision, et par conséquent, une transformation du décor environnant qui coïncide avec le ressenti.

Dans un dernier exemple, l'énumération des grâces féminines suggère que la série

demeure ouverte, même si le locuteur choisit de la limiter en sélectionnant des constituants précis et des plus représentatifs de la femme. Néanmoins, ces composants ne se réfèrent pas uniquement à eux-mêmes et ne sont point auto-référentiels, de même que les énoncés les plus intéressants sont distinctement ceux où le « je » du scripteur se confirme, alors qu'il ne procède pas par une fragmentation ou une altération mutilante de l'unité de l'être. Dans cette optique, ce type de figure aboutit à une focalisation allégorique, comme dans ces vers :

Crachons [...] Sur les étoiles fussent-elles

Tes yeux

Sur le soleil fût-il

Tes dents

Sur l'éternité fût-elle

Ta bouche

Et sur notre amour

TON amour.

(« Poème à crier dans les ruines », *La Grande Gaîté*, p.301)

Par l'intermédiaire de ces éléments accouplés grâce à l'auxiliaire « être » à sens plein, le poète esquisse le portrait de sa bien-aimée, en choisissant des parties de son visage : les « yeux », miroirs de l'âme, assimilés aux « étoiles », vu leur luminosité et leur préciosité, les « dents » présentés à l'image du « soleil » à cause de leur éclat éblouissant, et finalement, à l'apogée de l'admiration, il installe un parallélisme entre « l'éternité » et la « bouche », car cette dernière fournit un sentiment d'immortalité qu'elle verse dans l'âme de son amoureux lors d'une étreinte.

D'après ces extraits révélateurs, nous signalons donc que certains procédés, considérés comme une synecdoque (de la partie pour le tout), franchissent, dans la plupart des cas, les cadres de cette figure en édifiant une métaphore qui décrète un procès d'autonomisation par brisure des liens de connexion logiques. De surcroît, à côté de cette inclusion cohérente, nous discernons la production d'une véritable volatilisation de l'être, débouchant sur une prolifération des instances opératrices et locutrices, au point que le sujet unique délivre une multitude de sujets métaphoriques.

## La métaphore et la périphrase

---

Dans cette partie, nous allons nous référer également à P. Fontanier qui présente la périphrase en tant que figure de style par emphase et qui consiste essentiellement à « exprimer d'une manière détournée, étendue, et ordinairement fastueuse, une pensée qui pourrait être rendue d'une manière directe et en même temps plus simple et plus courte »<sup>141</sup>. L'expression périphrastique est fréquemment plus étendue et plus complexe que l'expression propre à laquelle elle se substitue, et qu'il n'est pas souvent aisé de

---

<sup>141</sup> P. FONTANIER, *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris 1977, p.361.

deviner, que lorsqu'on se réfère au contexte. Nous avons relevé, en premier lieu, ces vers :

***J'aime une herbe blanche ou plutôt Une hermine aux pieds de silence C'est le soleil qui se balance Et c'est Isabelle. (« Isabelle », Le Mouvement perpétuel, p.68)***

Le poète présente, dans ce poème, un être inconnu, au premier abord, par le biais de trois structures périphrastiques qui se substituent au prénom final, « Isabelle ». D'abord, il s'agit d'« une herbe blanche » pour indiquer la fragilité, mais aussi la blancheur du personnage. Ensuite, nous nous trouvons face à « une hermine », dans le but d'insister davantage sur l'éclat de cette créature, de même que sur sa légèreté, d'où l'emploi du complément du nom « aux pieds de silence ». Et finalement, ce n'est qu'un « soleil qui se balance » vu la brillance, l'ardeur du désir pour cette dame, et particulièrement en raison de sa grandeur et l'impossibilité de l'atteindre, tel que le suggère le verbe « se balancer » qui signifie un mouvement perpétuel permettant à cette entité de s'échapper. Et quoique nous ayons proposé une interprétation des périphrases, l'apparition en fin du poème du nom propre « Isabelle » accorde du sens aux figures de la périphrase le précédant, dans la mesure où elles nécessitent un recours au contexte pour être expliquées. Par ailleurs, il paraît possible de dire que la métaphore analysée est périphrastique par amalgame de deux figures.

En outre, lorsqu'il s'agit d'évoquer la périphrase, classée aussi parmi les figures du choix <sup>142</sup>, nous assistons à un élargissement de la désignation, dans la poésie aragonienne, prise en compte un énoncé associé à la métaphore. Cependant, la périphrase ne constitue pas la figure métaphorique, mais elle s'y ajoute. Nous citons comme exemple :

***Le sable qu'on boit dans la brise Eau-de-vie à paillettes d'or La saison me grise. (« Lever », Feu de joie, p.54)***

Dans ces vers, nous remarquons une apparente indépendance des deux figures, puisque le premier vers constitue à lui seul une métaphore verbale qui établit un lien figuré entre le verbe « boire » et, d'une part, son complément d'objet, « sable », dans la mesure où l'entité solide ne coïncide pas avec le verbe employé, nécessitant une matière liquide, et d'autre part, avec son complément de lieu, « dans la brise », non propice à l'accomplissement de l'action citée, car « boire dans le vent » paraît d'une ambiguïté difficile à cerner, sauf si nous suggérons que le souffle maritime soulève le sable qui peut s'accrocher aux lèvres. Quant à la périphrase, elle fait son apparition pour compléter la figure précédente, à cause qu'elle sert essentiellement à mettre en lumière l'élément « sable » déjà signalé, en le redéfinissant d'une manière plus imagée, identifié à une liqueur grisante, étant donné l'effet magique qu'exerce la saison estivale sur l'état d'âme du poète adolescent, « la saison me grise », mais également parce qu'elle rappelle la couleur dorée de la plage, « à paillettes d'or » désignant par métonymie les graines de sable. En effet, le terme propre se trouve substitué par la périphrase qui accorde à l'énoncé une nuance plus raffinée et plus élaborée surpassant de ce fait la simplicité d'une indication directe de l'élément en question.

---

<sup>142</sup> Selon Ch. PERELMAN et L. OLRCHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation*, Tome Premier, Paris, PUF, 1958, pp.232-233 : « [...] l'effet ou l'un des effets, de certaines figures est, dans la présentation des données, d'imposer ou de suggérer un choix, d'accroître la présence ou de réaliser la communion avec l'auditoire ».

Toutefois, qu'elle se fonde sur un rapport métaphorique ou bien métonymique, la périphrase forme bien une figure particulière qui ne saurait se confondre ni avec une métaphore ni avec une métonymie, car elle consiste en un procédé d'expansion par simple combinaison nominale ou par inclusion de propositions entières (par exemple d'une structure relative), tel que dans ces vers où les filles de joie, non mentionnées dans le contexte, sont indiquées par cette série d'expressions périphrastiques :

***A la margelle où vont le soir S'abreuver les belles porteuses de mystères Les belles inconnues non algébriques [...] Celles qui ont la pureté du couteau [...]. (« Angélu », La Grande Gaîté, p.236)***

Les deux premières, « les belles porteuses de mystères » et « les belles inconnues non algébriques », sont constituées selon un schéma identique par la répétition de l'adjectif « belle », pour accentuer la beauté extrême de ces prostituées, et par l'emploi de groupes nominaux composés par un nom (porteuses, inconnues) et son complément (un substantif, dans le 1<sup>er</sup> cas, « mystères », et un adjectif, dans le 2<sup>ème</sup>, « non algébriques ») par lesquels nous pouvons constituer un champ sémantique, celui des énigmes et des secrets, suscitant de ce fait l'attention et la curiosité du poète, les préférant ainsi aux épouses. Par contre, la dernière, inscrite dans le cadre d'une proposition relative introduite par le pronom démonstratif « celle », indique spécialement l'éclat dangereux, le miroitement funeste de ces créatures de plaisir : en ayant « la pureté du couteau », elles fascinent leurs admirateurs, tout en dissimulant leur caractère menaçant.

En outre, le procédé périphrastique se présente en tant qu'opération de dénomination par substitution et qui nécessite absolument l'effacement du terme auquel il renvoie. Néanmoins, cette définition n'est pas totalement appropriée au texte aragonien, en raison des diverses liaisons qui rattachent les différentes articulations du texte. En admettant alors que le contexte, loin d'être un élément dérisoire dans la totalité des énoncés métaphoriques examinés, nous reconnaissons qu'il joue un rôle éminent pour souligner la complexité unificatrice du poème et l'alliance de ses divers composants. Il résulte, par conséquent, la difficulté de délimiter le sens de « périphrase » uniquement aux occurrences dans lesquelles cette figure assure la fonction d'un substitut.

En effet, le mécanisme de la périphrase chez Aragon ne s'accomplit pas par une tendance substitutive, mais par une orientation métaphorique active qui rassemble les termes en relation, unissant de la sorte le vocable de base et le groupe périphrastique qui l'annonce sans pour autant renoncer à l'un des pôles au profit de l'autre. La métaphore est alors clairement exposée, chez Aragon, et nous pouvons attester qu'il est occasionnel de distinguer lors de la lecture du corpus des énoncés périphrastiques qui posent une parenté de cette figure à l'énigme, nous citons alors :

***Je chasse les étoiles avec la main Mouches nocturnes ne vous abattez pas sur mon cœur Vous pouvez toujours me crier Fixe Capitaines de l'habitude et de la nuit. (« Les débuts du fugitif », Les Destinées de la poésie, p.118)***

Le terme de base se rencontre dès le début de l'énoncé, « les étoiles », laissant par la suite la place à l'étalement de la figure de la périphrase en plusieurs occurrences. En premier lieu, elles sont identifiées aux « mouches », vu leur petitesse dans l'immensité du ciel et leur nombre excessif. Cependant, ces insectes sont spécifiés par l'adjectif

« nocturnes », car les astres n'apparaissent qu'avec la tombée de la nuit. En second lieu, les étoiles se trouvent définies en tant que maîtres de « l'habitude », dans la mesure où leur existence relève des accoutumances de la vie, annonçant la fin d'une journée et la naissance d'une autre. À côté de cette figure, nous notons la présence d'autres, à savoir la métaphore mise en place grâce aux verbes « chasser » et « s'abattre » qui établissent un lien figuré avec leur objet, « étoiles », qu'on ne peut atteindre, ou « mouches » qui ne peuvent accéder au cœur du poète. Nous signalons également un emploi de la personnification, lorsque le poète attribue au sujet « mouches », inanimé et non humain, l'aptitude à la parole, par l'intermédiaire du verbe « crier » et de l'impératif « Fixe », dans le but de signifier le pouvoir accablant exercé par ces astres sur le poète qui refuse de se plier, en s'échappant « sous le chapeau de l'infini ». Cette dernière expression s'avère être une métaphore par détermination qui signifie un désir incessant pour accéder à l'infini, comme le seul subterfuge de la réalité du martyr.

D'un autre point de vue, en accolant une représentation topographique à un concept linguistique, la métaphore pourrait être interprétée comme une « périphrase de », même si aucun élément du contexte ne permet de justifier cette interprétation. Tel est le cas de ce poème où la répétition du terme « persienne » au singulier permet de représenter l'objet du titre, « persiennes » au pluriel, surtout que la représentation typographique du poème mime la forme même de ce constituant de la fenêtre, au point que le référent est suppléé par la représentation matérielle de l'objet en question :

***Persienne Persienne Persienne Persienne persienne persienne Persienne persienne persienne persienne Persienne persienne persienne Persienne persienne persienne Persienne ? (Le Mouvement perpétuel, p.82)***

Distinctement révélé, le motif périphrastique est développé et décomposé en images, mais dès qu'un thème est proposé comme un prototype de plusieurs pièces poétiques, l'essor métaphorique s'étale, adoptant différentes voies, dans le but de créer un dispositif figural complexe qui sert à illustrer ou à argumenter. Grâce à la périphrase, la perspective du texte dépasse parfois ses limites rhétoriques et tend vers la métaphore filée, tel que dans cet extrait du *Paysan de Paris* :

***On a vu des rossignols enroutés dans vos lincesuls humides : au petit crachoir de sable avant de s'asseoir, ils avaient jeté leur cigare orné des étoiles de la nuit, puis ils s'abandonnaient aux ciseaux chanteurs et au vaporisateur magique. (« Le passage de l'opéra », p.50)***

La formule périphrastique, « rossignols enroutés dans vos lincesuls humides », semble énigmatique, si elle prise en compte indépendamment du contexte. Nous référons alors à ce qui précède pour expliciter cette image. Dès lors, nous discernons la véritable identité de ces oiseaux, représentant les cheveux des « bêtes des forêts », d'autant plus que cette métaphore in absentia désigne les clients humains et exceptionnels des coiffeurs, ceux qui « viennent [...] se préparer au plaisir et à la propagation de l'espèce », et que le poète désapprouve implicitement, dans la mesure où ils se plient aux lois de la société et pratiquent l'amour pour une raison utilitaire, la procréation, et non pour rendre hommage à ce sentiment extraordinaire pour lui-même. Toutefois, il est probable que nous trouvons le sème commun entre ce terme de base et la périphrase, dans le sens où la chevelure, identifiée à cet oiseau, peut être de la même couleur brun clair. En outre, enveloppés



dans les serviettes mouillées des coiffeurs, à leur tour mises en lumière par le biais d'une métaphore in absentia, « linceuls », les cheveux perdent leur murmure secrète, celle de la beauté et de la sensualité sous ces étoffes, à l'image des rossignols que la voix est rendue sourde après leur mort. Par la suite, les deux points à valeur explicative permettent d'étendre l'image grâce à des métaphores adjectivales, « cigare orné des étoiles de la nuit », « ciseaux enchanteurs » et « vaporisateur magique », dans lesquels l'adjectif entretient un rapport figuré avec son complément ou le substantif qui le précède.

Par ailleurs, faire fusionner en une seule les deux modalités de la substitution et de la définition, dont l'une, par l'élimination de l'autre, permettra de définir la périphrase. Cet amalgame est réalisé au cas où le contexte de l'énoncé porte souvent la référence à partir de laquelle le choix figural se fait, d'autant plus que, dans les séquences où la périphrase assure une fonction substitutive, la proximité plus ou moins lointaine du terme de référence contraint le lecteur à réinstaller la figure dans la continuation du thème-source. De ce point de vue, nous analysons cet exemple :

***D'innombrables sauterelles sortent de ma bouche et se répandent sur les céréales. (« Louis », Le Mouvement perpétuel, p.73)***

Dans un premier temps, la périphrase semble ambiguë, vu que nous n'arrivons pas aisément à deviner l'identité possible de ces « sauterelles ». Néanmoins, nous pouvons imaginer que ce signifiant renvoie réellement à ces insectes, surtout que la seconde proposition, « se répandent sur les céréales », affirme cette interprétation, au point que nous représentons le poète tel un Dieu qui crée des créatures par le simple fait de les nommer. Toutefois, le contexte établit une identification entre les « sauterelles » et les « paroles » dont le sème commun semble le nombre considérable, mais aussi le pouvoir ravageur, aussi bien d ces insecte qui détruisent les récoltes de « céréales », que celui exercé sur les « hommes », blessés par les paroles proférées par le « je », « paroles de coton poudre », qu'il « enflamme dans les oreilles des hommes sans méfiance ».Par ailleurs, les paroles d'Aragon sont mises en perspective grâce à la métaphore déterminative qui remplace leur nature par une autre inventée, faite de « coton poudre », dans le but de mieux confirmer l'inflammabilité rapide de cette matière nouvelle, agissant à l'extrême sur l'entendement des humains.

En outre, même si la formule périphrastique soit intentionnellement rendue énigmatique, par le biais d'une locution indéfinie qui installe un effet d'incertitude et de mystère et permet, par la même occasion, plusieurs possibilités d'interprétation, la suite du poème révèle rapidement le contenu de la périphrase, ainsi que sa référence quasiment exigée par le scripteur qui fournit aussitôt au récepteur la clef de son discours et guide sa lecture :

***A la margelle où vont le soir s'abreuver les belles porteuses de mystères Les belles inconnues non algébriques. (« Angélu », La Grande Gaîté, p.50)***

Suite à une première lecture, nous n'avons pas découvert le terme de base de cette construction périphrastique, attendu que l'essence de ces créatures déjà « porteuses de mystères » et de surcroît, « inconnues » paraît étrange. Toutefois, le poète suspend le caractère énigmatique de ses expressions, par le biais des trois derniers vers du poème. Il s'agit de « Celles qui ne ressemblent aucunement à nos mamans », sans pour autant inscrire le mot précis qui désigne ces dames.

La périphrase peut être également allégorique, dans le cas où elle sert à désigner une réalité abstraite par l'une de ses caractéristiques :

***Le regret du roman de l'ombre Le songe où je mordais Pastèque interrompue. (« Lever », Feu de joie, p.52)***

« Le songe » est ici mis en lumière grâce à une formule périphrastique qui le distingue par l'une de ses singularités, à savoir le déroulement du rêve, tel un récit narratif qui rapporte une histoire fantastique et merveilleuse, mais aussi par le cadre qui est propice à son déploiement, la nuit, que nous avons signalée par le terme « ombre ».

La fonction substitutive n'écarte pas évidemment la fonction de définition que peut contenir un segment périphrastique, en particulier parce que la poésie d'Aragon s'oriente, non vers une écriture substitutive, mais vers une expression du déploiement, de la confrontation entre les termes, les pôles et les références pour exposer considérablement la démarche de la désignation, la procédure de la dénomination figurale chez ce poète. Ce dernier ne s'empêche pas d'accoler un noyau thématique avec un autre phorique, dans un énoncé contrastif où leur différence est affichée, endossée et remarquablement écrite. La métaphore périphrastique comporte une détermination subjective qui s'étale quelquefois vers une expression hyperbolique qui coïncide parfaitement au ton ardent et passionné qui caractérise la poésie aragonienne, et que l'on rencontre dans de nombreuses clausules exclamatives, enthousiastes ou haineuses, qui allouent à l'écriture de l'émotivité, en dévoilant la présence quasi physique de l'auteur dans son œuvre.

## La métaphore et les figures d'exagération

---

Les figures d'exagération sont, d'une part, les hyperboles qui rendent plus intense la portée d'une image, et d'autre part, les oxymores, qui, en associant deux termes contradictoires, accentuent l'originalité d'une perception.

### La métaphore et l'hyperbole

Selon Bacry, cette figure consiste en « une exagération de l'expression par rapport à la réalité de référence. Elle peut être frappante, grandiose ou bien devenir humoristique quand elle atteint à l'inconcevable »<sup>143</sup>. Elle est également définie comme une « manière de s'exprimer outrancière »<sup>144</sup>, d'autant plus que Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca<sup>145</sup> citent Dumarsais, qui explicite le fonctionnement de la figure hyperbolique en ces termes :

***Lorsque nous sommes vivement frappés de quelque idée que nous voulons représenter, et que les termes ordinaires nous paraissent trop faibles pour exprimer ce que nous voulons dire, nous servons de mots qui, à les prendre à la lettre, vont au-delà de la vérité, et représentent le plus ou le moins, pour faire entendre quelques excès en grand ou en petit. Ceux qui nous entendent,***

<sup>143</sup> P. BACRY, *Les figures de style*, Paris, Belin 1992, p.223.

<sup>144</sup> Ch. PERELMAN et L. OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation*, Tome Second, Paris, PUF 1958, p.390.

<sup>145</sup> Idem.

***rabattent de notre expression ce qu'il en faut rabattre [...].***<sup>146</sup>

Dans cette optique, nous admettons que le mouvement démesuré qui résulte de l'hyperbole sert à accroître l'intensité d'une formule, métaphorique ou non. Or la puissance poétique aragonienne, l'énergie qui anime les mots de ses poèmes ne peuvent accomplir leur réalisation linguistique et rhétorique que par le biais de la métaphore hyperbolique et dans l'oxymore.

Nous commencerons d'abord cette étude par un exemple où le mot même d'« hyperbole » s'inscrit dans le cadre énonciatif :

***Bras en sang Gai comme les sainfoins L'hyperbole retombe [...]. (« Acrobate », Feu de joie, p.33)***

Ce poème répond à un goût pour le décousu et l'inconséquence, dans la mesure où il est constitué par plusieurs séquences ou montages qui perturbent, à côté du sens, la syntaxe, comme si le poète, en procédant par des jeux de mots, s'identifie à l'« acrobate » exécutant des figures aériennes. De ce point de vue, nous remarquons des bribes de discours sans rapport évident les reliant, tel que « Bras en sang » qui témoignent de l'atrocité de la guerre, par opposition à l'adjectif « Gai », alors que la comparaison, « comme les sainfoins », n'explique point l'emploi de cette qualification qui suppose un comparant animé humain, et non pas une plante herbacée cultivée comme fourrage. D'un autre côté, si nous avons mal interprété le terme « hyperbole », suite à une première lecture, supposant qu'il désigne la figure du discours, nous nous sommes aussitôt aperçue que la poésie aragonienne prête parfois à la confusion, et qu'Aragon représente, en la personnifiant, la courbe géométrique. Et si nous avons maintenu l'idée que ces vers renferment un certain sens de l'exagération, c'est que nous avons établi un lien d'identification entre « les bras en sang » et « l'hyperbole » qui « retombe », constituant, selon nous, une image métaphorique par référence à l'« acrobate », qui, suite à une chute fatale, met à la féerie du spectacle.

En outre, un poème peut progresser vers une identification figurale extrême, seule capable de transcrire cette tension de la représentation poétique, comme dans cet extrait :

***Ses deux jambes sont des ciseaux Le vent s'y coupe. (« Chanson du président de la république », Le Mouvement perpétuel, p.84)***

Au moyen d'une métaphore avec « être », associée à une hyperbole, le poète représente une femme dangereuse par l'une des parties de son corps, « les jambes ». Ces dernières sont assimilées aux « ciseaux », en raison des lames tranchantes de cet outil, supposées blesser et couper même « le vent ». A ce niveau, nous estimons qu'Aragon procède par exagération, dans le but de dresser un portrait excessif de l'être féminin, en signalant le danger que court un amant potentiel, attiré par la beauté trompeuse d'une femme castratrice.

La tension hyperbolique ramenée au seul fait de l'exagération nécessite d'être associée à cette intensité de la perception et de la sensation spécifique à l'esthétique aragonienne, d'autant plus que les disparités courantes entre la terminologie poétique et la représentation à laquelle elle peut être associée (quand le figuratif s'offre comme tel) ne peuvent qu'être reliées par l'auteur.

<sup>146</sup> DUMARSAIS, *Des tropes ou des différents sens*, Flammarion 1988, p.131.

D'un autre côté, la résolution d'accentuer le plus possible la perception installe le choix de l'hyperbole comme son adéquation rhétorique la plus parfaite, dans la mesure où la formule exagérée exige une alliance avec l'autre figure de la tension, la métaphore. Dans cette perspective, nous allons différencier certains types de l'hyperbole : en premier lieu, les figures construites sur un seul terme, qui peut être, comme dans cet exemple, un adjectif numéral :

***Le monde à bas je le bâtis plus beau Sept soleils de couleur griffent la campagne. (« Secousse », Feu de joie, p.38)***

Dans le but de transformer le monde réel, perçu ordinairement par le reste des hommes, le poète recourt à une force surnaturelle, celle de « sept soleils » dont le nombre hyperbolique symbolise l'action fondamentale et générale, que nécessite un changement radical de la réalité vécue.

Il est de même dans ces vers :

***Sur la tombe Mille regrets où dort dans un tuf mercenaire Mon sade Orphée Apollinaire. (« Un air embaumé », Le Mouvement perpétuel, p.67)***

L'effet hyperbolique est mis en lumière grâce à l'adjectif numéral, « mille », qui dit l'énormité du sentiment du regret, ressenti par le poète face à la perte du précurseur du mouvement surréaliste, et plus généralement de la poésie moderne, « Apollinaire » qu'il identifie à la figure mythique d'Orphée. Aussi, l'emploi de l'expression « un tuf mercenaire », constituant la métaphore se révèle exagéré, puisque nous avons accordé à une roche, élément inanimé, un adjectif nécessitant un sujet humain, « mercenaire ».

Cependant, d'autres métaphores hyperboliques sont enchâssées dans une structure interrogative ou exclamative qui permet une mise en relief de l'image et du dépassement :

***Ma tête, écarquille les yeux. Ne sont-ce pas des images brouillées d'un reflet de moi-même ? Entends-tu le sabir que la brise draguant les blés humains t'apporte ? Ce sont des mots déments, qui parlent du bonheur. (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Le Paysan de Paris, p.228)***

A l'image du héros de Lautréamont, le poète s'imagine décapité et se perd dans une rêverie surnaturelle où tout s'entremêle. De cette manière, il ne peut s'empêcher de se poser plusieurs interrogations, afin d'éclaircir cette vision qui l'entraîne vers des landes inexplorées. Il dote ainsi les éléments naturels d'une existence vivante, tels que la brise « draguant les blés humains », les « mots » qualifiés par un adjectif humain « déments », et assurant un verbe propre aux humains, « parler ».

Il existe aussi d'autres procédés qui occasionnent l'hyperbole, à savoir l'accumulation des superlatifs ou une comparaison qui devance parfois la réalité qu'elle est supposée décrire. Nous proposons d'analyser cet extrait du poème « Eclairage à perte de vue » :

***mes ailes oublieront les bras et les travaux Plus léger que l'argent de l'air où je me love je file au ras des rêts et m'évade du rêve. (Feu de joie, p.40)***

Le poète use d'une comparaison à valeur superlative pour exprimer sa libération et son ascension, à tel point qu'il surpasse la légèreté de l'air.

La restriction peut aussi véhiculer la figure hyperbolique :

***Montagnes, vous ne serez jamais que le lointain de cette femme [...] de cette magicienne [...] femme sans limite, dont je suis entièrement baigné. (« Le***

**sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *Le Paysan de Paris*, p.208)**

La femme acquiert chez Aragon des proportions grandissantes, qui dépassent celles de la nature, dans le sens où il est question de la femme géante qui accapare tout son entourage.

De ce fait, nous pouvons dire que la métaphore peut être formulée, et par conséquent, intensifiée par des procédés figuratifs variés qu'elle cherche à mettre en valeur, puisque le « rendement sémantique » acquis est amplement renforcé par cette connexion. À la limite de l'hyperbole, le procédé métaphorique aboutit à un procès de transmutation où nous percevons le gestus concrétisant qui semble prescrire plusieurs images.

La particularité de ces métaphores consiste donc dans la mise en relation de verbes et de sujets sémantiquement inappropriés, nous citons à titre d'exemple ces vers :

***Quel froid le vent me perce à l'endroit des feuilles des oreilles mortes.*  
(« *Personne pâle* », *Feu de joie*, p.49)**

Le poète exagère l'effet du froid sur sa personne, en employant un verbe à sens fort, « perce », dans le but d'assimiler implicitement le vent à une épée ou à une dague blessant ces oreilles substituées à leur tour par des « feuilles mortes ».

Il est aussi manifeste que l'hyperbole se montre comme une propriété des textes apologiques où la frénésie du ton engendre une production excessive de métaphores, au point que la dimension intellectuelle de la métaphore apparaît, en raison de la relation évidente qu'elle entretient avec l'abstraction, que nous remarquons dans les périphrases qui reposent sur elle, et qui définissent de façon détournée et énigmatique des réalités parfois simples et même triviales. Le goût de l'exagération périphrastique, de l'éclatement multiple établi par un procès synecdochique se développant en métaphore, ainsi que l'amplification hyperbolique sont autant de manifestations de l'interprétation de la poésie aragonienne. Un autre type figural complètera cette richesse du dispositif rhétorique, l'oxymore, forme mettant en relief les dualités du poète.

### **La métaphore et l'oxymore**

A. Kibedi-Varga classe la figure de l'oxymore sous la rubrique de « l'antithèse » et des « rapports antithétiques » :

***Parmi les figures de style fréquentes en poésie, il convient sans doute de mentionner aussi l'antithèse. Ce terme désigne divers procédés d'opposition syntaxique et sémantique ; dans le cas où les deux termes mis en contraste sont étroitement liés, on parle d'oxymoron.***<sup>147</sup>

En effet, l'oxymore peut être un syntagme nominal composé par un substantif et une épithète le qualifiant ou un syntagme verbal qui comporte un verbe et son adverbe, d'autant plus que ces deux termes sont toujours antinomiques au niveau sémantique, mais qui paraissent complémentaires sur le plan syntaxique. Et si nous analysons, dans notre corpus, la particularité de l'oxymore (nommée aussi « antilogie », car elle expose

<sup>147</sup> A. KIBEDI-VARGA, *Les constantes du poème. Analyse du langage poétique*. Coll. « *Connaissances des langues* », Picard, Paris, 1977, p.201.

distinctement l'association de deux idées antithétiques), nous marquerons que la majorité des figures sont fondées sur la conjonction d'un substantif et d'un adjectif, dont l'un se montre comme l'exacte antonymie de l'autre. Nous proposons d'analyser cet exemple :

***les hommes se promènent dans le jardin de mes yeux Rêveurs  
incompréhensibles ou seul suis-je frappé par une main desséchée dans ce désert  
peuplé parmi ces arides fleurs. (« Lycanthropie contemporaine », Persécuté  
Persécuteur, p.234)***

Dans ces vers, le poète essaye de mettre en valeur un sentiment de solitude qui le torture et qui le blesse, puisqu'il se trouve souvent affronté à l'incompréhension de son entourage. Il se conforme ainsi à l'image habituelle du créateur qui souffre à cause du rejet que les autres lui réservent, vu qu'il leur est différent. Il use donc d'un ensemble de figures : en premier lieu, une métaphore déterminative permettant d'assimiler ses « yeux » à un « jardin », ou plutôt à un théâtre où le spectacle de la rue se relate, de sorte qu'il se pose comme un observateur attentif du comportement des humains et un témoin de leurs attitudes et évolutions. Cependant, il se heurte à l'ignorance de ses semblables incapables de déchiffrer et de comprendre ses idées, au point qu'il recourt à la seconde métaphore appositive, « rêveurs incompréhensibles », parce que les yeux relatent, tel un miroir magique, le spectacle de la réalité extérieure, mais également les rêves du poète et ses espérances pour un changement radical, qui sert à améliorer l'existence humaine. Mais en dépit de son projet qui leur est bénéfique, il ne reçoit des autres que le refus et l'indifférence. Nous constatons également une synecdoque de la partie pour le tout, « une main desséchée », qui symbolise la cruauté, suggérée aussi par le verbe « frapper », mais encore un manque d'affection vis-à-vis du poète, d'où le choix de l'adjectif « desséchée ». Ce procédé synecdochique trouve son écho dans la métaphore finale in absentia, « ces arides fleurs », qui réfère aux hommes, en accentuant davantage leur cruauté envers le poète, leur ignorance et surtout leur infertilité au niveau des idées et des rêves. Quant à l'oxymore, il est constitué par un substantif, « désert », et un adjectif qui lui est antithétique, « peuplé », puisque le poète se déplace dans un voisinage vide, quoique fréquenté par les humains, dans la mesure où l'incompréhension et l'indifférence revivifient un sentiment accablant de solitude : on est seul même avec les autres. De ce fait, l'adjectif incongru qu'on fournit, se présente à la suite de plusieurs syntagmes qui vérifient son apparition, et qui produisent même implicitement l'antithèse mise en place par l'oxymore établi particulièrement par l'ironie, qui résulte du véritable non-sens auquel aboutit la figure.

Dans ces vers, un oxymore repose sur une opposition entre deux substantifs :

***Vos dents d'émail Vos silences pleins d'aveux [...] Ce sont des raisons  
excellentes Pour pleurer. (« Le dernier des Madrigaux », Les Destinées de la  
poésie, p.103)***

Alors que le madrigal est un petit poème galant destiné à complimenter la dame aimée, Aragon l'emploie pour célébrer aussi bien ses qualités que ses défauts, comme l'affiche l'aveu final, « pour pleurer ». Concernant l'oxymore, nous pouvons dire qu'il relie deux entités extrêmement antithétiques, parce que si le « silence » suppose une absence complète d'expressions de tout genre, celle-ci se trouve aussitôt surpassée par un autre substantif, « aveux », qui contredit cette hypothèse, d'autant plus qu'il est un complément

de l'adjectif « pleins » précisant la multitude de ces révélations qui brisent le silence. Par conséquent, le poète semble confirmer que même le silence est expressif, dévoilant les méandres de l'âme féminine, pouvant être interprétés par le biais de ses manières et de ses gestes, en se substituant à la parole, « Votre manière agaçante, vos airs, vos dents, vos jolis petits cheveux ». Par ailleurs, que l'oxymore se manifeste d'une façon spontanée, dans le contexte (par l'intermédiaire de propositions précédentes, ou par un commentaire explicatif ultérieur qui participera à la réduction de l'écart conflictuel) facilitera davantage la recevabilité de l'énoncé.

Il est donc possible d'avancer que les formules oxymoriques concises ou condensées se repèrent spécialement dans les textes en vers qui exhibent, dans la plupart des cas, une expression hybride (métaphore / oxymore) qui se met en place pour permettre d'accéder à un degré maximal de la contradiction. A côté d'un lien antonymique entre les termes, l'oxymore peut être réinterprété en tant que rupture ou absence de compatibilité logique, par le biais d'un dédoublement surprenant dans un énoncé qui se superpose à un procès attributif métaphorique pour confirmer l'impertinence.

Cette négation d'une antinomie préexistante dans la langue, et qui n'acquiert sa valeur spécifique que par le biais d'un système où les termes opposés font leur apparition, entraîne une remise en question d'une définition préconçue de l'oxymore, vu que la détermination de l'écart par contraste dépendra du réseau d'oppositions et d'associations spécifiques à une œuvre. Subséquemment, ce qui semble, en premier lieu, comme un effet d'antithèse pourra être rectifié par une connaissance du texte obtenue par une réorientation de l'interprétation (relation de correspondance ou de complémentarité). Par conséquent, une simple contradiction devient de plus en plus complexe et peut établir une interpénétration.

Bien qu'il existe un lien étroit entre les deux figures, nous pouvons aussi instituer une différenciation de valeur entre métaphore et oxymore, dans la mesure où la première renferme un processus actif qui débouche sur un nouvel état des choses, alors que la seconde n'engendrerait qu'une simple dimension figurative à l'énoncé, au sens où aucune transmutation n'est insinuée. Par ce recours minimal à cette figure d'opposition, nous ne pouvons pas qualifier la poésie aragonienne comme celle de la contradiction, mais il est possible de dire que l'oxymore ne se rencontre pas uniquement au niveau sémantique en reliant des termes nettement antithétiques, mais aussi sur le plan des structures, puisque des poèmes d'un lyrisme amoureux sont en contradiction avec les tons d'accablement et d'angoisse qui s'affichent dans d'autres textes poétiques. L'oxymore s'agence ainsi sur l'axe d'un sens métaphorique global qui surpasse le cadre limité d'un texte pour parcourir l'œuvre entière. Nous regroupons donc les poèmes du recueil *Feu de joie* en deux catégories : ceux relatant la passion amoureuse tel que « la belle italienne » et ceux rapportant les souffrances endurées par le poète comme « Pur jeudi », « Secousse », « Sans mot dire ».

En effet, l'étude des combinaisons métaphores / figures (comparaison, périphrase...) aura pour finalité de démontrer que la métaphore chez Aragon ne correspond pas à la définition traditionnelle, dans la mesure où elle ne coïncide pas uniquement à l'assemblage de deux lexèmes contradictoires sur le plan sémantique, mais elle semble aussi annoncer une combinatoire extrêmement étroite de deux figures (et c'est ce qui a

permis de dénommer ce type de produit « métaphore hybride »). En conséquence, cette métaphore sera au « second degré » parce qu'elle relie deux tropes, qui, dans ce cas de la métaphore et de l'oxymore, sont ceux installant une relation d'incompatibilité.

Cette interférence de la métaphore et de l'oxymore ou de la métaphore et de l'hyperbole réalise un énoncé « métalogue » où l'apparition de la seconde figure vient renforcer le processus. Cependant, si l'effet hyperbolique découle généralement d'un terme qui garantit lui-même une fonction métaphorique dans la proposition, l'oxymore constituera, dans la plupart des cas, un surcroît de la complexification figurale par la jonction d'un adjectif produisant l'un des pôles de l'antithèse. De ce point de vue, la métaphore ne peut être prise en considération comme un fait isolé, mais, à l'inverse, elle doit être solidement associée aux autres phénomènes que le texte met en place. Elle ne consiste pas uniquement en un fait de texte, mais encore en un fait de contexte, au sens où elle met en lumière un fait interfigural qui répond aux exigences de l'écriture aragonienne caractérisée par une exubérance imagée. Par conséquent, la figure métaphorique se reproduit au sein même du système poétique et du complexe figural qui y est mis en œuvre.

## La métaphore et les figures d'analogie : la personnification et l'allégorie

---

Il existe également d'autres figures liées étroitement à la métaphore et, d'une manière plus indirecte qu'avec la comparaison, dans la mesure où elles mettent en lumière le rapport comparant / comparé, par le biais d'une ressemblance qui reste à découvrir entre les deux entités. A ce titre, nous avons choisi d'analyser, au sein de cette étude consacrée au procédé métaphorique, les figures de la personnification et de l'allégorie, puisqu'il existe toujours une métaphore –ou une comparaison– formulée plus ou moins clairement à l'origine de ces deux tropes. De ce fait, il paraît possible d'examiner ces figures comme des cas particuliers de la métaphore, et que nous qualifierons en tant que mécanismes métaphoriques figés, dans lesquelles nous nous intéressons davantage au comparé malgré l'omniprésence du comparant.

### La métaphore et la personnification

Nous citerons, en premier lieu, la définition de la figure, proposée également par P. Fontanier :

***La personnification consiste à faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une personne ; et cela, par simple façon de parler, ou par une fiction toute verbale [...] Elle a lieu par métonymie, par synecdoque, ou par métaphore [...].***<sup>148</sup>

Pour que cette figure existe, il est nécessaire que le comparé soit inanimé alors que le comparant soit animé. Dans cette perspective, un changement de registre s'effectue pour

---

<sup>148</sup> P. FONTANIER, *Les Figures de discours*, Flammarion, Paris 1977, p.111.



constituer la personnification tout en oubliant à peu près la métaphore qui la sous-tend. Nous proposons d'analyser cet exemple :

***Les épaules des luzernes Dansaient dans les mains du vent. (« Sonnette de l'entr'acte », Le Mouvement perpétuel, p.86)***

A travers le titre du poème, nous imaginons que le poète se livre, durant l'entracte, à une vision fantastique en quittant la salle, « je suis monté dans le soir », et pour accéder à ce lieu propice au déchaînement de l'imagination, « c'était quelque part dans l'ombre ». Par conséquent, le tableau fantastique, rapporté par « le bébé qui parle », constitue le pendant ou la continuation de la scène à laquelle il a assisté. De là, il recourt à une figure de la personnification qui accorde à la nature, et plus particulièrement aux « luzernes », une existence animée, d'abord, en leur attribuant une partie du corps humain, « les épaules », et ensuite, un verbe d'action, « danser » qui nécessite, en d'autres cas, un sujet animé. Toutefois, cet acte trouve sa justification dans le complément de lieu, « dans les mains du vent », dans la mesure où la plante remue sous l'effet du courant d'air. Cette même indication spatiale bâtit une autre occurrence de la figure, puisqu'on offre à cet autre élément naturel des « mains ». Ainsi, sous le regard enchanté du poète, la nature s'anime en prenant l'allure et l'attitude humaine.

Chez Aragon, la figure de la personnification trouve spécialement son champ d'application dans le domaine de la nature, d'autant plus que cette dernière acquiert souvent des traits humains, en se métamorphosant en êtres dotés d'une vie active. Nous proposons, à cet effet, d'autres exemples, à savoir celui des jardins, dont la célébration s'étale dans une grande partie du « Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont » :

***Jardins, par votre courbe, par votre abandon, par la chute de votre gorge, par la mollesse de vos boucles, vous êtes les femmes de l'esprit, souvent stupides et mauvaises, mais tout ivresse, tout illusion. (Le paysan de Paris, p.147)***

Le poète rend humain cet espace naturel par l'intermédiaire d'une assimilation entre les jardins, d'un côté, et les femmes, de l'autre. Plusieurs attributs féminins sont alors alloués à ce cadre vert en se répartissant selon deux champs sémantiques. D'abord, celui de l'aspect physique, à savoir la « courbe » spécifique aux formes féminines, l'« abandon » par référence à la posture langoureuse, « la chute de la gorge » et « la mollesse des boucles ». D'un autre côté, le champ sémantique d'un portrait moral établi essentiellement grâce à une métaphore nominale avec « être », qui appuie cette ressemblance déjà mise en place entre les deux entités, et dont les points communs semblent agencés en deux groupes antithétiques, celui des qualités, « esprit, illusion, ivresse », et l'autre des défauts, « stupides, mauvaises ». La nature est donc la femme.

A côté des caractéristiques physiques ou morales, la personnification est mise en lumière par le biais d'une série impressionnante de verbes propres aux personnes humaines, par une accumulation variée que seule la figure de la personnification rend possible, comme dans ces phrases extraites de la même œuvre et dans lesquelles les jardins acquièrent le don de parole, « chuchotent », mènent une existence ordinaire signifiée par le fait de « fumer leur pipes », ou une vie où ils éprouvent des sentiments d'amour. De ce fait, nous renvoyons le lecteur à une vision animiste grâce à laquelle la nature est « anthropomorphisée », où seul le « comparé » compte :

***Les jardins [...] Les uns chuchotent, d'autres fument leurs pipes en silence,***

***d'autres ont de l'amour plein le cœur. (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.148)***

La personnification découle d'un déplacement dans l'ordre du réel qui autorise un changement de registre, du champ de l'inanimé à celui de l'animé, en ayant recours à une variété immense du lexique de l'action (chuchoter, fumer...).

Grâce à la personnification, Aragon inscrit son propre univers dans une atmosphère animée, dans le but de rendre hommage à l'espace naturel, auquel il consacre la seconde partie du *Paysan de Paris*, suite à la création d'une symbiose complète entre l'humain, et plus spécialement la femme, et la nature. De plus, cette figure peut, à la manière d'une métaphore filée, s'étendre sur plusieurs pages, tel que dans la partie consacrée aux jardins, et de laquelle nous avons extrait cet exemple :

Jardins [...] Parfois vous accrochez vos lèvres aux balcons [...]. (p.147)

La métaphore s'inscrit dans la même perspective de personnalisation par le biais des parties du corps humain accordées aux jardins. Cette fois, il s'agit des « lèvres », car les plantes peuvent pousser jusqu'à atteindre les fenêtres pour les décorer en les « embrassant ».

D'un autre côté, Aragon réalise la figure par une énumération des différents métiers des hommes, pour les distribuer ensuite aux jardins, comme ceux mentionnés dans cet énoncé et qui peuvent avoir de liens implicites avec les différents effets produits par la nature :

***Il y a un jardin qui est un diseur de bonne aventure, un autre marchand de tapis. Je connais leurs professions à tous : chanteur des rues, peseur d'or, voleur de prairies [...]. (p.148)***

Ainsi, en tant que lieu favorable au déroulement des épisodes d'aventures, le jardin est assimilé à « un diseur de bonne aventure », puisqu'il leur sert de témoignage, de même que la nature est toujours riche par des sons magiques, ceux des plantes caressées par le vent, ceux des différents animaux qui y vivent, des sons qui servent aussi à raconter les événements vécus et les sensations éprouvées dans ses détours. De plus, ce décor naturel joue le rôle d'« un marchand de tapis », dans le sens où il étale à chaque saison une nouvelle tapisserie colorée et extrêmement décorée. Le jardin est également un « chanteur des rues », car il rend ces lieux plus gais par la symphonie qu'il dégage ; il est un « peseur d'or » vu sa valeur esthétique et sa beauté extrême qui nécessite, pour être entretenue, effort et argent, mais il est encore, un « voleur de prairies », parce qu'il les imite.

Par ailleurs, la personnification s'applique dans le cas où un objet inanimé est représenté par un animal, comme dans cette même séquence textuelle :

***[...] vous miaulez au fond des cours intérieures. (p.147).***

De l'humain, nous passons à l'animal pour sauvegarder cet aspect animé offert aux jardins. Ils sont identifiés aux chats, parce que ces derniers demeurent tout au long de la journée dans un état de paresse, allongés ou rôdant dans les « cours intérieures », à l'image de ces parcelles de verdure qui ornent les maisons de la ville.

Un autre exemple établit une personnification particulière, puisqu'un élément matériel, « les baignoires » s'assimilent aux « prostituées », d'une part, pour devenir

elles-mêmes des êtres féminins, vu que le bain constitue un lieu spécifique de la volupté, dans lequel le corps retrouve son identité sensuelle et s'y confond. Cependant, cette personnification se trouve atténuée ou contrairement renforcée par référence au personnage mythique, la « sirène », femme-poisson qui manifeste à la fois un plaisir fantastique, mais dangereux :

**[...] les baignoires ici prostituées sont de dangereuses sirènes pour le visiteur  
[...] Ainsi ces temples d'un culte équivoque ont un air du bordel et des lieux de magie. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.65)**

Il est aussi possible de personnifier des éléments inanimés n'appartenant point à la faune ou à la flore, mais à l'univers des réalités matérielles et spécialement aux inventions des hommes, comme dans cet extrait des « Ecritures automatiques » :

**On n'échappe pas à l'étreinte renversée des compas qui baillent ha qui baillent des mots sans suite. (« Une notion exacte de la poésie », p.150)**

La personnification est assurée, dans ce cas, par le lien établi entre « l'étreinte » et les « compas », bien que ces derniers ne puissent afficher aucun signe d'affection. Cependant, on leur attribue un verbe dont le sujet principal devrait être une personne humaine, d'autant plus que cette action est mimée par le biais d'une onomatopée qui la reproduit, « qui baillent ha qui baillent », sans oublier de noter que les « compas » ont acquiert au même moment le pouvoir de parler pour proférer « des mots sans suite ».

### **La métaphore et l'allégorie**

L'allégorie consiste en une image développée sous la forme d'un récit ou d'un tableau, en recourant à une succession cohérente de tropes et en permettant une double lecture. Elle repose souvent sur une personnification et suppose une métaphore dont le comparant est un être animé. De la sorte, la distinction entre la personnification et l'allégorie ne s'effectue pas grâce à la nature du comparant (il est dans les deux cas un être vivant), mais par le biais de celle du comparé qui doit absolument être, dans le cadre allégorique, une notion abstraite et générale. Ainsi, cette figure n'est point prise en situation, comme dans le cas d'une personnification, mais elle paraît comme figée, dans la mesure où il est question d'une fabrication à la fois artificielle et définitive. Définitive, car la représentation qu'elle offre possède des traits donnés d'une manière irrévocable par celui qui la crée. Artificielle, parce qu'elle est inventée par une association d'éléments qui servent à illustrer une idée sans se référer à aucune réalité tirée de la nature, et, par conséquent, à aucun comparant authentique.

Une idée spirituelle se présente donc sous les traits d'un être animé, déterminé par les caractéristiques de l'idée en question. Dans ce cadre, nous donnons l'exemple extrait du *Paysan de Paris* où le poète choisit de mettre en valeur l'une de ses sensations, en lui accordant une existence humaine et même une apparence physique :

**Le sentiment de l'inutilité est accroupi à côté de moi sur la première marche. Il est habillé comme moi, mais avec plus de noblesse. (« Le passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.62)**

En effet, « l'inutilité » se détache de celui qui l'éprouve pour le côtoyer, « à côté de moi ». Mais aussi en vue de l'intensité de ce sentiment, ce dernier se représente à l'image du poète, « habillé comme moi ». Ils deviennent de la sorte équivalents, dans la mesure où le

« je » submergé par cette impression de l'inutile se métamorphose en ce sentiment même.

Le procédé allégorique consiste aussi dans le fait d'octroyer à l'idée abstraite le statut d'une personne physique, alors qu'elle est effective, et de lui attribuer un nom, tel que dans ces phrases,

***La mort aujourd'hui lundi est une nageuse dont je vois bouger le sexe dans l'argent à la clarté du magnésium [...] A la toucher l'eau devient phosphore. La mort se nomme Lucie, ce soir. (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Le Paysan de Paris, p.160)***

où « la mort » fait son apparition sous l'aspect d'une nageuse, dans un récit écrit par l'ennui, une autre entité allégorique « assis[e] à [la] table » de l'écrivain pour l'accompagner. Cette baigneuse évolue dans un milieu onirique composé par différentes sortes d'éléments chimiques, à citer l'argent, le magnésium et le phosphore, et qui partagent une propriété commune, la luminescence, d'autant plus qu'ils dégagent une flamme éblouissante ou une brillance inaltérable. Par ailleurs, cette personnification se confirme enfin par l'emploi d'un nom propre, « Lucie », héroïne de ce récit surréaliste, que l'ennui se charge de composer de toute pièce et où un nombre considérable d'entités abstraites (une troupe de silences, les soleils, la grève de faim, l'ombre du confesseur...) se trouvent concrétisées sous la forme d'une allégorie continuée ou filée.

En outre, l'image produite par l'allégorie est souvent importante, dans le sens où les traits concrets et précis qui la signalent et qui la définissent mettent en valeur quelques aspects de l'idée qu'on a choisie de souligner. La concrétisation de ces aspects, en permettant d'éviter une formulation abstraite, les rend instantanément sensibles, tangibles, et particulièrement déroutants. Et quoiqu'elle puisse être considérée comme une des formes extrêmes de la métaphore, l'allégorie s'affranchit, dans la pratique de cette parenté, pour devenir autonome, et remplacer une expression abstraite par une image découlant d'une construction de l'esprit, totalement fictive, détachée du réel duquel elle puise pourtant le plus souvent les traits individuels qui la composent. Toutefois, cette image peut d'ailleurs être autre que celle d'une personne, même si le recours à un être animé est le cas le plus courant. Dans ce cas, nous proposons cet extrait :

***L'esprit se prend au piège de ces lacis qui l'entraînent sans retour vers le dénouement de sa destinée, le labyrinthe sans Minotaure, où réapparaît, transfigurée comme la Vierge, l'Erreur aux doigts de radium, ma maîtresse chantante, mon ombre pathétique. (« Le passage de l'opéra », Le paysan de Paris, p.135)***

L'entité abstraite, « Erreur », se trouve concrétisée au moyen de la figure de l'allégorie, dans le sens où elle se substitue, en premier lieu, au « Minotaure » du « labyrinthe », pour égarer l'homme dans des chemins incertains très éloignés de la vérité. Par conséquent, elle acquiert une existence à mi chemin entre la mythologie et la réalité humaine, une existence qui se justifie par le choix même de cet être hybride moitié humain, moitié taureau. En second lieu, cette entité s'achemine davantage vers le pôle humain, puisqu'elle s'identifie à la « Vierge » par le biais d'une comparaison. Cependant, cette Madone semble particulière et équivoque, parce qu'elle se trouve « transfigurée », dans le but de signaler le véritable visage de l'erreur que nous pouvons deviner sombre et

ténébreux, dans la mesure où elle possède des « doigts » en métal (le « radium »), qui témoignent de sa cruauté. En dernier lieu, elle s'assimile à la « maîtresse charmante » du poète qui l'accompagne et demeure accolée à lui, comme condamné à faire son chemin à ses côtés. Quant à la métaphore appositive finale, elle perpétue cette même idée, « mon ombre pathétique », vu que l'homme ne peut être séparé ni de son ombre, ni de ses erreurs, d'où l'emploi de l'adjectif « pathétique » qui souligne le caractère tragique de la destinée humaine accablée par ses fautes et ses délits.

En conclusion, nous pouvons dire que la figure de l'allégorie foisonne essentiellement au sein du *Paysan de Paris* qui célèbre la notion même de l'idée :

***Ainsi je peux dire sans image : la bouche d'une idée, ses lèvres, je les vois. C'est cette apparence que je surveille [...]. (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont » p.205)***

Mais aussi le mouvement surréaliste :

***[...] un nouveau vice vient de naître, un vertige de plus est donné à l'homme : le Surréalisme, fils de la frénésie et de l'ombre. (« Le passage de l'Opéra », p.81)***

Dans l'étude d'une œuvre, il est essentiel de ne pas disjoindre les figures, puisqu'elles sont des aspects différents d'un même procédé, l'image, et que la constance d'un même thème sous l'une ou l'autre forme peut être le signe d'une obsession continue ou d'une tendance stylistique significative. Dans cette optique, nous signalons qu'une abondance d'analogies détermine l'œuvre aragonienne, et que ses métaphores s'assemblent incontestablement à d'autres notions et à d'autres images. Elles se dévoilent simultanément, s'éclaircissant les unes par les autres, au point que chaque figure participe avec celles qui la devancent et qui la suivent, et elle se fait interpréter par un jeu compliqué d'analogies et de correspondances.

En conséquence, l'interpénétration des figures, des thèmes, des motifs abstraits ou concrets paraît mettre en valeur une part fondamentale de cette richesse de la poésie aragonienne, caractérisée essentiellement par la mise en valeur d'une figure métaphorique hybride, qui renferme un nombre considérable de figures, grâce à plusieurs types de relations dont le rôle principal consiste à étaler le fonctionnement du mécanisme métaphorique dans le texte. En d'autres termes, la métaphore n'est plus prise en compte comme un phénomène isolé, placé en dehors de l'énoncé textuel, mais un phénomène complexe grâce à ce rapprochement des différentes figures, ainsi que les effets stylistiques et sémantiques qui peuvent en résulter. En effet, l'ensemble de ces procédés constitueront l'univers propre au poète et permettront de la sorte de rendre compte du système figuré qu'il met en place, de même que les différentes idées principales qu'il crée et développe par le biais de cet enchevêtrement du paysage figural.

Par l'union du semblable et du dissemblable, l'analogie fait la synthèse du divers et constitue un élément de connaissance et d'expression de l'ineffable. La démarche qu'elle suit est herméneutique, en ce sens qu'elle concerne non pas la seule figure de style isolée, mais l'ensemble du discours analogique. Or si la métaphore, par sa structure interne est un procédé cohérent, facteur d'homogénéité, la cohésion textuelle, dont elle est à l'origine, n'est pas le fait de la seule figure de style prise isolément, d'autant plus que le discours poétique, dans les réseaux qu'il organise, assure le passage de la métaphore à la comparaison, à la métonymie, à la synecdoque, à la périphrase... De ce point de vue,

les descriptions et les systématisations de ces figures s'alternent avec une quête perpétuelle d'une figure générale, qui les rassemble toutes, les récapitule dans une unité retrouvée.

Ainsi, la métaphore trouve souvent son prolongement dans une comparaison, à tel point que ces deux figures d'analogie peuvent être considérées comme des manières de faire voir ou ressentir, mais aussi comme un moyen pour traduire la présence d'une réalité personnelle s'opposant à la réalité objective.

D'un autre côté, la comparaison répond, d'une part, à la tendance « expansive » de la poésie aragonienne par l'agencement de correspondances infinies qu'elle permet de souligner. Elle s'avère également capable, en dépassant un simple effet de redondance, de développer tout un système itératif qui attribue un rythme incantatoire au texte. Dans cette perspective, la figure ne s'affiche plus uniquement en tant qu'outil exemplaire pour la création d'analogies plus ou moins motivées, mais disposerait en parallèle d'une valeur emphatique, que la prosodie rendrait possible.

Pour les autres tropes ou figures alignés sur la métaphore, alliés ou littéralement fondus en elle, nous avons pris en considération la métonymie, qui contribue, dans les poèmes aragoniens, à un déploiement métaphorique de l'image de base, employée, non pour elle-même, mais parce qu'elle rend possible une corrélation impertinente, à laquelle elle sert uniquement de support ou de prétexte. En outre, au moyen de cette corrélation des métaphores et des métonymies, nous affirmons que l'écriture aragonienne découle d'une conception double : d'abord, synoptique et généralisante, dont le but est de regrouper les différentes impressions visuelles en une instance métonymique supérieure, vers un élargissement de la perspective, mais aussi le surgissement d'une atmosphère fantastique. Ensuite, la conception peut être particularisante, permettant de passer d'un élément général à ses composantes, par le biais d'une énumération d'impressions distinctes, par lesquelles on opère une restriction de la perspective, et, par conséquent, on affine la vision par une insistance sur le détail.

Le procédé métaphorique se définit davantage par le biais des relations qu'il entretienne avec les termes l'entourant, avec les figures (spécialement la comparaison) qui l'appuient, l'obscurcissent ou au contraire le dévalorisent en dévoilant de manière trop évidente son mécanisme analogique. De ce fait, chaque poème réinvente de nouveaux rapports métaphoriques, de nouvelles correspondances entre signifiés ou entre signifiants, auxquels se joint la métonymie, la synecdoque, la personnification, la périphrase, l'oxymore ou l'hyperbole. Les textes trouvent ainsi une cohérence et une unité dans l'association des figures analogiques et leur organisation en réseaux.

## Conclusion

Si le projet poétique du surréalisme s'est inscrit dans la relation du langage à la réalité, et si l'image, en tant que mode de signifier, et, par conséquent, en tant que réalité du langage, nous avons vu qu'il est judicieux d'étudier la métaphore, en mettant l'accent sur

sa dimension syntaxique. Ainsi, nous pouvons dire que, par l'étude syntaxique de la métaphore, nous avons démontré le rôle considérable que joue la syntaxe dans la construction et le fonctionnement du processus, d'autant plus qu'Aragon accorde autant d'intérêt à la structure formelle de ses figures aussi bien qu'à leur signification lexicale (et donc sémantique), contrairement aux surréalistes qui se préoccupent davantage de la forme aux dépens du sens. Il a conservé, dans cette perspective, une syntaxe « normale », même si elle donne lieu à plusieurs incohérences sémantiques, causées suite à des associations inédites des termes employés. De ce point de vue, nous pouvons confirmer qu'Aragon conserve une construction linguistique rigoureuse et met en place une poésie consciente et maîtrisée, qui s'oppose à la gratuité du message automatique.

En effet, par le recours à des structures syntaxiques conformes à la norme et à l'attente du lecteur, pour réaliser ses figures métaphoriques, Aragon adhère aux préceptes du mouvement surréaliste, qui respecte la syntaxe, même lors de la production de textes automatiques, censés réaliser des messages arbitraires. Nous avons aussi remarqué qu'Aragon établit à la fois des rapports logiques et d'autres spontanés entre les éléments, tout en gardant caché un fil conducteur et unificateur de ces différentes métaphores. Il lui arrive aussi de modifier le langage au moyen de l'image poétique, en inventant une réalité nouvelle et jusqu'alors inimaginable, grâce à une association de mots et de sèmes en principe incompatibles dans le but d'abolir les catégories logiques et imposer une recatégorisation et une redistribution où se manifeste une vision personnelle et imaginaire.

Par ailleurs, cette analyse nous a permis de dégager les formes de la métaphore qui se révèlent spécifiques du discours poétique aragonien, celles que l'auteur préfère ou estime comme les plus aptes à faire valoir ses analogies. De plus, quoiqu'elles adoptent toutes les variations des tournures traditionnelles, les figures métaphoriques présentent le plus souvent une part d'originalité, établie grâce à des combinaisons inédites. Néanmoins, parmi les structures, nous avons relevé dans les œuvres du corpus un nombre considérable de métaphores avec « être », alors que les surréalistes trouvent que ce type de figures est facilement explicable, vu que le verbe « être » est amplement explicite. De ce fait, ils optent pour jouer sur le choc de deux réalités contraires.

Nous avons noté également que les métaphores analysées reposent en particulier sur une tendance prononcée qu'avait Aragon à rapprocher des objets concrets et celle à traduire l'abstrait par le concret.

En outre, les métaphores aragoniennes soulignent un emploi particulier de la syntaxe, dans la mesure où elles sont parfois fondées sur des rapports syntaxiques complexes, mises en place grâce à un emboîtement des liens entre les différents termes, ce qui engendre une imprécision au niveau de ces rapports, à tel point que les valeurs contextuelles surpassent la précision logique de l'expression, et que la structure métaphorique surréaliste échappe à peu près à la syntaxe. D'un autre côté, malgré la relative clarté des figures qu'Aragon invente, nous avons remarqué que certaines restent pourtant « indéchiffrables », dans la mesure où il paraît problématique de désigner le terme métaphorique, mais aussi lorsque nous relevons l'emploi d'un terme unique qui surgit soudainement et fait basculer le sens vers le figuré.

En second lieu, nous avons vérifié que, pour éclaircir davantage le fonctionnement du procédé métaphorique, et surtout pour entrevoir l'imagination créatrice de l'auteur, il est essentiel de distinguer l'ensemble des relations que la métaphore entretient avec les différentes figures, appartenant au même cadre textuel, puisque celles-ci la mettent en évidence et contribuent particulièrement à déchiffrer le message qu'elle véhicule. De plus, l'ensemble des figures employées dans une œuvre représentent les différents aspects d'un même procédé, qui n'est autre que l'image, et la présence d'un même thème sous l'une ou l'autre forme peut être le signe d'une constante obsessionnelle ou d'une tendance stylistique caractérisant l'œuvre étudiée.

Les métaphores d'Aragon s'assemblent effectivement avec d'autres figures, qui contribuent à les éclaircir, et principalement à enrichir les œuvres aragoniennes par un jeu compliqué d'analogies et de correspondances.

D'ailleurs, en alternant toutes ces figures, Aragon tente de réaliser une figure générale, qui les rassemble toutes et qui soit propre à son œuvre, une métaphore « hybride », qui renferme plusieurs types de relations figurées, dont le rôle principal consiste à étaler le fonctionnement du mécanisme métaphorique dans le texte. Dans cette optique, nous sommes passée d'une conception restrictive de la métaphore, prise en considération comme un phénomène isolé, placé en dehors de l'énoncé textuel, à une conception plus large, où cette figure s'avère être un phénomène plus complexe, et surtout contextuel, grâce à ce rapprochement des différentes figures, ainsi que les effets stylistiques et sémantiques qui peuvent en résulter. Par ailleurs, l'ensemble de ces procédés nous ont aidée à découvrir l'univers propre au poète, dans la mesure où nous sommes parvenue à retracer approximativement le système figuré qu'il met en place, de même que les différentes idées principales qu'il crée et développe par le biais de cet enchevêtrement du paysage figural.

En d'autres termes, la métaphore d'Aragon trouve souvent son prolongement dans une comparaison, une métonymie, une synecdoque, une périphrase ou autre, à tel point que les deux figures combinées peuvent être considérées comme des manières particulières de faire voir ou de faire ressentir ce que le poète lui-même observe ou éprouve, mais aussi comme un moyen pour traduire la présence d'une réalité personnelle s'opposant à la réalité objective. En conséquence, la figure métaphorique peut être une figure générale et globalisante, en ce sens qu'elle se déploie, dans la plupart des cas, dans l'ensemble d'un texte, par le biais d'une corrélation figurale enrichissante qui va d'un élément général vers la mise en lumière du détail.

En somme, la métaphore chez Aragon se définit clairement par le biais des rapports qu'elle entretient avec les autres figures (spécialement la comparaison) qui parfois la rendent plus claire ou plus énigmatique, qui la valorisent ou la dévalorisent, dans la mesure où elles contribuent à expliciter son fonctionnement. Dans chaque poème, Aragon réinvente de nouveaux rapports métaphoriques, de nouvelles correspondances entre signifiés ou entre signifiants, dans le but de transformer le monde des réalités, en ayant recours au langage métamorphosé par son imagination créative.



## Deuxième partie : Métaphore et contexte

### Introduction

Selon les auteurs de *Langage et Pertinence*, « la thèse de la dépendance contextuelle semble non seulement constituer un argument pratique dans l'analyse de la communication, mais également un argument plus technique permettant de décrire la variation du sens »<sup>149</sup>. Ils confirment donc que « le contexte fonctionne comme un filtre qui sélectionne la valeur appropriée d'[une] expression »<sup>150</sup>. En d'autres termes, inscrire un énoncé linguistique dans un cadre contextuel déterminé permet « l'actualisation d'une valeur pragmatique particulière », et par conséquent, de dépasser « l'ambiguïté et la polysémie »<sup>151</sup> qu'il affiche en cas de détachement de son environnement. De surcroît, l'interprétation d'une phrase ou d'une figure varie constamment, chaque fois qu'un destinataire choisit un contexte différent<sup>152</sup>.

<sup>149</sup> J. MOESCHLER, A. REBOUL, J.-M. LUSCHER, J. JAYEZ, *Langage et Pertinence*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1994, p.16.

<sup>150</sup> *Ibidem.*, p.17.

<sup>151</sup> *Ibidem.*, p.18.

Dans cette perspective, nous nous intéresserons donc à la métaphore, non en tant qu'élément autonome et détaché des racines de l'énoncé qui l'occasionne, mais comme un produit interactionnel de dissimilitudes ou de combinaisons sémantiques et rhétoriques, intégré dans un cadre contextuel, dans lequel chaque élément contribue à l'interprétation de la figure. En effet, le contexte joue un rôle considérable dans l'étude et la compréhension de la figure métaphorique, d'autant plus qu'il contribue dans la composition du sens qu'elle met en place. Il est donc indispensable de prendre en compte ce cadre, pour réaliser une analyse contextuelle de la métaphore, de même que les modes d'insertion de la figure dans le contexte et les relations qu'elle entretienne avec les autres éléments de l'énoncé poétique, où chaque mot participe dans la perception et l'assimilation de la métaphore.

Nous allons également mettre l'accent sur l'étendue de ce processus figural, suivant la théorie de J. Tamine qui souligne l'importance du paramètre « dimension » dans l'étude de la métaphore. Dans cette optique, nous examinerons aussi bien les métaphores condensées, les métaphores étendues, que la métaphore filée, dans le but de distinguer leurs fonctions et leur statut dans le texte d'Aragon, mais aussi pour dire laquelle est la plus employée. Ainsi, nous découvrirons si la poésie aragonienne surréaliste se caractérise par la concision et la ponctualité ou, au contraire par la profusion et l'abondance.

Dans le second chapitre, nous allons procéder par un élargissement du contexte, dans la mesure où nous allons observer, d'une part, le fonctionnement métaphorique par rapport à une œuvre entière, dont la dominante est chaque fois différente, et d'autre part, discerner le rôle de la figure dans la construction du texte aragonien. En effet, le recours à la notion du genre, lors d'un examen des textes, peut contribuer à percevoir la singularité et le caractère exceptionnel de ces écrits, mais aussi à modifier et réinterpréter la métaphore.

Néanmoins, compte tenu de la fusion des différents genres dans le surréalisme, nous analyserons chacune des œuvres du corpus, en dépassant l'hétérogénéité des textes, constitués de séquences très différentes, pour les subordonner à une catégorie englobante, indiquée par la désignation jakobsonienne, la « dominante », qui sera lyrique pour *Feu de joie* et *Le Mouvement Perpétuel* et narrative pour *Le Paysan de Paris*.

## La métaphore dans le contexte

Le contexte est un postulat déjà mis en place par M. Black (1962), qui explique que l'expression métaphorique fonctionne grâce à l'association de trois éléments : d'une part, un terme métaphorique, ou focus, qui indique le véhicule de l'interprétation ; d'autre part, une structure énonciative, ou cadre (frame), dans laquelle s'introduit ce contenu de signification ; et finalement, un contexte d'usage dont la fonction est de souligner les

---

<sup>152</sup> Ibidem., p.20.

modalités appropriées à la réalisation du message. Et d'ailleurs, la distinction entre "cadre" [contexte] et "foyer" [terme métaphorique] est considérable, parce qu'elle souligne la fonction contextuelle de la métaphore. Du reste, chaque élément des trois, ayant une fonction qui lui est propre et procédant suivant différentes étapes, contribue à l'interprétation métaphorique. De ce fait, l'auteur élabore une "théorie relationnelle" de la métaphore, selon un modèle interactionnel schématisé ainsi :

la métaphore ne touche pas uniquement le niveau de langue, mais suppose le plan d'énonciation (ou du contexte) ;

elle est spécifiée par l'interaction de deux composantes : un point focal (le véhicule) et un cadre (la matrice) ;

une relation particulière de dépendances fonctionnelles (la tension) est établie entre les deux composantes précédemment citées, et dont l'interaction, ayant une portée principalement cognitive, permet de réaliser la signification (sens et dénotation) d'une métaphore.<sup>153</sup>

Plusieurs auteurs ont perpétué cette réflexion, tel que Philippe Dubois lorsqu'il conclut :

En somme, il apparaît clairement qu'un trope n'est quasi jamais ponctuel, qu'il dépasse l'unité du simple syntagme pour s'étendre à l'échelle de la phrase et même, surtout, du texte.<sup>154</sup>

A son tour, Kamel Gaha dit que « si l'on veut dépasser le stade de l'analyse du procès métaphorique étudié pour lui-même, on doit reconnaître au contexte un rôle important dans la production du sens métaphorique et poétique »<sup>155</sup>. Jean Kokelberg confirme également qu'« aucun mot à l'état isolé, n'est métaphorique en soi. La métaphorisation ne naît que par "acoquinement" avec les mots voisins ou par rapport à un contexte »<sup>156</sup>. En conséquence, décrire les possibilités d'association de la métaphore avec les segments avoisinants qui constituent son contexte est avant tout autorisé par une conception développée et étendue de la figure.

## Définition du contexte

---

Avant d'étudier le rôle du contexte dans la mise en valeur de la figure métaphorique, ainsi que dans la constitution de sa signification, nous expliciterons d'abord la nature de cette notion. Dans cette optique, nous nous sommes trouvée face à plusieurs définitions, dont pour l'essentiel, celles que nous mentionnerons :

<sup>153</sup> E. BORDAS, *Les chemins de la métaphore*, Paris, PUF 2003, p.61.

<sup>154</sup> Ph. DUBOIS, « La métaphore filée et le fonctionnement du texte », in *Le Français Moderne*, Tome 43, n°3, juillet 1975, éd. d'Artrey, p.213.

<sup>155</sup> K. GAHA, *Métaphore et métonymie dans Le Polygone étoilé*, Publication de l'université de Tunis 1979, p.275.

<sup>156</sup> J. KOKELBERG, *Les techniques du style*, Paris, Nathan 2000, p.94.

Généralement, la phrase est considérée comme le contexte qui détermine le sens de ses constituants : il s'agit d'un ensemble d'éléments qui accompagnent un segment dans un énoncé, pour influencer sa réalisation sémantique.

Alors que L. Bloomfield utilise le terme « contexte » pour indiquer des phénomènes qui appartiennent à des domaines syntaxique, sémantique ou expérientiel <sup>157</sup>, A. Martinet le définit comme « ce qui précède ou suit » <sup>158</sup> une unité ou une séquence, en le situant à différents niveaux de la structure linguistique. Par conséquent, cet auteur établit un ensemble de catégories contextuelles qui peuvent être phoniques, syntaxiques, ou autre.

Par ailleurs, nous accorderons plus d'intérêt à la définition du contexte donnée par M. Mahmoudian, qui insiste sur la nature sémantique de la composante contextuelle, puisque celle-ci « est [...] de nature sémantique ; c'est un sens, ou plutôt un ensemble de sens. Dire qu'un mot a du sens, c'est admettre que le sujet parlant lui en reconnaît. C'est un paradoxe de dire que le mot n'a de sens qu'en contexte, qui en définitive, n'est rien d'autre qu'une suite de mots » <sup>159</sup>. Cet auteur s'inscrit dans la lignée des sémanticiens admettant la portée du contexte en sémantique, parmi lesquels Ullmann qui le considère tel « un des axiomes de la sémantique et de la lexicologie moderne » <sup>160</sup>. De même, Greimas voit que cette entité « fonctionne comme un système de compatibilités et d'incompatibilités entre les figures sémiques qu'il accepte ou non de réunir » <sup>161</sup>. Toutefois, M. Mahmoudian confirme que, dans cette perspective, la conception du contexte ne semble pas être appropriée que pour les analyses sémantiques, car on étudie uniquement des énoncés simples et réduits, alors qu'en poétique, on examine toute une œuvre, et donc, on aura besoin d'une définition du contexte qui soit d'abord plus large, mais aussi « propre aux études littéraires », et ce, dans le cas où elle répond à certaines exigences que l'auteur énumère en nombre de trois :

Le contexte est constitué par toutes les occurrences où la (ou les) figure est étudiée », c'est-à-dire toutes les fois où elle apparaît dans des cadres différents qui agissent sur elle.

Il doit permettre de lever l'ambiguïté sémantique des figures étudiées, sinon il sera considéré comme non achevé », dans la mesure où dans un cadre quelconque, la figure peut demeurer énigmatique si elle est présentée isolée, et acquérir une signification différente et changeante chaque fois que nous la plaçons dans un contexte autre. Ce dernier doit être achevé et donc suffisant.

Au cas où les occurrences relevées à l'intérieur d'une même œuvre ne constitueraient pas un contexte achevé, il faut recourir à un contexte plus élargi intégrant

<sup>157</sup> L. BLOOMFIELD, *Le Langage*, Paris, Payot 1970, §24. 7, pp.416-419.

<sup>158</sup> A. MARTINET, *Syntaxe générale*, Paris, Colin 1985, § 8.3, pp.194-195.

<sup>159</sup> M. MAHMOUDIAN, *Le contexte en sémantique*, Paris, Peeters 1997, p.3.

<sup>160</sup> S. ULLMANN, *Précis de sémantique française*, Suisse, A Francke S. A. Berne 1965, p.99.

<sup>161</sup> GREIMAS, *Sémantique structurale*, Paris, PUF 1986, p20.

l'œuvre dans l'ensemble plus vaste qui l'englobe jusqu'à saturation des possibilités sémantiques de la figure étudiée.<sup>162</sup>

En outre, l'analyse d'une figure jusqu'à l'éclaircissement dépend de l'étendue du contexte, qui va, en s'élargissant, jusqu'à parvenir à valider une signification valable du processus figural. Ainsi, une conception assez étendue du contexte n'est-elle pas indispensable à l'explication du sens métaphorique.

Il est aussi à signaler que le « contexte » peut être désigné par d'autres termes, tel que le suggère ce même auteur, à savoir : « *chaîne, environnement, parole, syntagmatique, discours [...]* »<sup>163</sup>.

## Le rôle du Contexte

---

Aussi important dans la distinction et l'explication des tropes, le contexte participe spécialement au déclenchement même du procédé métaphorique, un rôle sur lequel insiste le Groupe  $\mu$ , dans la mesure où « une incompatibilité apparente entre les termes de l'énoncé ou entre l'énoncé et le contexte » déclenche une « tension »<sup>164</sup>, qui sert de fondement à la figure de la métaphore. Fromilhague inscrit également sa pensée dans cette même optique, car elle relie étroitement l'existence du trope à « un entourage contextuel spécifique », qu'on ne parvient à localiser que grâce à « la reconnaissance de combinaisons non pertinentes, où sont violées, de façon plus ou moins marquée selon les tropes, les règles de la distribution », et en conséquence, « quoi qu'il en soit, le récepteur doit toujours repérer la présence d'un "conflit conceptuel" entre deux termes ou entre un terme et un contexte »<sup>165</sup>. Dans une première métaphore, extraite du poème « Programme », nous mettons en lumière une opposition entre deux mots de natures différentes (nom et adjectifs), et référant à des réalités distinctes (abstrait, concret) :

***Je rends le massacre inutile et renie Le passé vert et blanc pour le plaisir Je mets au concours l'anarchie Dans toutes les librairies et gares. (Feu de joie, p.60)***

En révélant les nombreuses étapes d'un projet d'agression contre l'humanité, le poète finit par avouer la vanité de cette action, puisqu'elle mène inévitablement à l'anéantissement du proche, « complice » ou « frère ». Toutefois, il déclare, à la fin du poème, comme dans une sorte de morale, ne pas abandonner son plan de « massacre » et d'« anarchie », dans la mesure où ses actes même dérisoires, lui permettent de surpasser un « passé vert et blanc ». Au premier abord, nous remarquons que le poète cherche essentiellement à remplacer un état révolu par un autre présent, qui lui semble meilleur, en ayant recours à une métaphore adjectivale. Cette figure affiche un contraste entre ses deux constituants, dans le sens où elle relie un nom indiquant une période temporelle, et donc,

---

<sup>162</sup> K. GAHA, *Métaphore et métonymie dans le polygone étoilé*, Publications de l'Université de Tunis 1979, p.19.

<sup>163</sup> M. MAHMOUDIAN, *Le contexte en sémantique*, Paris, Peeters 1997, p.59.

<sup>164</sup> J. DÜRRENMATT, *La Métaphore*, Paris, Champion 2002, p.27.

<sup>165</sup> C. FROMILHAGUE, *les figures de style*, Paris, Nathan 1995, pp.57-58.

une entité abstraite, « le passé », à des adjectifs de couleur (vert, blanc), qualifiant habituellement des éléments matériels. A ce point, nous signalons qu'une interprétation littérale n'est pas suffisante, et qu'il faut rétablir une lecture figurée de l'énoncé. En effet, en rapport avec « le passé », l'adjectif « vert » permet d'évoquer aussi bien l'état fragile que la vigueur de la jeunesse. Quant à l'adjectif « blanc », il représente l'innocence et la pureté de cette période d'avant le crime.

D'un autre point de vue, il est possible de discerner un « conflit » entre un élément et le contexte dans lequel il est intégré, en particulier si Aragon réinvente l'univers des réalités en y introduisant de nouveaux éléments qu'il fasse exister en les nommant. Nous citons :

***A l'Hôtel de l'Univers et de l'Aveyron le Métropolitain passe par la fenêtre La fille aux-yeux-de sol m'y rejoindra peut-être Mon cœur que lui dirons-nous quand nous la verrons. (« Chambre garnie », Feu de joie, p.30)***

Alors que le poète rapporte une simple scène, celle d'un rendez-vous galant et secret, il brise aussitôt le cours de son récit poétique par le recours à une métaphore déterminative, accordant à la « vachère » une qualité dont le sens est inexplicable et énigmatique, « yeux-de-sol ». De la sorte, il accorde une touche figurée à son poème, dans le but de dépasser le niveau propre de la signification, en s'appropriant les mots dans le but de réinventer des termes nouveaux, essentiellement au moyen de la composition, et, par conséquent, pour créer des réalités inédites. Il a suffi d'un mot pour modifier le style général du texte.

De ce fait, le cadre contextuel est à considérer comme un révélateur, dévoilant des sèmes non exposés par la métaphore isolée, et qui contribuent à mieux la comprendre et à deviner le motif permettant d'associer le thème et le phore. Cette figure n'est alors obscure et apparemment gratuite que dans le cas où elle est saisie, en tant qu'unité paradigmatique indépendante, en dehors du texte auquel elle appartient. Car, la métaphore ne s'accomplit que dans un contexte où elle affiche une présence qui lui est propre et où elle agit en assurant une fonction locale, celle d'être délimitée et spécifiée par ce qui précède et par ce qui suit, tout en étant enchâssée dans un environnement verbal aux frontières variables. Le code particulier, que produit cette figure, reste alors imperceptible et ne peut être discerné que si elle est envisagée, non dans son isolement paradigmatique, mais à l'intérieur d'un microcosme textuel, et à condition que les séquences qui lui sont reliées syntaxiquement et sémantiquement soient prises en compte. Pour illustrer ce point de vue, nous analyserons une même figure métaphorique à deux reprises, de sorte qu'elle soit examinée, dans un premier temps, indépendamment du poème dans lequel elle est intégrée, alors que dans un second temps, elle le soit par référence à un contexte immédiat, et dans un troisième temps, par rapport à l'ensemble du poème :

***le soleil n'est plus un hortensia. (« Pur jeudi », Feu de joie, p.27)***

Par le biais d'une métaphore avec « être », le poète annihile, grâce à la structure négative « ne...plus », toute similitude entre l'astre et l'arbrisseau, ce qui semble, à premier abord, acceptable en raison de l'appartenance de chacun des deux éléments à un règne distinct (céleste, végétal). Toutefois, l'emploi de l'adverbe « plus » indique implicitement que cet état de diversité n'existait pas auparavant, et qu'il s'est substitué à une ressemblance

étroite, pouvant être justifiée par la forme commune à l'étoile solaire et aux inflorescences arrondies de l'hortensia.

Rues, campagnes, où courais-je ? Les glaces me chassaient  
aux tournants vers d'autres mares.

Les boulevards verts ! Jadis, j'admirais sans baisser les  
paupières, mais le soleil n'est plus un hortensia.

Dans ce cadre, la figure acquiert une autre dimension, dans la mesure où le poète exprime amèrement une situation de changement général vers la dégradation, où le maintenant (exprimé par le temps présent du verbe « être ») s'oppose au passé (suggéré par le point d'exclamation (signe de regret), par l'adverbe « jadis », par l'imparfait, et par la négation). Dès lors, le paysage d'épanouissement naturel cède la place à une atmosphère hivernale et lugubre, dans laquelle « les glaces » repoussent le « soleil » et « les mares » se substituent aux « boulevards verts ». En outre, nous pouvons dire que le poète établit une équivalence entre son état d'âme, celui du désespoir et de la souffrance, et l'image qu'il dresse du tableau extérieur. D'où le sentiment de perte et de désorientation qu'il endure, et qu'il expose en ayant recours à l'interrogation « Où courais-je ? ». Celle-ci laisse supposer d'autres questions existentielles qu'il ne cesse de poser à lui-même, « où suis-je ? », et par conséquent, « qui suis-je ? », mais à lesquelles il ne trouve aucune réponse valable et définitive.

Et si nous essayons d'éclaircir la métaphore en rapport avec tout le texte, nous remarquerons qu'elle fait partie d'une isotopie précise, qu'elle contribue à développer, celle de la hantise du regard. Nous citons la suite du poème :

***La victoria joue au char symbolique : Flore et cette fille aux lèvres pâles. Trop de luxe pour une prairie sans prétention : aux pavots, les drapeaux ! toutes les amantes seront aux fenêtres. En mon honneur ? Vous vous trompez. Le jour me pénètre. Que me veulent les miroirs blancs et ces femmes croisées ? Mensonge ou jeu ? Mon sang n'a pas cette couleur. Sur le bitume flambant de Mars, ô perce-neiges ! tout le monde a compris mon cœur. J'ai eu honte, j'ai eu honte, oh !.***

Dès le début du poème, nous avons relevé l'emploi du verbe « admirer » et du substantif « paupières », appartenant au champ lexical du regard, et surtout désignant la liberté et l'aisance, « sans baisser les paupières », avec laquelle le poète observe et exalte tout ce qui l'entoure. Cependant, l'espace décrit se transforme aussitôt et devient menaçant, au point que « le soleil n'est plus un hortensia », dans la mesure où il a cessé d'être un sujet d'émerveillement, et s'est métamorphosé aussitôt en un danger effrayant. Dans cette optique, le soleil peut symboliser l'œil angoissant de l'autre, ne pouvant être identifié à une plante ornementale, qui, à la différence de l'astre brûlant, attire le regard et apaise l'âme. Il est de même pour les termes : « fenêtres », en tant que lieu propice au guet et à l'observation, « miroirs » qui sert à évoquer la peur de voir et d'être vu, et finalement, la répétition de l'expression « j'ai eu honte » révélant la peur et l'inquiétude face au jugement de l'autre, qui ne s'interdit pas de dévaloriser et de condamner son semblable.

Autrement dit, nous sommes loin d'obtenir une signification totale sans insérer la métaphore dans le cadre syntagmatique de l'œuvre, unité fondamentale du système

littéraire, car le procédé métaphorique peut acquérir, grâce à certains types de rapports (d'opposition, de gradation, de répétition...), une signification distincte, même si le sens demeure le même, chaque fois qu'il est employé dans un contexte différent. Il faut, par ailleurs, accorder de l'intérêt simultanément au motif textuel précis et à l'œuvre dans laquelle il est inscrit, dans le sens où le sentiment d'angoisse face au regard d'autrui constitue à la fois un sujet de prédilection dans l'œuvre d'Aragon, aussi bien que dans celle des autres surréalistes. Nous relevons alors certaines métaphores illustrant ce même thème :

***Au trente troisième étage sous l'œil fixe des fenêtres arrête Mon cœur est dans le ciel et manque de vertu. (« Soifs de l'ouest », Feu de joie, p.29)***

Ou

***Les gens te regardent sans rire Ils ont des yeux de verre. (« Air du temps », Le Mouvement perpétuel, p.79)***

### Délimitation du sens de la métaphore

Dans le cas général, une unité ne peut réaliser des sens que dans les contextes où elle se manifeste, à tel point que certains soutiennent le fait que le sens d'un mot n'existe que dans un cadre contextuel. Mais, cette thèse est aussitôt rectifiée, parce que le contexte est lui-même une résultante de nature sémantique, obtenue par association des contenus des signes qu'il renferme, à la suite d'un choix précis de certains traits permettant d'actualiser à la fois le sens de l'énoncé et celui de chacun de ses éléments constitutifs. Nous observons, à ce niveau, un rapport réciproque et symétrique entre le contexte et l'unité, étant donné que les sens des éléments de celui-là servent à envisager le sens de celle-ci. En échange, le sens d'un mot détermine le sens de ceux qui l'entourent. Cette théorie a été exposée dans *Le contexte en sémantique* de M. Mahmoudian qui suppose que « si le sens de l'unité est conditionné par le sens du contexte et à la fois conditionne celui-ci, le processus n'est-il pas circulaire ? En effet, pour reconstituer le sens de l'unité, nous devons tenir compte du contexte sémantique ; or, pour saisir le contexte, nous nous référons aux unités qui le composent [...]: les phases successives de la réalisation du sens se caractérisent par des changements de paliers ; à chaque phase, nous passons d'un niveau hiérarchique à un autre »<sup>166</sup>. Dans ce cas, nous tenterons d'illustrer cette idée par le biais de ces vers extraits du poème « Le Progrès » :

***Nous apprendrons le nom des fées des oiseaux d'Amérique comme la dame du vestiaire du coiffeur de Madelios qui recèle ses étendards de peau dans l'armoire métaphorique de ses doigts. (Persécuté Persécuteur, p.207)***

Nous sommes face à un rapport de mise en valeur entre un énoncé initial (le premier vers) et une comparaison l'explicitant et qui renferme une figure métaphorique (les autres vers). De ce fait, le poète explique un acte d'apparence ordinaire, l'apprentissage à nouveau d'un « nom », celui « des fées », ainsi que celui « des oiseaux d'Amérique » (et nous signalons à ce niveau l'étrangeté d'une telle union de l'irréel et du réel), par un autre acte aussi commun que le premier (cacher une part de sa peau par ses doigts). Toutefois, ce même acte est présenté d'une manière figurée, grâce à deux métaphores

---

<sup>166</sup> M. MAHMOUDIAN, *Le contexte en sémantique*, Paris, Peeters 1997, p.88.



déterminatives, associant des termes habituellement incompatibles. De ce point de vue, nous constatons que les deux actes s'explicitent mutuellement, alors qu'ils reposent sur des principes opposés, en ce sens que « réapprendre » nécessite la netteté, et, par conséquent, le fait de montrer, tandis que « recéler » réfère au caché et au secret.

En outre, cet auteur pose une autre condition pour éclaircir le processus sémantique, lorsqu'il appelle à réduire le contexte, et particulièrement à « tenir compte non pas du contexte sémantique dans sa totalité, mais bien de tel ou tel élément constitutif du contexte »<sup>167</sup>. Nous citons à titre d'exemple ces vers où une métaphore déterminative devient plus claire, uniquement par référence à certains termes la succédant :

Des agates de peur troublent tes cheveux longs

Tu sursautes Va ne crains rien [...].

(« Je ne sais pas jouer au golf », *Persécuté Persécuteur*, p.191)

Lors d'une lecture liminaire, nous ne sommes pas parvenue à saisir le rapport reliant les différents éléments du premier vers, dans la mesure où le poète associe à la fois le concret, « agate », et l'abstrait, « peur », pour ensuite rattacher ce groupe de mots à un verbe qui lui est incompatible, « troubler ». Nous annonçons également que ce dernier terme affiche à la fois un lien métaphorique avec son sujet, « agates de peur », et avec son complément d'objet direct, « tes cheveux longs ». Toutefois, le second vers rapportant, d'une part, la conséquence de l'état précédemment décrit, « tu sursautes », et d'autre part, une incitation pour dépasser le sentiment de crainte éprouvé. De la sorte, il est possible de dire que la métaphore est centrée sur l'idée d'une peur considérable que le poète a concrétisée, dans le but de la rendre plus explicite, et donc, pour justifier cette représentation figurée.

Néanmoins, chez la plupart des théoriciens, un contexte discursif, au sens, non d'une phrase, mais d'un discours global, agit sur la signification d'un mot pour la modifier. Et comme le confirme Kamel Gaha, « un élément sémantique isolé est riche de significations virtuelles que seul un contexte déterminé peut organiser », et, par conséquent, les réduire pour plus de précision. Par ailleurs, en désignant par le terme « contexte », « non un énoncé isolé pour servir d'exemple, mais le texte en tant que totalité », l'auteur revendique la nécessité « d'envisager l'élément sémantique en tenant compte des relations qu'il entretient avec le ou les autres éléments du même texte »<sup>168</sup>, étant donné que la métaphore est mise en place pour l'essentiel, au moyen d'un terme incompatible avec le contexte, et qui brise la cohérence sémantique de l'énoncé. Cette distinction entre la métaphore et le contexte verbal présente donc un critère de délimitation, par le biais duquel le cadre contextuel remplit deux types de fonction, une négative qui consiste à rendre visibles les éléments métaphoriques à l'intérieur d'un contexte qui ne l'est pas, et une positive, puisque ce dernier joue un rôle considérable dans la constitution du sens de la métaphore. Dans cette optique, nous avons sélectionné cette séquence :

***Malheureux comme les pierres triste au possible l'homme maigre le pupitre à***

<sup>167</sup> *Ibidem.*, p.97

<sup>168</sup> K. GAHA, *Métaphore et métonymie dans le polygone étoilé*, Publications de l'Université de Tunis 1979, p.76.

***musique aurait voulu périr Quel froid Le vent me perce à l'endroit des feuilles des oreilles mortes. (« Personne Pâle », Feu de joie, p.49)***

Alors que le poème relate un état de détresse d'un solitaire, nous relevons pourtant un ensemble de mots qui ne s'accordent pas avec ce contexte général, et indiquent, par conséquent, le recours du poète à la métaphore. Il s'agit de « pupitre à musique », « feuilles » et « mortes » rattaché à « oreilles ». Pour justifier l'usage de ces termes, nous devons recourir à une lecture figurée, permettant de dépasser cette première impression d'étrangeté et d'incohérence. Ainsi, nous considérons que le groupe nominal, « pupitre à musique », constitue le phore d'une métaphore par apposition, identifiant le thème « homme » au « pupitre » en raison de leur petitesse commune, et spécialement leur fragilité, vouant l'un à la mort, d'où le verbe « périr », et l'autre à la destruction. Quant au mot « feuilles », il semble complètement d'un emploi incongru, car nous ne trouvons aucun lien logique avec ce qui précède, ni une raison quelconque pour que le poète introduit cet élément naturel au sein d'un message de désespoir, lancé par une âme condamnée au malheur. Toutefois, la suite du texte montre que les « feuilles » représentent métaphoriquement les « oreilles » du personnage, d'autant plus que l'adjectif « mortes », habituellement attribué aux feuilles, qualifie, dans ce cas, la partie humaine, vu que celle-ci perd toute sensation à cause du froid glacial. Nous remarquons ainsi que le contexte met en valeur et éclaire à la fois le processus métaphorique, malgré une impression liminaire de discordance entre l'ensemble et l'unité.

A son tour, Philippe Dubois souligne deux moments consécutifs de l'interférence du contexte et de la métaphore. Le premier moment permet, grâce à une lecture linéaire de la métaphore située dans son contexte, de choisir parmi les sens virtuels de la figure isolée celui qui s'inscrit, de la manière la plus adéquate, dans la classe sémantique dominante du contexte de sorte qu'une réduction du sens de la figure se réalise. Aussitôt, ce premier mouvement, qui va du contexte à la métaphore et qui entraîne une délimitation du sens, est contrebalancé par un second mouvement, beaucoup plus considérable et qui procède à l'opposé de l'autre. En effet, après une lecture linéaire, nous adoptons une autre rétrospective, dans le sens où nous dévoilerons une sorte de contamination sémantique du contexte par la métaphore, dans le but d'accéder à un élargissement du sens qui rectifie et franchit amplement le premier temps de réduction du sens. Ce deuxième sens place la figure en position d'engendrer elle-même du sens qu'elle répand et projette dans le contexte tout entier. Ce jaillissement du sens est assurément en rapport avec le rôle de connecteur d'isotopies spécifique à la métaphore. Dans cette optique, nous avons choisi, en premier lieu, un exemple où le contexte contribue à spécifier le sens véhiculé par la figure :

***Je voudrais lécher ton masque ô statue Saphir blanc Tes cheveux carrés Fourrure. (« Fillette », La Grande Gaité, p.224)***

Nous avons relevé deux métaphores par apposition, inscrites dans le cadre d'une description exhaustive par laquelle le poète fait les louanges d'une femme-enfant. Chaque phore est explicité par ce qui précède, dans la mesure où le « saphir blanc » renvoie en tant que matière, au « masque », celui de la « statue », pour dire la préciosité et, donc, la valeur de cet être féminin, mais, particulièrement pour faire valoir la couleur blanche et lumineuse du visage aimé. Il est de même pour « fourrure », puisqu'il met en valeur une caractéristique précise des « cheveux », à savoir leur épaisseur douce. En conséquence,

nous confirmons que le cadre contextuel permet de sélectionner les éléments adéquats pour éclaircir une figure métaphorique.

Dans cet autre exemple, nous constatons que le point central va en se précisant, grâce à l'ensemble des termes employés. En effet, par une métaphore verbale avec « devenir », une donnée générale, « le décor » de la scène rapportée, se révèle, dans un premier temps, « le visage de la vie », qui sert à introduire un trait humain dans l'énoncé, et préparer de la sorte la mise en place du dernier élément. Dans cette perspective et au moyen d'une figure métaphorique appositive, le paysage décrit se dévoile être finalement « la face de cette fille que j'ai tant aimée », et qui acquiert des dimensions à l'échelle de l'univers. En outre, nous signalons que le choix précis du phore est réalisé grâce au cadre contextuel dans lequel s'inscrit l'image :

***Vertige le décor devient le visage de la vie La face de cette fille que j'ai tant aimée Pour ses mains ses yeux faits et sa stupidité Comme tu mentais bien paysage de l'amour. (« Sommeil de plomb », Le Mouvement perpétuel, p.65)***

En second lieu, nous avons sélectionné une autre citation où le contexte semble être influencé par la métaphore qu'il intègre, dans le but d'effectuer une extension du sens :

***Je chasse les étoiles avec la main Mouches nocturnes ne vous abattez pas sur mon cœur Vous pouvez toujours me crier Fixe Capitaines de l'habitude et de la nuit Je m'échappe indéfiniment sous le chapeau de l'infini Qu'on ne m'attende jamais à mes rendez-vous illusoires. (« Les débuts du fugitif », Les Destinées de la poésie, p.118)***

Quoique le terme « étoiles » paraît d'un emploi figuré, car incompatible aussi bien avec le verbe « chasser », qu'avec le complément de manière « avec la main », nous l'envisageons dans son acception première en tant qu'astres célestes, et nous supposons qu'ils agacent le poète par leur luminosité. Toutefois, la suite de l'extrait, renfermant deux métaphores appositives, affiche le passage d'un sens premier vers un autre plus développé, dans la mesure où « les étoiles » se sont transformées en « mouches nocturnes », et donc en éléments plus concrets, et surtout saisissables, qui touchent au « cœur » du poète et le tourmentent davantage. Les « étoiles » sont également représentées tel un symbole de l'ennui éprouvé par un solitaire qui tente de trouver une échappatoire lui permettant de surpasser l'inertie de l'esprit et du corps, étant donné qu'elles sont métamorphosées en « capitaines de l'habitude et de la nuit », et, en d'autres termes, en une figure emblématique de la routine et des conventions. Par la suite, le poète déclare son projet de fuir éternellement vers le nouveau, vers un monde fantastique qu'il met grâce à une métaphore déterminative, associant encore le concret, « le chapeau », et l'abstrait « l'infini ».

De ce point de vue, nous pouvons dire que, d'une certaine manière, le contexte fait partie de la métaphore, dans la mesure où cette dernière ne peut acquérir un sens précis que lorsqu'elle est placée dans un cadre contextuel qui la spécifie, comme le confirme C. Fromilhague :

***le sens figuré, base du trope, est lié à un contexte particulier [...] c'est un sens moins fixe par l'usage que le sens propre, et d'autant moins prévisible que le trope est plus inventif et original [...].***<sup>169</sup>

Dans une autre perspective, M. Mahmoudian ressaisit avec plus de précision ce rapport

entre le contexte et l'unité qui en fait partie, en ce sens qu'il prend en considération deux autres notions, d'abord la relativité, en précisant que « les propriétés et de l'unité et du contexte doivent être placées dans le cadre d'une conception relative et non formelle »<sup>170</sup>, c'est-à-dire qui se renouvelle constamment, selon les approches. Il est ainsi dans cet extrait où l'idée d'une religion moderne va en se précisant :

***On n'adore plus aujourd'hui les dieux sur les hauteurs [...] L'esprit des cultes en se dispersant dans la poussière a déserté les lieux sacrés. Mais il est d'autres lieux qui fleurissent parmi les hommes, d'autres lieux où les hommes vaquent sans souci à leur vie mystérieuse, et qui peu à peu naissent à une religion profonde. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.19)***

La seconde notion est l'énonciateur qui empreint de subjectivité « le sens tant de l'unité que du contexte », au point d'en faire « un savoir du sujet parlant (et non propriété immanente de l'une ni de l'autre) »<sup>171</sup>. Tel est le cas dans les premiers vers des « débuts du fugitif » où le poète conçoit un spectacle issu de sa propre imagination, et qu'il constitue grâce à un ensemble de métaphores d'invention :

***J'ai abandonné l'espoir à côté d'un mécanisme d'horlogerie Comme la hache tranchait la dernière minute Il y avait un grand concours de peuple pour cette exécution capitale Les enfants juchés sur les épaules Faisaient de la main des signes de joie et de peur. (Les Destinées de la poésie, p.117)***

Nous tenons d'abord à signaler que même l'emploi de l'italique ne va pas sans un caractère lyrique, et donc subjectif. Par ailleurs, Aragon fournit, par le biais de ce poème, une leçon de la vie, dans la mesure où il étale l'attitude inquiète d'un être tourmenté qui passe son temps à partir, à changer de lieu et de conduite. Et pour parvenir à dresser ce portrait, il opte pour un parallélisme métaphorique entre son état de désespoir (« j'ai abandonné l'espoir ») et une mise à mort d'un condamné (« cette exécution capitale »), parce que, sans foi en l'avenir, l'homme ne peut survivre, ni poursuivre son chemin. D'un autre côté, et malgré que le thème du passage du temps soit évoqué par l'ensemble des auteurs et en toute période, généralement en rapport avec la mort, Aragon le présente avec originalité, en reliant abstrait et concret. D'où, le recours à un complément circonstanciel de lieu qui nous a paru inattendu, « à côté d'un mécanisme d'horlogerie », et qui semble dire que l'avancement dans l'âge accable l'homme et le mène à son anéantissement. Il est de même en ce qui concerne le complément d'objet, « la dernière minute », habituellement incompatible avec le sujet « hache » et le verbe « trancher », sauf si nous indiquons qu'il signifie métaphoriquement l'écoulement du temps et, plus précisément, la fin d'une existence.

En troisième lieu, M. Mahmoudian insiste sur la nature des rapports entre les deux entités qui « doivent être des rapports complexes de détermination (c'est-à-dire réciproques, mais non symétriques en ce que l'ampleur de l'influence et les conditions dans lesquelles celle-ci se produit ne sont pas identiques) ». Par conséquent, l'auteur

<sup>169</sup> C. FROMILHAGUE, *Les figures de style*, Paris, Nathan 1995, p.57.

<sup>170</sup> M. MAHMOUDIAN, *Le contexte en sémantique*, Paris, Peeters 1997, p.12.

<sup>171</sup> *Idem.*

conclut que « le sens de l'unité » est équivalent à « un ensemble de virtualités sémantiques (hiérarchisés et non équiprobables) », et que celui « d'un énoncé [est] la résultante de l'interaction entre le sens de l'unité et celui du contexte »<sup>172</sup>. Dans cette perspective, nous examinerons cet extrait du poème « Je ne sais pas jouer au golf » :

***J'ai vu le plan de cette ville et c'est ton ombre à toi mon amour exactement ton ombre quand le soleil place sur ta nuque ce nœud de rubans de feu qui te va vraiment à ravir. (« Je ne sais pas jouer au golf », Persécuté Persécuté, p.190)***

Par une métaphore introduite par le présentatif « c'est », le poète établit une équivalence entre la capitale Paris et la femme aimée, et plus précisément entre « le plan de cette ville » et l'« ombre » féminine, mise en valeur à un moment donné de la journée, et dans des conditions particulières qu'une autre métaphore spécifie. Cette figure relie, grâce à la préposition « de », et d'une manière inédite, des éléments distincts, à savoir « ce nœud de rubans » et le « feu ». Dans ce cas, nous pouvons dire que l'unité métaphorique contribue au développement d'un thème constant dans l'œuvre des surréalistes, et celle d'Aragon, à savoir le rapprochement étroit entre l'être féminin et la ville, souvent à l'avantage du premier élément.

Dans un premier temps, nous avons communiqué que le fait d'inscrire la métaphore dans un contexte en réduit le sens, tel que l'explique encore Philippe Dubois, en insistant sur « la portée considérable de l'action exercée par le contexte dans la détermination de la signification des unités lexématiques constitutives du discours », étant donné que cette portée est essentiellement soulignée grâce aux « concepts sémantiques fondamentaux de classème et d'isotopie ». La figure de la métaphore, « théoriquement polysémique », à condition qu'elle soit considérée « dans son isolement paradigmatique », subit une délimitation de sa polysémie, dans le cas où elle sera « réintroduite dans son cadre syntagmatique », et particulièrement « face aux exigences de compatibilité classématique auxquelles elle sera soumise dans une lecture linéaire »<sup>173</sup>. Toutefois, l'auteur montre que l'interaction entre les deux éléments ne se réalise pas en un seul moment, celui de la « réduction contextuelle de la polysémie rhétorique », mais en « deux moments successifs », dont l'analyse « montrera que le premier temps de réduction du sens est largement compensé, et même dépassé, par le second temps d'expansion de sens »<sup>174</sup>. En outre, cet élargissement du sens est effectué selon un « principe de la ré-activation métaphorique du contexte », dans la mesure où il est possible que la figure, même intégrée dans un contexte particulier, n'admet pas « de voir sa réversibilité entravée, sa polysémie réduite ». Dès lors, elle fonctionne d'une manière différente, d'autant plus qu'elle est « susceptible de produire elle-même du sens qu'elle diffuse et projette dans le contexte tout entier »<sup>175</sup>.

<sup>172</sup> ibid.

<sup>173</sup> Ph. DUBOIS, « La métaphore filée et le fonctionnement du texte », in *Le Français Moderne*, T.43, n°3, juillet 1975, Paris, éd. d'Artrey, p.204.

<sup>174</sup> ibidem., p.203.

<sup>175</sup> ibid.

En forme de conclusion, Philippe Dubois établit une sorte de comparaison entre ces deux moments de réduction et d'expansion du sens. En d'autres termes, il oppose au « fonctionnement interne de la métaphore (c'est à dire de la métaphore isolée, en tant qu'unité paradigmatique) », et durant lequel elle « se définit par un va-et vient constant du sens (la réversibilité) », à un « fonctionnement externe (c'est à dire la métaphore en position syntagmatique) » et qui coïncide avec le fait que la figure « transfère ce dynamisme sémantique interne à l'ensemble du texte ». Par conséquent, cet auteur confirme que le produit d'une telle procédure sera le passage d'une « polysémie virtuelle de la figure comme unité de discours » vers « une polysémie textuelle qui balaie l'ensemble des autres unités de ce discours », parce que « la métaphore fonctionne comme une connexion entre deux isotopies ». Elle est donc « capable de faire proliférer une signification double dans le contexte qui l'entoure en attribuant, après reconnaissance de sa bi-isotopie, une polysémie aux autres unités du texte qui aussitôt se transforment, elles-aussi, en unités rhétoriques »<sup>176</sup>.

### Une relation de mise en relief

Avant de s'intéresser à cet autre type de rapport entre la métaphore et son contexte, il est indispensable d'éclaircir la notion d'écart. Selon Eric Bordas, la figure ne peut être discernée que « soit en termes d'analogie [...], soit en termes d'écart par rapport à une norme, qu'il est possible de décrire comme le langage ordinaire, dont la définition est aléatoire, ou comme un "degré zéro" qui reste surtout virtuel »<sup>177</sup>. Dès lors, « une expression figurée, qui s'oppose à une expression propre [...] est une expression remarquable par sa forme », mais aussi par « l'écart qu'elle instaure ». Ce dernier est considéré comme tel « par rapport à une règle linguistique abstraite, non par rapport à un usage, qu'elle crée elle-même bien souvent en fait ». En tant qu'écart, « la figure propose des sens nouveaux pour certains mots », en fonction « d'une création contextuelle particulière » ou bien « d'une rupture isotopique » qu'elle produit dans le contexte et non l'inverse. Dans ces vers, la métaphore peut être considérée comme un écart :

#### ***Il y a des mouvements de jambe sous l'eau Des nages Des poignards dans l'agilité du vent. (« La faim de l'homme », Les Destinées de la poésie, p.138)***

Si le poète évoque d'abord une scène de baignade de la manière la plus simple, il interrompt aussitôt le cours ordinaire de celle-ci, en introduisant un élément étranger, « des poignards » dans le champ lexical déjà mis en place, d'autant plus qu'il fait partie d'une métaphore. Cette figure est fondée, d'une part, sur un rapport inédit entre cet élément et le complément de lieu, « dans l'agilité du vent », et d'une autre part, en reliant deux termes incompatibles, dont l'un, « l'agilité », qualifie inhabituellement l'autre, le « vent ». Dans ce cas, la métaphore constitue un écart par rapport au contexte dans

<sup>176</sup> *Ibidem.*, pp.205-206.

<sup>177</sup> E. BORDAS, *Les chemins de la métaphore*, Paris, PUF 2003, p.51. Note : « La définition du "degré zéro" par le Groupe µ [Rhétorique générale, Paris, Seuil 1982, p.36], comme "discours ramené à ses sèmes essentiels [...], c'est-à-dire à des sèmes que l'on ne pourrait supprimer sans retirer du même coup toute signification du discours", est particulièrement fragile, comme toute proposition au conditionnel.

lequel elle est inscrite, à la fois, au niveau des termes la composant, dans la mesure où nous passons d'un univers aquatique vers l'évocation d'un autre élément naturel aérien, mais encore au niveau du sujet qu'elle traite et qui diffère de celui développé au sein du contexte avoisinant, puisqu'elle introduit l'idée du danger dans une scène sereine, et plus particulièrement elle représente d'une manière singulière l'extrême froideur de l'air, assimilée à « des poignards », tant qu'elle agresse les nageurs.

Par ailleurs, cette rupture peut être perçue que lorsqu'on inscrit la figure dans un contexte particulier, favorable à déclencher une interprétation métaphorique. Dans cette optique, la métaphore permet de dévoiler « des significations inattendues » ou de « métaphoris[er] radicalement un sens 1 au profit d'un sens 2, grâce à une signification contextuelle originale »<sup>178</sup>. Nous citons à titre d'exemple ces vers du poème intitulé « Solitude infinie » :

***La divine élégie s'est assise en pleurant [...] Elle murmure un mot que l'écho lui redit C'est l'heure où tout sommeille C'est le moment suprême C'est le moment où jamais C'est l'heure du berger Il ya plein d'étoiles dans le firmament Il y en a de toutes les grandeurs Des vertes et des pas mûres. (Les Destinées de la poésie, p.111)***

Parce que dédié à Robert Desnos, le plus doué des surréalistes d'un véritable génie de l'automatisme verbal, ce texte renvoie, d'une part, à cette poésie onirique que les membres du groupe tentent de produire lors des expériences hypnotiques animées par Breton, mais également, il illustre la recherche perpétuelle de Desnos d'une conciliation du monde réel et du rêve. Dans cette perspective, nous soulignons le choix significatif du personnage féminin, « la divine élégie » personnifiée, et faisant référence directe à la poésie lyrique ou de forme libre à caractère mélancolique, pour que le poème, tel une carte postale, permet au poète d'entretenir son amitié, en parlant à son confrère de ce que celui-ci aime. De plus, nous marquons une mise en relief de l'espace temporel durant lequel se déroule la scène, puisqu'une même structure avec le présentatif « c'est » est répétée à quatre reprises, faisant alterner deux termes relatifs à la notion du temps (moment, heure), d'autant plus qu'il est question d'une nuit étoilée, propice aux rêves. Cependant, par un effet de surprise, la dernière image semble causer une interruption brusque avec tout ce qui précède, car nous nous attendons à une énumération des « grandeurs », alors que le poète identifie, par une métaphore in absentia, les « étoiles » à des fruits. En outre, « des vertes et des pas mûres » est une expression qui confirme le dessein du poète, dans la mesure où il cherche à étonner et choquer ses lecteurs, grâce à ses images surprenantes.

Dans cette séquence, nous tenterons principalement de répondre à la question suivante : Comment faut-il comprendre le rapport que la métaphore entretient avec son contexte ?

Du point de vue de M. Mahmoudian, contexte et compatibilité doivent nécessairement coexister puisqu'« un énoncé ne peut faire sens que si les éléments dont il est constitué ont des traits sémantiques compatibles »<sup>179</sup>. En d'autres termes, « tout se passe comme si le sujet, ayant choisi une variante sémantique, tente de la combiner avec

<sup>178</sup> Ibidem., p.30.

toutes les potentialités contextuelles qui sont, peu ou prou compatibles avec elle »<sup>180</sup>. Aussi importante qu'elle soit, cette alliance sert à éviter l'absurdité de l'énoncé, tel que le confirme l'auteur, en énonçant que dans « le cas contraire », c'est-à-dire en l'absence d'adéquation entre les éléments d'un contexte, « l'assemblage des sens constitutifs aboutit à l'absurde »<sup>181</sup>. Cependant, dans le cas de la métaphore, nous échapperons à l'absurdité insignifiante, car la figure n'est mise en lumière, dans le contexte, que parce qu'elle représente un écart. Dans cette optique et pour exposer davantage la notion d'écart, nous prendrons comme illustration les propos de M. Le Guern, pour qui la métaphore est définie par rapport à l'isotopie du contexte sur laquelle elle fait infraction, et que, selon lui, « l'analogie [...] s'établit entre un élément appartenant à l'isotopie du contexte et un élément qui est étranger à cette isotopie et qui, pour cette raison fait image »<sup>182</sup>. Nous citons alors ces vers à titre d'exemple :

***Pour la sûreté desdites Clefs Tant pis si les dames d'un air Désapprobateur Verrouillent leurs portes métaphysiques Sur mon passage. (« Déclaration définitive », La Grande Gaité, p.226)***

Alors que le poète rapporte un événement de la vie quotidienne, où il est question de « clefs » et de « portes », laissant supposer un refus d'accès à un endroit déterminé, pour des raisons de sécurité, le recours à l'adjectif « métaphysiques », attribué métaphoriquement aux « portes », fait basculer le sens de l'énoncé vers l'étrange. Les deux termes sont de natures différentes, car l'un est abstrait nécessitant d'être rattaché à un concept, tandis que l'autre est concret, à moins que nous présumons que les « portes » ne sont pas prises en considération en tant qu'accès permettant une communication entre l'intérieur et l'extérieur, mais tels que des secrets cachés précieusement par les « dames », qui refusent à ce que ce « je » les découvre.

De surcroît, la figure de la métaphore ne se laisse déchiffrer, et ne se donne à lire que comme une rupture constante avec le contexte où elle est inscrite, puisque ce cadre procède de manière à ce que plusieurs réseaux de champs sémantiques perçus comme insolites apparaissent et interagissent dans le texte. Ce dernier semble parcouru par une multitude d'isotopies nouvelles que le contexte répand. Par conséquent, ces trois entités (contexte, champs sémantiques et métaphore) interfèrent entre eux au même degré, parce que, plus le contexte est étrange et saugrenu, plus les champs associatifs sont éloignés l'un de l'autre, et plus la métaphore est expressive et surprenante. Mise en valeur en tant que rupture, la métaphore est particulièrement un « écart par rapport à une norme représentée par la signification courante ou littérale du terme », comme le dit K. Gaha, qui définit la norme « comme marque ou comme l'absence de marque », et atteste que « la lisibilité d'une figure, dans un contexte donné, dépend de l'interaction d'un ensemble de termes non marqués » qui appartiennent à un contexte non métaphorique,

<sup>179</sup> M. MAHMOUDIAN, *Le contexte en sémantique*, Paris, Peeters 1997, p.64.

<sup>180</sup> *Ibidem.*, p.87.

<sup>181</sup> *Ibidem.*, p.64.

<sup>182</sup> M. LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse 1972, p.58.



« et d'un terme marqué »<sup>183</sup>, et donc proprement dit métaphorique.

De la sorte, « le contexte dans lequel apparaît la figure est essentiellement, sinon totalement, composé de termes non figurés », puisqu'un élément métaphorique demeure énigmatique et incompréhensible s'il n'est pas en contraste avec les autres éléments qui l'entourent. Comme résultat de cette corrélation, cet auteur affirme qu'il « s'établit ainsi entre la figure et le contexte une relation réciproque de mise en relief, de l'écart dans un cas, et de la littéralité de la signification dans l'autre »<sup>184</sup>. Tel que dans ces vers dont l'ensemble peut se lire littéralement, et où le poète semble jouer, en traitant un sujet banal, une perte probable d'un « trousseau de clefs » :

***Mais mon chéri et ton trousseau De clefs Qu'il tombe qu'il tombe le vampire Dans le ruisseau la boue l'ordure. (« Déclaration définitive », La Grande Gaité, p.225)***

Toutefois, nous constatons que le poète recourt à un terme qui brise la cohérence établie par les autres. Il s'agit du « vampire » qui se substitue à « trousseau de clefs » et constitue, dans cette perspective, une métaphore in absentia, essentiellement mise en lumière grâce à un contexte non figuré dans son ensemble.

Par ailleurs, un échange sémantique réciproque est appliqué, d'un côté, par le contexte sur la métaphore dans le but de la vérifier et de la faire exister, et d'un autre côté, mais simultanément, par la métaphore sur le contexte qu'elle enrichit, grâce au pouvoir qui lui est particulier, celui de créer du sens pour ensuite le diffuser. Suite à quoi les métaphores peuvent être divisées en « Métaphores cotextuelles » et « Métaphores contextuelles ».

Les Métaphores sont « cotextuelles » (modèle interactionnel, M. Black), dans le cas où une incompatibilité d'apparence, qui s'affiche entre les constituants d'une séquence textuelle, nécessite, pour être dépassée, le recours obligatoire à une lecture métaphorique, comme dans cet extrait du poème « Angélus » :

***Le noyé cheveux dans la merde Qui suit la Seine et ses poissons Au son des cloches Le noyé multicolore au ventre énorme Le noyé grotesque azur les pieds devant Boomerang du destin Croyez-vous vraiment qu'il se marre. (« Angélus », La Grande Gaité, p.232)***

Au premier abord, le poète reproduit l'un des tableaux de la vie citadine, celui d'une noyade dans la Seine, et plus exactement, il décrit l'état de la victime, en opposition avec l'ambiance régnant sur la totalité du poème, celle d'une existence active et diversifiée. Cependant, l'emploi de certains mots nous oriente vers une interprétation métaphorique, dans la mesure où nous distinguons, à trois reprises, des associations inédites reliant certains termes, à la différence des usages habituels. La première est une métaphore adjectivale, attribuant au substantif « noyé » une qualité qui lui est incompatible, « multicolore », sauf si le poète nous renvoie aux reflets de tout ce qui est situé, mais encore de tout ce qui évolue aux bords de la Seine et qui se réfléchit, en conséquence, sur le corps inerte, le coloriant d'une palette riche de nuances, de lumières et de couleurs différentes. La deuxième figure par apposition identifie le « noyé » au « grotesque azur »,

<sup>183</sup> K. GAHA, *Métaphore et métonymie dans le polygone étoilé*, Publications de l'Université de Tunis 1979, p.67.

<sup>184</sup> Idem.

sans pour autant expliciter les motifs d'un tel rapprochement. Toutefois, nous pouvons imaginer qu'il est « azur », en raison de la couleur bleue, celle du cadavre, et il est « grotesque », parce qu'il est décomposé et dans un état lamentable. Au final, par une métaphore in absentia, le poète remplace la victime par un « boomerang », parce que celle-ci est ballottée et emportée par le courant, et donc pouvant revenir à son point de départ, au gré du mouvement du vent et des ondes, tel que cet arme de jet. Dans cette optique, s'inscrit le terme « destin », relié par la préposition « de » au mot précédent, afin de signifier que, privé de vie, le corps se déplace par hasard, sous l'emprise des forces naturelles, le conduisant vers sa destination finale, encore inconnue.

Nous pouvons également relever des « Métaphores contextuelles » (modèle énonciatif), aperçues, non comme celles de la première catégorie grâce à une non conformité sémantique entre des éléments syntaxiquement attachés, mais par le biais d'une éventualité, voire l'insuffisance d'une interprétation littérale d'un énoncé apparemment acceptable en soi et non admise en contexte<sup>185</sup>.

Tel est le cas du premier vers de cet extrait du poème « Sommeil de plomb », dans la mesure où il relate, indépendamment du cadre textuel l'intégrant, un souhait formulé par le poète, celui de faire revenir à sa mémoire l'image d'une femme connue dans le passé :

***J'attends que renaisse la dame du souvenir<sup>186</sup> Un grand trou s'est fait dans ma mémoire Un lac où l'on peut se noyer mais non pas boire. (Le Mouvement Perpétuel, p.66)***

Néanmoins, en le rattachant aux autres, le vers souligné semble moins clair, et oriente, par conséquent, vers une lecture figurée, étant donné que nous avons deviné que le terme « souvenir » est le thème métaphorique, auquel sont reliés par apposition deux phores. Dans un premier temps, il est représenté tel « un grand trou » qui « s'est fait dans [la] mémoire », parce que faire surgir de l'inconscient l'image d'un visage effacé constitue une percée de lumières qui dissipe, même pour un moment, les ténèbres de l'oubli. Dans un deuxième temps, le « souvenir » devient « un lac », en raison de la multiplicité des mémoires enfouies, et parce qu'on ne parvient à en faire surgir qu'une partie minime, d'où « l'on peut se noyer mais non pas boire », car on tente de se rappeler de la totalité de ce qu'on a vécu, mais en vain.

Nous relevons également « les métaphores des énoncés nonsensiques » qui échappent à toute tentative d'interprétation et demeurent insaisissables et énigmatiques, comme celles rencontrées dans un nombre considérable de poèmes surréalistes. Et même si on réussit à en trouver un commentaire, il sera indéterminé, ne permettant aucunement de dégager une tension entre les différentes représentations contradictoires mis en place par l'ensemble des termes employés<sup>187</sup>. Nous donnons à titre d'exemple cet extrait du *Paysan* où l'auteur fait l'apologie de la blondeur :

***Blond comme l'hystérie, blond comme le ciel, blond comme la fatigue, blond***

<sup>185</sup> J. DÜRRENMATT, *La Métaphore*, Paris, Champion 2002, pp.30-31.

<sup>186</sup> *C'est nous qui soulignons.*

<sup>187</sup> *Ibidem.*, p.31.

**comme le baiser. Sur la palette des blondeurs, je mettrai l'élégance des automobiles, l'odeur des sainfoins, le silence des matinées, les perplexités de l'attente, les ravages des frôlements. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.51)**

Après la série des « blond comme » associant cet adjectif de couleur avec des éléments qui lui sont incompatibles, nous remarquons qu'Aragon établit métaphoriquement d'autres alliances, que rien ne justifie, entre cette même couleur et une suite hétéroclite d'entités, d'autant plus que la première est visible, alors que les secondes représentent des sensations insaisissables. Et malgré le fait que ce thème de la « blondeur » a été largement développé, les images restent obscures.

### Les limites du contexte

Toutefois, aussi importante qu'elle soit, cette action réciproque, entre les deux entités, pose problème, car, pour M. Mahmoudian, « [...] le mot, même hors contexte, a du sens ». Mais, nous avons vu que c'est toujours un sens qui n'acquiert sa consistance que lorsqu'il est situé dans un cadre déterminé. Par ailleurs, « le sens du mot subit certes l'influence de celui du contexte, mais il influence aussi la réalisation sémantique des unités avoisinantes (qu'est le contexte) ». Cependant, on ne parvient jamais à donner réponse quant au point de départ de cette interférence, c'est à dire « quand le mot est-il cible de cette action et quand source ? »<sup>188</sup>.

Par ailleurs, il est possible que la notion du contexte soit imprécise, dans la mesure où elle exerce et subit à la fois une influence vis à vis d'une unité (ici la figure). En outre, le recours au contexte peut ne pas répondre aux fonctions d'explicitation qui lui sont rattachées, et la séquence figurée reste ainsi énigmatique, parce qu'on ne devine pas sa signification. Il s'agit, en effet, d'un problème que M. Mahmoudian a soulevé en ces termes :

**Il est évident que dans bien des cas, le contexte \_ contribue à déterminer le trait qui se réalise dans une séquence. Il n'en subsiste pas moins des cas où les indications contextuelles ne suffisent pas ; il y a alors ambiguïté, c'est-à-dire une indétermination quant au trait de sens qui se réalise.**<sup>189</sup>

De ce point de vue, nous prendrons en considération cet extrait du poème « Angélus » :

**Regardez dans leurs doigts les putains qu'ils manient Leurs yeux comme des loteries Leurs yeux immenses où saute à la corde Un cygne noir devenu fou. (« Angélus », La Grande Gaité, pp.235-236)**

Le rapport métaphorique est établi entre une relative et son antécédent, en ce sens que l'action relatée dans la proposition ne peut avoir lieu dans l'endroit mentionné, « leurs yeux immenses ». De plus, le sujet, « un cygne noir », apparaît incompatible aussi bien avec le verbe qu'on lui a attribué, « sauter à la corde », qu'avec la qualité, « fou », acquise suite à une transformation inexpliquée. L'image demeure obscure, et même en faisant référence au contexte immédiat ou à la totalité du poème, nous n'avons pas réussi à

<sup>188</sup> M. MAHMOUDIAN, *Le contexte en sémantique*, Paris, Peeters 1997, p.4.

<sup>189</sup> *ibidem.*, p.9.

proposer une interprétation valable.

De son côté, P. Ricoeur atteste que l'interaction entre le contexte et le foyer métaphorique forme le centre du processus métaphorique, étant donné que la figure est capable de briser les catégorisations figées dont l'homme se sert pour articuler le monde. Elle fournit un moyen pour "rediviser" la réalité, d'autant plus que « le pouvoir de la métaphore serait de briser une catégorisation antérieure, afin d'établir de nouvelles frontières logiques sur les ruines précédentes »<sup>190</sup>. Il est ainsi dans cet extrait du poème automatique « Au café du Commerce » où les éléments se croisent et se confondent :

**[...] Les abîmes poussent toujours entre les glaciers Ce sont des sortes d'edelweiss Un autre edelweiss c'est le baiser dans l'oreille. (Ecritures Automatiques, p.147)**

En accordant métaphoriquement le verbe « pousser » aux « abîmes », ceux-ci se transforment en plantes, et plus précisément en « sortes d'edelweiss », grâce à une figure métaphorique avec « être », dans le sens où les précipices et les étoiles des neiges ne se trouvent que dans les hauteurs polaires. En outre, par une forme d'emboîtement, le phore de la première figure, « edelweiss », devient à son tour le thème de la suivante, identifié par une figure avec « être » à « un baiser dans l'oreille », car innocent et doux tel que le suggère la couleur blanche et le duvet laineux de la fleur des glaciers. Dans cette optique, nous pouvons affirmer que la métaphore participe à cette réinvention de l'univers qu'Aragon se charge d'accomplir.

## Etendue métaphorique selon le type du contexte - Densité du corps métaphorique : Condensation ou expansion

---

Dans le cadre de cette analyse formelle de la métaphore, nous allons, également, prendre en considération l'étendue de ce processus figural, suivant la théorie de J. Tamine qui souligne l'importance de « l'étendue de la figure », en tant que « critère [...] aussi important que la notion de ressemblance qui fait indûment confondre des figures différentes »<sup>191</sup>. D'une part, nous analyserons les métaphores condensées, et d'autre part, celles étendues, dans le but de discerner leurs fonctions, de même que leur statut dans le texte aragonien, et dire laquelle est la plus employée et pour quelles raisons, pour ensuite discerner la nature de la poésie aragonienne surréaliste : est-elle caractérisée par la concision et la ponctualité ou, au contraire, par la profusion et l'abondance ?

### Les contextes distinctifs

Un contexte distinctif ou délimité est un contexte dont l'influence est restreinte au cadre d'un énoncé immédiat, tout en ayant un avantage incontestable, celui de « condui[re] à une procédure finie pour mettre en évidence les effets du contexte. Le descripteur n'aura qu'à chercher dans des limites définies les éléments dont la présence entraîne telle ou

<sup>190</sup> P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil 1975, p.251.

<sup>191</sup> J. GARDES-TAMINE, « Métaphore et syntaxe », in *Langages*, n°54, Paris, Larousse 1979, p.79.

telle réalisation du segment à l'examen »<sup>192</sup>. En d'autres termes, il s'agit d'un micro-contexte (ou contexte proche) qui renvoie à une prise en considération, de nature syntagmatique, de la figure métaphorique, par opposition à la notion de macro-contexte (contexte global) qui favorise la localisation de la métaphore structurelle ou intertextuelle, selon une perspective, cette fois, paradigmatique.

### Les métaphores condensées

La condensation : processus de transformation pour toute figure de signification

Les métaphores condensées sont « souvent courtes [...] concises, sans être plus originales dans leurs rapports que les images les plus longues qui suivront, [elles] frappent d'avantage l'esprit du lecteur par leur brièveté même »<sup>193</sup>, repérables généralement au niveau de la simple unité du vers. Par conséquent, la délimitation du segment métaphorique dépendra du type de cette notion (le vers), d'autant plus que nous signalons le recours à la versification libre dans les recueils poétiques d'Aragon, constituant notre corpus. Dans cette optique, nous exposerons d'abord les critères définitoires de la nouvelle forme propre à la poésie moderne, étant donné que G. Dessons déclare que le vers « libre des prescriptions métriques », « de nature rythmique », « repose sur la succession de groupes accentuels » et « mène à un point extrême la pratique de l'enjambement, jusqu'à la désarticulation des syntagmes, et même des mots »<sup>194</sup>. De la sorte, ce vers particulier touche à l'intégrité du mot, qui « n'est plus considéré comme une totalité sémantique minimale, mais comme un organisme décomposable en ses constituants phoniques ou graphiques par le jeu de la typographie »<sup>195</sup>. De plus, cette typographie particulière manifeste « une interrogation sur la présence du sujet, sur son inscription dans le poème »<sup>196</sup>, mais aussi constitue « un travail critique sur la poésie elle-même »<sup>197</sup>, car apparentée, de ce fait, au récit, dont elle constitue une forme particulière, indépendamment des canons de la versification.

Nous proposons alors d'analyser certaines métaphores évoluant dans l'espace d'un vers unique, mais qui affichent une diversité de mètres. Nous notons d'abord le plus bref mètre utilisé dans notre corpus, le tétrasyllabe au moyen duquel le poète évoque brièvement l'indécence de la référence et défend la liberté sexuelle, particulièrement célébrée contre le mariage :

O sperme éclair.

<sup>192</sup> M. MAHMOUDIAN, *Le contexte en sémantique*, Paris, Peeters 1997, p.61.

<sup>193</sup> M. CELLER, *Giraudoux et la métaphore*, Paris, The Hague 1974, p.61.

<sup>194</sup> G. DESSONS, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas 1991, p.24.

<sup>195</sup> *Idem*.

<sup>196</sup> *Ibidem.*, p.22.

<sup>197</sup> *Ibidem.*, p. 94.

(« Réponse aux flaireurs de bidet », *La Grande Gaîté*, p.251)

Nous remarquons également l'emploi d'une métaphore avec « être » dans le cadre de l'hexasyllabe (6 syllabes) :

Prends tes guêtres Crois moi Pourquoi sans cesse écrire

Ecrire c'est une prison.

(« Aux prunes », *Les Destinées de la poésie*, p.121)

Ce vers peut révéler, par sa concision, que le poète confesse une réalité irréfutable, celle qu'il vient formuler : « écrire » enchaîne le poète dans un univers placé en dehors de la réalité, le vouant ainsi à la solitude. Il place son énoncé comme une vérité générale n'acceptant aucune contestation. D'autre part, cet énoncé, non développé, semble signifier aussi la douleur du poète qui refuse d'étaler davantage son emprisonnement et ses maux causés par les mots.

Ce recours à l'hexasyllabe se rencontre également dans le cadre d'une série qui accorde au poème une musicalité rythmique, enrichie aussi par une rime identique (« raient »), accentuant de la sorte l'atmosphère fantastique mise en lumière grâce à un échange d'identités entre les différents éléments, vu que les verbes utilisés ne coïncident en aucun cas avec leurs sujets respectifs :

[...] les tombeaux téteraient

les têtards chanteraient

les murs voleraient

les souliers s'aimeraient.

(« Je ne sais pas jouer au golf », *Persécuté Persécuteur*, p.194)

Aragon use également d'un mètre impair, l'heptasyllabe, en particulier dans un exemple que nous avons déjà analysé. Dès lors, nous pouvons affirmer que le vers aragonien épouse toutes les formes et évolue en s'élargissant à l'image du thème, « les paroles », qui accapare l'espace du texte :

Echo du monde les paroles.

(« Réponse aux flaireurs de bidet », *La Grande Gaîté*, p.247)

L'octosyllabe, le vers le plus ancien, est également présent dans les poèmes d'Aragon, spécialement dans « Sans mot dire », où les groupes syntagmatiques constituant la figure métaphorique correspondent à l'espace du vers quelque soit son étendue :

Œillère de la nuit Nudité.

(*Feu de joie*, p.50)

Par une inversion dans l'ordre des mots, le poète met en valeur « la nudité », qu'il identifie, comme d'une manière paradoxale, à « œillère de la nuit », dans la mesure où, au lieu de dévoiler ce qu'on dissimule, elle est représentée tel un obstacle à la vue.

Constituées selon des fondements spécifiques qui résultent de la forme même du

discours, ces figures limitées conduisent à ce que nous nous interrogeons quant à la présence ou non du « thème », dans la mesure où il paraît probable que cet élément se substitue, dans la terminologie traditionnelle, au terme propre. Toutefois, nous remarquons que même si la métaphore est placée dans des vers à mètre réduit, le renvoi au thème est souvent manifeste dans le contexte immédiat, d'autant plus que les énoncés métaphoriques, où uniquement le « phore » est exprimé, sont extrêmement rares, dans notre corpus. Nous relevons, du poème « Angélus », la seule occurrence où le phore apparaît sans un thème, qui nous a paru difficile à deviner, même en se référant au contexte proche ou plus étendu. Et si nous avons fourni une interprétation, rien ne la vérifie :

Leurs yeux immenses où saute à la corde

Un cygne noir devenu fou.

(*La Grande Gaîté*, p.235)

La figure métaphorique renvoie implicitement au poète lui-même, dans la mesure où le chant de cet oiseau symbolise le dernier chef-d'œuvre d'un créateur, celle avant sa mort (dans ce cas, sa folie), par allusion à la légende du chant particulièrement mélodieux du cygne mourant, et qui s'étale dans un vers traditionnel.

Dans le cas où le thème ne s'inscrit pas dans l'entourage immédiat du phore, il sera quasiment présent, dans la plupart des cas, au début ou à la fin de l'énoncé textuel global, mis en place par certains éléments, dont l'effet est généralement anaphorique, comme les pronoms personnels ou démonstratifs. De ce fait, nous admettons la théorie suivant laquelle la métaphore serait une « analogie condensée, résultant de la fusion d'un élément du phore avec un élément du thème »<sup>198</sup>. Cette analogie peut être inscrite dans un premier type où le terme propre et le terme métaphorique appartiennent à des parties différentes du discours, comme dans cet exemple où nous discernons un cas d'intertextualité :

Je suis Nana, l'idée du temps.

(« Le passage de l'opéra », *Le paysan de Paris*, p.54)

Ainsi, le personnage zolien fait son apparition dans l'œuvre d'Aragon, puisqu'il constitue l'image la plus représentative de la femme-prostituée, celle que le poète privilégie aux dépens des mères et des épouses. Elle devient au « goût même du jour », par l'acquisition du statut d'une créature vouée à la jouissance, donnant et recevant du plaisir, pratiquant l'amour physique sans but procréatif, et c'est de là qu'elle tient sa valeur. En conséquence, la tradition ancienne qui apprécie l'être féminin pour cette seule valeur érotique ressurgit chez Aragon, qui le considère comme l'objet d'un désir universel, celui de « la Femme », en dehors des repères spatio-temporels, pour qu'elle devienne à la fin « l'idée du temps ».

Il existe aussi des métaphores d'un second type, où les deux termes, propre et métaphorique, font partie d'une même partie du discours, et qui seront spécifiés par cette union du thème et du phore, tel que dans ces phrases extraites du *Paysan de Paris*, où le

<sup>198</sup> Ch. PERELMAN et L. OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation*, Tome Second, Paris, PUF 1958, p.535.

thème « chevelure » s'inscrit, dans la même séquence textuelle, avec le phore lui correspondant, « arc-en-ciel ». Les deux éléments affichent alors certains sèmes communs, à savoir la diversité de leurs couleurs (noir, blond, châains...), mais encore la légèreté, aussi bien aérienne du phénomène naturel que de la qualité de la chevelure :

Envable sort vulgaire, il dénouera désormais tout le long du jour l'arc-en-ciel de la pudeur des femmes, les chevelures légères [...].

(« Le passage de l'opéra », *Le paysan de Pais*, p.50)

Par ailleurs, et suivant un ordre croissant, nous relevons une des occurrences où la figure se déploie au sein d'un décasyllabe :

Caresses du passé belles au bois dormant.

(« Poème de sang et de l'amour », *Les Destinées de la poésie*, p.127)

Nous justifions le recours à ce mètre par le fait qu'il s'agisse de celui foncièrement lyrique, permettant au poète d'évoquer, par le biais de cette métaphore appositive, ses souvenirs d'antan, ceux de ses amours qui sommeillent au fond de sa mémoire.

L'alexandrin est également employé par Aragon, dans le but d'accorder à la métaphore une ampleur permettant son déploiement sur une seule unité métrique, et qui témoigne d'une tendance marquée pour la profusion chez le poète, d'où cette concaténation de deux processus métaphoriques :

Une ombre au milieu du soleil dort c'est l'œil.

(« Vie de Jean-Baptiste A \* », *Feu de joie*, p.43)

Le premier rapport figuré est mis en place entre le thème, « une ombre », et son complément de lieu, « au milieu du soleil », puisque nous ne pouvons pas accéder à cette étoile brûlante, et surtout pas grâce à son ombre, mais aussi avec le verbe qui lui est octroyé, « dort », propre à l'animé. Quant au second rapport figuré, il consiste en une métaphore avec être et l'ombre se métamorphose en un « œil », pour suggérer l'importance du regard et du voyeurisme chez les surréalistes.

Finalement, nous signalons qu'Aragon dépasse le cadre métrique conventionnel en employant un mètre particulier dont le nombre de syllabes est supérieur à celui de l'alexandrin, comme dans le vers cité ci-dessous, composé de 15 syllabes et qui déborde du cadre étroit de la versification régulière. Cette expansion est réalisée grâce à plusieurs expansions, comme le complément du nom, « de mon cœur », qui constitue la première métaphore, mais également le complément de manière, « à voix basse », formant avec le verbe, un groupe à sens figuré en association avec le sujet, « cloche », et finalement, l'adjectif « ancien », renforcé par l'adverbe, « très », pour marquer un superlatif absolu :

La cloche de mon cœur chante à voix basse un espoir très ancien.

(« Air du temps », *Le Mouvement perpétuel*, p.80)

Néanmoins, à côté de ces métaphores condensées, nous sélectionnerons d'autres occurrences du procédé où le poète enfreint les limites et les repères de la métrique, dans le but d'afficher un goût pour la profusion et l'explication, en tant que caractéristiques de sa poésie.



## Les métaphores par collage

Dans cette partie, nous allons tenir compte d'un certain nombre de métaphores qui ne s'inscrivent point dans les usages habituels, puisqu'elles semblent être le produit d'une concomitance, a priori, insensée et délirante. En outre, elles paraissent évoluer dans un flux continu, sans afficher le moindre rapport avec le corps du texte dans lequel elles surgissent. Il est question, dans ce cas, d'un ensemble d'associations arbitraires, non immédiates, et qui ne présentent aucune valeur associative. De ce point de vue, nous pouvons dire que ces figures métaphoriques reposent sur des lieux créés, propres à l'auteur, ne pouvant exister que dans ses textes, afin de véhiculer un sens autonome, fait de toutes pièces, mais qui constitue le fondement d'une création métaphorique originale.

En premier lieu, nous notons que la plupart de ces métaphores sont animalières, dans lesquelles nous discernons la gratuité de l'association de deux éléments distincts. Nous citons, à titre d'exemple :

***J'aurai beau donner ma langue aux chiens les mots prendront une inflexion troublante pour les assistants stupides Huîtres du Bengale Vilains oiseaux-mouches dont cet aquarium se meut en danses spéciales. (« Une leçon de danse », Ecritures Automatiques, p.149)***

Dans cet extrait du poème, Aragon célèbre le pouvoir considérable de la parole et ses effets sur les êtres et les objets, et, en particulier, sur les auditeurs du message poétique. Ces « assistants stupides », car aisément bouleversés par les mots, sont représentés par le biais de métaphores appositives, les métamorphosant en animaux particulièrement dépréciés. Ils sont d'abord identifiés à des « huîtres du Bengale », d'autant plus qu'il s'agit d'une expression figurée et figée désignant une personne imbécile et idiote. Ensuite, ils sont transformés en « vilains oiseaux-mouches », parce que minuscules et sans grande importance, une signification que l'adjectif à valeur péjorative « vilains » confirme.

Aragon crée ces métaphores dans le but d'afficher, d'une part, l'essor de l'imagination qui permet la mise en place de telles associations inattendues, et qui s'appuie sur une prédilection de l'étrange, pour la création d'un univers curieux où le réel et l'irréel s'entrecroisent. Cet univers est défini comme « toujours près de la réalité et cependant irréel, toujours vrai et qui jamais n'est dessiné dans les détails, un monde toujours faux et qui présente les reflets de la réalité »<sup>199</sup>. D'autre part, le poète cherche essentiellement à élaborer une critique du langage, une subversion de la littérature de l'époque, dans la mesure où la figure de la métaphore trouble, par essence, la vigueur du style, en contribuant à la prédominance du langage sur la vérité.

De ce fait, le poète introduit des rapports inédits, dans le domaine du verbe, entre les mots et les choses, comme le remarque Breton :

***C'en est fait des limites dans lesquelles les mots pouvaient entrer en rapport avec les mots, les choses avec les choses. Un principe de mutation perpétuelle s'est emparé des objets comme des idées, tendant à leur délivrance totale [...].***<sup>200</sup>

<sup>199</sup> R. PICKERING, *Lautréamont-Ducasse, thématique et écriture*, éd. Lettres Modernes, Paris 1988, p.118.

<sup>200</sup> A. BRETON, *Préface à l'édition G.L.M., reprise par l'édition Corti, 1963, pp.42-43. Citation p.43.*

En effet, Aragon procède par collage, et par associations libres des mots et des images, comme dans ces vers relevés du poème « Je ne sais pas jouer au golf », où le poète accumule un ensemble d'éléments disparates, sans que nous devinons les motifs d'un tel choix, et auxquels il a associé arbitrairement une série de verbes qui leur sont incompatibles. De la sorte, il réinvente le monde des réalités, en modifiant la nature des éléments, puisqu'il anime l'inanimé (les pierres danseraient / les murs voleraient) et rend le figé humain (les tombeaux téteraient / les souliers s'aimeraient) :

**[...] que le ciel C'est entendu Nom de dieu ne tombera pas quand bien même les pierres danseraient ne tombera pas quand bien même les têtes tomberaient les tombeaux téteraient les têtards chanteraient les murs voleraient les souliers s'aimeraient quand même les banquiers dîneraient de briques les prisons sauteraient de joie. (Persécuté Persécuté, p.194)**

Subséquentement, l'arbitraire des dernières métaphores étudiées sert à dénoncer le pseudo-réalisme des images poétiques traditionnelles, pour mettre en lumière une beauté nouvelle. Celle-ci trouvera son prolongement et son épanouissement dans la technique surréaliste, caractérisée par une image particulière, que Reverdy définit comme « une création pure de l'esprit » qui « ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement des deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique [...] parce qu'elle est créée en dehors de toute imitation, de toute évocation, de toute comparaison »<sup>201</sup>. Nous citons :

**Moi les casse-noisettes au milieu des tremblements de terre Les bris d'essieu à toute allure Les ruptures d'anévrisme au sein de l'imagination. (« Lettre au Commissaire », La Grande Gaité, pp.257-258)**

Alors que le poète tente de se définir, nous constatons qu'il procède tout autrement, dans le sens où il recourt à des images métaphoriques obscures, qui rapprochent le thème « moi » à trois phores n'affichant aucun lien logique avec celui-ci, étant donné que cet élément singulier se trouve assimilé à des éléments au pluriel (« les casse-noisettes », « les bris », « les ruptures »). Par ailleurs, au sein même des phores, nous relevons aussi des rapports métaphoriques, mis en place grâce à la détermination, reliant, dans les trois cas, un groupe nominal à un complément circonstanciel qui lui est incompatible, de lieu dans la première (« au milieu des tremblements de terre ») et dans la dernière métaphore (« au sein de l'imagination »), et de manière dans la seconde (« à toute allure »).

### Les contextes de conjonction

Dans ce cas, il s'agit d'un contexte ouvert, qu'on ne délimite plus au cadre de l'énoncé, au point que « l'analyse ouvre des perspectives, et gagne en généralité », puisqu'« elle peut rendre compte des cas où l'influence mutuelle s'exerce entre éléments qui ne sont pas dans un voisinage immédiat ». Ainsi, « les degrés de pertinence du contexte ne se ramènent pas à la seule dimension proximité / éloignement », selon le point de vue de M. Mahmoudian, mais il est possible de « concevoir l'influence contextuelle comme une succession de processus ayant lieu à divers paliers du texte : syntagme, proposition,

---

<sup>201</sup> P. REVERDY, *Le livre de mon bord*, Mercure de France, Paris 1948, p.254.

phrase, et ainsi de suite ; ce qui rendrait possible une typologie des effets du contexte en fonction de son étendue »<sup>202</sup>. De la sorte, par l'effacement de la préposition « de », le poète renouvelle, dans l'exemple suivant, une image connue, le regard illuminé par la vue de celui qu'on adore :

***Dans la chambre où les yeux phosphore Se sont séparés du visage Aimé Pour tourner autour de la femme qui sent le feu. (« Réponse aux flaireurs de bidet », La Grande Gaité, p.252)***

Grâce à une métaphore par juxtaposition, « yeux phosphore », rapprochant étroitement les deux substantifs, Aragon met en valeur la brillance et la luminosité du regard, par lequel on contemple l'être aimé. En outre, cette représentation trouve justification grâce au dernier mot de cet extrait, car elle fait écho à « la femme qui sent le feu », celle qui inspire une passion véhémence.

### **La métaphore étendue**

La majorité des figures recensées dans l'œuvre aragonienne est fondée sur une jonction du thème et du phore, alors que les métaphores « in absentia » offrent un modèle de combinaison plus complexe que celui rencontré dans les métaphores « in praesentia », où le thème et le phore sont distinctement indiqués. Toutefois, l'examen démontre que les métaphores du premier type sont gratifiées, dans leur entourage direct, par différentes expressions (figures, tours, éléments morphologiques) dont la portée consiste essentiellement dans l'atténuation de l'étrangeté de la formule, d'autant plus qu'elles participent aussi à l'élargissement des limites de la figure. Cette dernière ne sera plus composée d'un énoncé restreint, cohérent, mais cherchera à fusionner, sans pour autant renoncer à sa spécificité, avec les éléments contextuels. En effet, les métaphores verbales, qui peuvent représenter les cas de figures les moins envisageables, exposent en revanche des expansions considérées comme des «spécifieurs » thématiques ou phoriques.

Il est ainsi dans ces exemples où le poète use, dans le but d'explicitement la métaphore, d'une comparaison qui rend l'accomplissement des actions mentionnées plus ou moins possibles, telle que la danse du soleil personnifié, mise en valeur au moyen d'une image qui relève du rêve :

***La Seine au soleil d'avril danse comme Cécile au premier bal. (« Pour demain », Feu de Joie, p.34)***

Où cette métaphore qui accorde un trait humain, « triste », à un animal, tout en vérifiant cet adjectif par une autre image comparative, qui sert à concrétiser le sentiment abstrait. Ce dernier renvoie à l'état désolant et déplorable des bijoux perdus et abandonnés au fond de la mer :

***Sur mon berceau parfois se penchait un lévrier triste comme les bijoux ensevelis dans la mer. (« Une fois pour toutes », Le Mouvement perpétuel, p.71)***

Le poète recourt également à des compléments de manière pour élargir la métaphore et pour l'éclaircir, comme suit :

<sup>202</sup> M. MAHMOUDIAN, *Le contexte en sémantique*, Paris, Peeters 1997, p.61.

***Ainsi la tristesse succède à la tristesse et le désir s'envole en secouant ses ailes colorées et douces. (« Louis », Le Mouvement Perpétuel, p.73)***

Il emploie également des relatives, dans le but de surpasser l'opacité de certaines images mises en place, tel que dans ce vers :

***Dentelles noires où bat un sein de glace. (« Mandragore », Persécuté persécuteur, p.228)***

Ou dans cet autre vers où la vision fantastique se retrouve plus ou moins nuancée et compréhensible grâce à la figure de la comparaison :

***Il y avait des chandeliers Qui faisaient des confidences aux géants blonds des escaliers. (« Sonnette de l'entracte », Le Mouvement perpétuel, p.86)***

Il résulte ainsi une sorte de va-et-vient entre deux niveaux, dans le but d'enrichir la perspective de lecture. Cet usage de la métaphore concourt à la mise en lumière d'une complexité textuelle, établie par le jeu des références propres et figurées non seulement dans un même texte, mais aussi d'un texte à l'autre, afin d'amoindrir et même d'estomper à peu près le dualisme entre discours « imagé » et discours « non-imagé », et qui seront de la sorte amalgamés grâce à une alliance étroite.

Le rôle du contexte est donc essentiel, comme nous essayerons de le justifier davantage dans la seconde partie de ce travail. Dans cette optique, les épithètes et les comparaisons assurent, par rapport aux métaphores verbales, une fonction significative. Leur emploi est celui d'un amplificateur phorique, comme nous l'avons déjà signalé. Le pivot verbal de la métaphore n'est pas l'unique terme à porter ou garantir le phore, puisque ce dernier semble repris et énoncé par des éléments plus ou moins proches. L'étude des tournures où tp et tm ne se rencontrent pas dans la même catégorie du discours rend possible la généralisation des conclusions tirées de l'analyse des métaphores verbales. Ainsi, dans le cas des métaphores adjectivales, le phore peut être amplifié en l'insérant dans un syntagme prépositionnel, ou par un tour verbal, comme dans ces deux exemples :

Les feuillages viennent cacher tout ce qui s'agite [...] dans les plis profonds et poussiéreux de mon cerveau.

(« L'épingle stérilisée », *Écritures automatiques*, p.146)

Démon des suppositions, fièvre de fantasmagorie passe dans tes cheveux d'étaupe tes doigts sulfureux et nacrés [...].

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.113)

Quant aux métaphores à pivot nominal, elles exhibent, au niveau de la co-présence du thème et du phore, dans l'énoncé, des spécificités vérifiant l'importance de l'enchevêtrement de ces deux termes fondamentaux dans la production de toute métaphore. En effet, des éléments qui font partie du système de référence endophorique (référence intratextuelle) apparaissent aussitôt, dans le but de contribuer au rapprochement entre le thème et le phore. Il est ainsi dans ces vers :

D'innombrables sauterelles sortent de ma bouche et se répandent sur les céréales. Mes paroles de coton poudre, je les enflamme dans les oreilles des hommes sans méfiance.

(« Louis », *Le mouvement perpétuel*, p.73)

L'adjectif possessif masculin « mes » à valeur anaphorique constitue le lien entre le N1 thématique, « paroles », mis en valeur par une inversion expressive de l'ordre habituel, et le N2 phorique, « innombrables sauterelles ». Cet élément réalise l'annexion entre un thème non immédiatement antérieur et le phore. Dans cette optique, les indices endophoriques jouent un rôle prépondérant, ne serait-ce que parce qu'ils garantissent la cohésion du texte.

Il est fréquent de rencontrer, dans le texte aragonien, une évolution métaphorique du type : Thème a / Phore b - Phore c – Phore d... Une telle forme d'écriture justifie le choix de l'apposition comme cadre privilégié de la métaphore dans cette poésie. Comme nous le remarquons dans ces vers où le seul thème « cœur » se trouve spécifié par une série de phores, rapportant chaque fois une nouvelle précision qui sert à le rapprocher des imaginations :

Tu prends ton cœur pour un instrument de musique

Délicat corps du délit

Poids mort.

(« Poésie », *Le Mouvement perpétuel*, p.76)

Dans la plupart des cas, le thème et le phore se remarquent à la surface du texte, reliés par une successivité plus ou moins immédiate. Cet amalgame de ces deux entités, en tant que caractéristique propre de la métaphore peut, selon Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca « se marquer de diverses façons, par une simple détermination [...], au moyen d'un adjectif [...], d'un verbe [...], d'un possessif », et « parfois même nous aurons une identification »<sup>203</sup>. Par conséquent, il devient possible de regrouper les métaphores « in-absentia » et « in praesentia » de la tradition sous une même catégorie, celle de l'analogie étroite qui découle de cette fusion thème / phore. Une telle définition semble correspondre à la métaphore aragonienne, dans la mesure où le rapport entre le thème et le phore est souvent sauvegardé de façon nette dans le texte, même si l'analogie n'est pas constamment condensée ou réduite. Nous citons à titre d'exemple :

Dans ce calme et cette inquiétude alternés qui formaient alors tout mon ciel, je pensais, comme d'autres du sommeil, que les religions sont des crises de la personnalité, les mythes des rêves véritables. J'avais lu dans un gros livre allemand l'histoire de ces songeries, de ces séduisantes erreurs.

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.140)

Nous constatons que l'auteur réalise une union distincte et précise entre les deux composants de la métaphore, en ayant recours à plusieurs modalités. Il établit d'abord un lien figuré entre le thème « religions » et le phore « des crises de personnalité », grâce au verbe « être » qui met en place une identification totale, étant donné que le « je » considère les cultes comme une sorte d'aliénation, qui anéantit la volonté humaine et s'oppose à la raison. Ensuite, il rapproche étroitement « les mythes », au moyen de l'apposition, à « des rêves véritables », puisque les légendes fabuleuses sont le produit

---

<sup>203</sup> Ch. PERELMAN et L. OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation*, Tome Second, Paris, PUF 1958, pp.538-539.

d'une imagination inventive, d'autant plus qu'elles surgissent d'un univers onirique. Et enfin, il réunit implicitement les deux thèmes précédents, pour les désigner, par deux métaphores in absentia introduites par deux adjectifs démonstratifs, telles des « songeries » et des « séduisantes erreurs ». Par ailleurs, nous notons que ces derniers éléments, exposés dans « un gros livre allemand », s'opposent aux deux phores proposés par l'auteur, et s'il les a affichés, ce n'est que pour mettre en valeur son point de vue.

Le poète exploite, d'autre part, un va-et-vient continu et productif entre les deux niveaux (thème et phore), de même qu'une forme de « tissage » du phore qui permettrait au lecteur d'induire que toute métaphore « simple » chez Aragon est capable de progresser en une figure étendue. Dans cette optique, nous examinerons cet extrait du « Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », où une métaphore primaire se trouve aussitôt développée :

Si je parcours les campagnes, je ne vois que des oratoires déserts, des calvaires renversés. Le cheminement humain a délaissé ces stations qui exigeaient un tout autre train que celui qu'il mène. Ces vierges, les plis de leur robe supposaient un procès de la réflexion point compatible avec le principe d'accélération qui gouverne aujourd'hui le passage.

(« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.144)

Lors de ce second volet du *Paysan de Paris*, le « je » se livre principalement à une réflexion singulière, dont le sujet et le cadre ne sont autre que le parc des Buttes-Chaumont revisité par les trois amis. Et pour mettre en valeur cet endroit particulier, étant à la fois aux limites du naturel et de l'humain, Aragon procède implicitement par comparaison entre « le parc », le « passage » et « les campagnes », en faveur des premiers. Le point de départ est une métaphore in praesentia, dans une structure restrictive, identifiant le paysage rural, d'abord, à des « oratoires déserts », parce qu'ils ont été abandonnés par leurs visiteurs, et même par leurs occupants. Ce sens du vide est accentué par le contraste des deux termes, où un lieu de prière, et, par conséquent, de parole, se trouve délaissé par ses fidèles. Les « campagnes » se transforment en « calvaires renversés », car ils sont dépassés et ne suscitent plus l'intérêt. Nous remarquons ici que les deux thèmes réfèrent à un registre religieux, afin de montrer que l'ancien culte voué à la nature est annulé au profit d'une nouvelle religion, celle du moderne. Par ailleurs, l'auteur ne se limite pas à cette première image, mais il associe au thème initial, « campagnes », d'autres phores qui s'inscrivent dans le cadre d'une période révolue. Ils sont ainsi des « stations », en ce qu'ils supposent une idée du ralentissement et de l'arrêt incompatible aussi bien avec les exigences du temps moderne, qu'avec l'évolution de l'esprit humain. Dans cette optique du mouvement (cheminement, train, accélération, passage), « les campagnes » se métamorphosent en « vierges », pour référer à la fois à l'admiration religieuse dévolue, puis à l'abandon, mais encore à l'existence inerte, vécue dans les anciens lieux naturels.

### Les séries métaphoriques

Le fonctionnement des métaphores peut être repéré sous une forme autant considérable

que les autres, à savoir leur organisation sérielle. Ces séries progressent selon deux principes : en premier lieu, elles développent une cohérence interne qui correspond au principe paradigmatique ; en second lieu, elles établissent des rapports diversifiés avec le contexte non-métaphorique, selon un principe syntagmatique.<sup>204</sup> A ce niveau, le terme « paradigme » désigne une série de métaphores in praesentia qui appartiennent à la même isotopie. Ce procédé exerce également sur la métaphore isolée une influence particulière qu'on appelle contrainte paradigmatique, et qui établit, dans certains cas, la disparition définitive d'une métaphore morte ou, dans d'autres cas, à sa réanimation. En outre, cette contrainte accorde une valeur métaphorique à des termes qui ne le sont pas auparavant, dans la mesure où le sens d'une métaphore dépend de ses rapports avec les autres membres du paradigme dont elle fait partie. Il est ainsi dans le poème « Le ciel brûle » où toutes les métaphores sont rattachées, s'éclaircissant les unes par les autres, jusqu'à ce que la formule finale, « Bain de révélateur », récapitule l'image globale, dans la mesure où il est question d'une tentative mystique, permettant à ce « nous » de découvrir sa réalité cachée, comme lors d'une confession religieuse, d'où le cadre « sacré » :

***Au bord d'un bénitier de bore ardent Sur la margelle des baisers Sous les grands rideaux blancs ornés de cruauté Nous perdons lentement nos visages de plâtre Bain de révélateur. (Les Destinées de la poésie, p.100)***

Néanmoins, nous constatons que tous les constituants de ce lieu de culte subissent certaines modifications, grâce à des métaphores reliant des termes incompatibles. En effet, l'adjectif « ardent » attribué au « bénitier de bore » fait basculer le sens premier vers un autre figuré, fondé sur une association d'éléments opposés, puisqu'une vasque d'eau bénite ne peut être faite d'un métal brûlant, de même que la « margelle » ne peut être constituée de « baisers », d'autant plus que le premier élément est concret, alors que le second est abstrait. De plus, l'emploi du terme « cruauté » conteste l'innocence suggérée par l'adjectif qualificatif « blancs ». Quant à la dernière métaphore déterminative, elle repose sur ce même principe de contraste entre le thème et le phore, « visages » et « plâtre », référant à l'humain et au matériel.

D'un autre côté, le sens métaphorique n'est pas fourni par une seule figure, mais développé tout au long de la série, à condition que tous les termes soient présents et analysés et que leur sens soit explicité, pour que celui de l'ensemble soit saisi. En effet, la signification de départ, spécifique et particulière, s'élargit grâce à un mouvement de généralisation et d'extension qui est à la base des figures qui constituent la série métaphorique<sup>205</sup>. D'où, la nécessité de recourir à un contexte plus étendu, parce qu'il permet d'accorder un caractère achevé à la série métaphorique, mais encore de préciser la nature des relations qui existent entre les figures de la série : s'agit-il d'une série métaphorique ou d'un axe sémantique ?<sup>206</sup>. De ce point de vue, nous proposons d'interpréter cet extrait du poème intitulé « Réponse aux flaireurs de bidet », dans lequel l'ensemble des métaphores reprennent et développent à la fois un même thème :

<sup>204</sup> M. VAN BUUREN, « Les Rougon-Macquart » d'Emile Zola : de la métaphore au mythe, Paris, Librairie José Corti 1986, p22.

<sup>205</sup> K. GAHA, *Métaphore et métonymie dans Le Polygone étoilé*, Publications de l'Université de Tunis, p.280.

<sup>206</sup> *Ibidem.*, p.278.

***Dandinement des seins les gorges Changent chantent sous les baisers Collines caressées d'aurore Fauves bécanes du plaisir Or les mamelles les mamelles bondissantes Président aux métamorphoses du mobilier. (« Réponse aux flaireurs de bidet », La Grande Gaité, p.251)***

Dans cette partie, le poète a choisi de décrire un être féminin d'une manière érotique, conformément à ce qu'il a entrepris tout au long du texte. Mais, s'il emploie, dans un premier temps, le mot « seins », il le remplace aussitôt par un autre mot dont le sens est plus soutenu, « les gorges ». A celles-ci, il a attribué, d'un côté, un verbe de mouvement « changent » qui renvoie au « dandinement des seins », et prépare les « métamorphoses » finales. D'un autre côté, il les dote d'un trait humain, et précisément d'une voix, car elles « chantent », par référence aux murmures émis au moment des étreintes amoureuses. En outre, nous relevons deux métaphores appositives, dont le thème est « gorges », et qui permettent de célébrer davantage cet attribut féminin. Elles sont d'abord représentées telles des « collines caressées d'aurore », en raison de leur forme parfaitement arrondies, et aussi à cause de leur couleur lumineuse et rosée. Les « gorges » sont aussi identifiées à des « fauves bécanes du plaisir », d'abord parce qu'elles sont une paire qui symbolise la force et le délice de la sensualité. Dans les deux derniers vers, le poète focalise son regard sur un point précis du sein féminin, les « mamelles » qui tressaillent sous l'effet de l'émotion éprouvée. Toutefois, nous ne réussissons pas à deviner le rapport établi entre celles-ci et les « métamorphoses du mobilier », à l'exception d'une coïncidence entre une sensation intérieure et le regard jeté sur le cadre extérieur.

Quoique cette catégorie en chaîne de la figure ait la même structure que la métaphore filée, elle est spécifiée par le fait que la métaphore primaire n'est pas fournie dès le début de la séquence. Au contraire, elle apparaît en dernier lieu pour représenter le maillon final de la chaîne, tel que dans cet extrait :

***Or il est un royaume noir, et que les yeux de l'homme évitent, parce que ce paysage ne les flatte point. Cette ombre, de laquelle il prétend se passer pour décrire la lumière, c'est l'erreur avec ses caractères inconnus [...]. (« Préface à une mythologie moderne », Le paysan de Paris, p.11)***

Introduite par le présentatif « c'est », la métaphore primaire est clairement placée à la fin de la séquence et récapitule les deux figures qui la précèdent. Par cet effet de retardement, l'auteur met en valeur le thème choisi, « l'erreur », en énumérant ses spécificités avant de déclarer de quoi il s'agit. Par ailleurs, nous percevons que l'auteur insiste sur l'idée d'obscurité que les deux phores formulent, puisque l'« erreur » est identifiée, d'une part, à « un royaume noir », rejetée par les hommes, aussi incompréhensible que l'inconnu, et d'autre part, elle est identifiée à une « ombre », paradoxalement employée pour rendre compte de son opposé, la « lumière ». En effet, l'image finale, en représentant spécialement « l'erreur avec ses caractères inconnus », est une synthèse des images qui l'annoncent.

De surcroît, cette métaphore particulière peut être interrompue et même reprise, dans certains cas, par une métaphore qui n'affiche aucun lien syntaxique avec elle<sup>207</sup>, au point que nous pouvons attester que la juxtaposition des figures et le développement

<sup>207</sup> K. GAHA, *Métaphore et métonymie dans le Polygone étoilé*, Publications de l'Université de Tunis 1979, p.44.



métaphorique en chaîne est un procédé constant dans l'écriture poétique d'Aragon. Dans cette perspective, les métaphores peuvent être introduites, dans une séquence textuelle, par un ensemble d'outils syntaxiques.

En premier lieu, une série peut être réalisée grâce à la juxtaposition de métaphores en apposition, tel que dans cet extrait :

***Le blond échappe à ce qui définit, par une sorte de chemin capricieux où je rencontre les fleurs et les coquillages. C'est une espèce de reflet de la femme sur les pierres, une ombre paradoxale des caresses dans l'air, un souffle de défaite de la raison. (« Le passage de l'Opéra », Le Paysan de Paris, p.52)***

Aragon a choisi, comme thème pour sa suite de métaphores, « le blond », auquel il a associé trois thèmes différents qui n'affichent aucun rapport aussi bien syntaxique que sémantique. Ils sont simplement juxtaposés, séparés, pour être distingués l'un de l'autre, par une simple virgule. En effet, cet hymne à la couleur dorée est relié, d'une part, à la femme, puisqu'il s'agit d'une « espèce » de son « reflet sur les pierres », dans le sens où l'auteur s'aperçoit que la nature ne peut être qu'une représentation de la créature féminine, dont l'empreinte se trouve partout où il s'aventure. D'autre part, ce chant est en rapport avec l'amour, suggéré par les « caresses ». Et même si nous ne sommes pas parvenus à rétablir le point commun qui associe les termes constituant ce phore, nous prenons en considération leur caractère aérien et immatériel. Cette couleur fusionne également avec les sensations, en ce sens que le « blond », extrêmement fascinant, s'oppose à l'exercice de la « raison », parce qu'il charme ses admirateurs.

En second lieu, nous relevons une chaîne métaphorique introduite par « comme si ». Nous citons alors :

***Nous ne nous faisons aucune idée De ce qu'était l'hiver Réalité des saisons Les sévices de la mauvaise époque Etaient tels qu'on se couvrait différemment pendant Plusieurs mois de l'année puis tout Se passait comme si Les fourrures les flanelles tombaient avec les jours L'été les gens allaient nus à la façon des boxeurs. (« Futur antérieur », La Grande Gaité, p.279)***

La conjonction de subordination « comme si » permet d'établir une correspondance entre ce qui la précède et ce qui la suit, et plus précisément entre un état hivernal, pendant lequel « on se couvrait », et un autre estival, où « les gens allaient nus à la façon des boxeurs ». Ce même outil grammatical annonce une métaphore verbale qui établit un rapport figuré entre deux substantifs sujet (les « fourrures » et les « flanelles ») et un verbe (« tombaient ») qui leur est incompatible dans une perspective littérale, d'autant plus qu'il est rattaché à un complément circonstanciel de temps, « avec les jours », les identifiant implicitement à des feuilles mortes. Celles qui annoncent la fin d'une saison et le recommencement d'une autre, comme ces tissus par lesquels les hommes se protègent du froid hivernal, et qu'ils abandonnent durant la saison chaude.

En troisième lieu, la conjonction « comme »<sup>208</sup> introduit une série métaphorique, surtout lors des « blond comme », introduisant des éléments qui n'affichent pourtant aucun lien avec la couleur d'or, mais par lesquels Aragon rend hommage à Lautréamont:

***Et brusquement, pour la première fois de ma vie, j'étais saisi de cette idée que les***

<sup>208</sup> Ibidem., p.66.

**hommes n'ont trouvé qu'un terme de comparaison à ce qui est blond : comme les blés, et l'on a cru tout dire. Les blés, malheureux, mais n'avez-vous jamais regardé les fougères ? J'ai mordu tout un an des cheveux de fougère. J'ai connu des cheveux de résine, des cheveux de topaze, des cheveux d'hystérie. Blond comme l'hystérie, blond comme le ciel, blond comme la fatigue, blond comme le baiser. Sur la palette des blondeurs, je mettrai l'élégance des automobiles, l'odeur des saintfouins, le silence des matinées, la perplexité de l'attente, les ravages des frôlements, qu'il est blond le bruit de la pluie, qu'il est blond le chant des miroirs ! (« Le passage de l'Opéra », *Le Paysan de Paris*, p.51)**

Toutefois, selon M. Morton, « les séries s'éloignent souvent de leur sujet de départ, et même quand les images se rattachent à un concept général, elles en traitent des aspects différents au lieu de découler l'une de l'autre »<sup>209</sup>. En effet, au moyen d'un ensemble d'images, le poète décrit une machine particulière, en mettant l'accent sur certaines de ses particularités :

**Il se perfectionne une machine à te faire pleurer une machine auprès de laquelle les tenailles sont des danseuses la guillotine une coupe de champagne auprès de laquelle enfanter est jouir. (« Le Progrès », *Persécuté Persécuteur*, p.206)**

Alors que la première tâche allouée à cet outil de torture est de « te faire pleurer », le poète, au lieu de développer davantage son aspect et son rôle, énumère d'une manière imagée, la supériorité qu'elle affiche par rapport à un ensemble d'autres éléments. Ils ont en commun le fait d'être également des instruments de supplice, mais sur lesquels « cette machine » exerce un effet considérable, jusqu'à les modifier. Ainsi, par une métaphore avec être, « les tenailles » sont représentées telles des « danseuses », et qui a priori ne représentent aucun danger, aussi inoffensives que ces artistes procurant du plaisir aux spectateurs. En outre, par une autre figure métaphorique appositive, la « guillotine » se métamorphose en « une coupe de champagne », et perd de la sorte tout rapport avec le danger et la menace de la mort. Et enfin, le poète établit une analogie entre deux verbes habituellement opposés, « enfanter » référant aux douleurs atroces de la procréation, et « jouir » en rapport avec le plaisir. Et quoique, les métaphores s'éloignent de leur sujet initial, elles prolongent la description de cette « machine », sous d'autres angles, en comparaison avec d'autres pratiques, dans le but de souligner son atrocité.

### **La métaphore filée : de la théorie à la pratique**

La métaphore filée est une notion si importante, dans la mesure où elle est prise en compte comme « l'une des manifestations les plus nettes de la capacité énonciative de l'expression métaphorique, qui fait passer sa réalisation, du mot au texte »<sup>210</sup>, mais encore parce qu'elle se conforme à un « principe fondamental pour la rhétorique » qui soutient que « toute métaphore tend toujours à devenir une métaphore filée ». Dans cette optique, nous avons jugé qu'il est indispensable de traiter ce type de métaphore, en faisant essentiellement référence à l'article de Michael Riffaterre, intitulé « La métaphore filée dans la poésie surréaliste ». Le point de départ sera donc la définition qu'il propose et

<sup>209</sup> M. CELLER, *Giraudoux et la métaphore*, Paris, The Hague 1974, p.66.

<sup>210</sup> E. BORDAS, *Les chemins de la métaphore*, Paris, PUF 2003, p.24.

à laquelle la plupart des stylisticiens renvoient souvent. Cette définition se formule selon deux critères : l'un syntaxique, tandis que l'autre est sémantique. Ainsi, la métaphore filée est une « série de métaphores reliées les unes aux autres par la syntaxe \_ elles font partie de la même phrase ou d'une même structure narrative ou descriptive \_ et par le sens : chacune exprime un aspect particulier d'un tout, chose ou concept, que représente la première métaphore de la série »<sup>211</sup>. Elle constitue également « un code spécial, puisque les images qui la composent n'ont de sens, individuellement comme en groupe, qu'en fonction de la première d'entre elles »<sup>212</sup>.

Par ailleurs, nous indiquons que cet auteur a eu recours aux termes « teneur » et « véhicule », déjà employés, depuis les années trente, par I. A. Richards, en ce sens que le premier terme désigne « l'idée sous-jacente », alors que le second indique « l'idée sous le signe de laquelle la première est appréhendée »<sup>213</sup>.

Du point de vue sémantique, la totalité des stylisticiens se sont mis d'accord sur l'unité du sens qui caractérise toutes les parties d'une métaphore filée, quoique avec quelques réticences concernant le fait que la première métaphore de la série représente à la fois la métaphore-synthèse, la métaphore primaire et la matrice. Ce qui a conduit Albert Henry à fournir cette autre définition qui ne reprend qu'un seul point de celle de Riffaterre :

***La métaphore filée est, dans un développement conceptuel unitaire, une série de métaphores qui exploite, en nombre plus au moins élevé, des éléments d'un même champ sémique.***<sup>214</sup>

Toutefois, l'unité syntaxique proposée par Riffaterre demeure un critère plus difficile à formuler et une donnée linguistique incertaine de la métaphore filée, sauf dans le cas où nous nous conformons à la suggestion de cet auteur, celle d'étendre le sens de la syntaxe aux structures narratives et descriptives. Dans cette perspective, nous proposons également la définition que Jean Jacques Robrieux formule :

***une métaphore filée (ou continuée) [est] une métaphore qui s'étend à un ensemble plus ou moins long, d'une ou plusieurs phrases en utilisant plusieurs signifiants reliés en un réseau sémantiquement cohérent.***<sup>215</sup>

De même que celle de Marcel Cressot :

***une métaphore [...] dite "filée" [...] se poursuit à travers plusieurs mots, parfois plusieurs phrases, qui reprenant le noyau sémique commun au signifié 1 et au signifié 2, la prolongent.***<sup>216</sup>

Néanmoins, Ph. Dubois, tout en reprenant certains éléments, met en place « une nouvelle

<sup>211</sup> M. RIFFATERRE, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Le production du texte*, Paris, Seuil 1979, p.218.

<sup>212</sup> *Ibidem.*, p.217.

<sup>213</sup> P. RICŒUR, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil 1975, p.105.

<sup>214</sup> A. HENRY, *Métaphore et métonymie*, Bruxelles, éd. Académie royale de Belgique 1983, p.122.

<sup>215</sup> J.-J. ROBRIEUX, *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Topos 1998, p25.

<sup>216</sup> M. CRESSOT, *Le style et ses techniques*, Paris, PUF 1969, p.64.

définition de la métaphore filée, plus analytique et plus formalisée que celle de Riffaterre »<sup>217</sup>. La figure est alors formée par « une métaphore M dite "métaphore primaire" », à laquelle sont rattachées « deux isotopies ». Ces dernières donnent lieu à « deux systèmes associatifs », se développant conjointement, « composés de "métaphores dérivées" (M', M'', M'''...) » que la métaphore primaire produit. Par conséquent, cette conception de la métaphore semble particulière (toujours selon l'auteur), parce qu'elle met en valeur, d'un côté, la notion de « bi-isotopie », caractéristique du fonctionnement métaphorique (dans le sens où toute métaphore est capable de produire une isotopie), et qui se substitue à celles « de 'plan de la teneur' et de 'plan du véhicule' ». De ce point de vue, il accorde à la métaphore filée « un fondement sémantique beaucoup plus profond », transformée de la sorte en un « mécanisme à fonctionnement transphrastique ». D'un autre côté, cette même conception permet de ne plus considérer cette figure comme « un cas particulier de la métaphore simple, mais la donne comme un aboutissement vers lequel tendrait toute métaphore mise en contexte »<sup>218</sup>. Dans cette perspective, nous prendrons en considération cet extrait du poème « Progrès », dans lequel nous avons discerné une métaphore filée :

***Splendeurs vous maquillez inutilement cette existence épouvantable j'entends à l'ombre des étoiles le cri du mal des dents j'entends à la faveur du sommeil les hurlements de l'amour martyr j'entends par les soupiroux des visages sortir les hoquets de la faim j'entends sous les feuillages de la richesse gémir le sommier crevé de la prostitution. (Persécuté Persécuteur, p.205)***

Nous nous apercevons que le poète expose, dans le premier vers, une métaphore primaire, dans la mesure où elle semble résumer tout ce qu'il décrit dans la suite du poème. En effet, le rapport figuré est installé entre un sujet, les « splendeurs », à lesquelles le « je » s'adresse directement (et qu'il transforme aussitôt en un interlocuteur présent et concret), et le verbe « maquiller » qui leur accorde un trait humain animé. De plus, nous relevons une opposition entre ces « splendeurs », suggérant la beauté et la somptuosité, et « cette existence épouvantable » qu'elles tentent vainement de dissimuler. En outre, cette contradiction entre un dehors luxueux et splendide et une réalité sordide sera explicitée grâce à un ensemble de métaphores dérivées, introduites par le verbe « j'entends », qui fait du poète le témoin attentif des douleurs humaines, même si elles sont camouflées derrière des ornements factices. Cette série d'images repose donc sur une association entre, d'une part, les manifestations de « cette existence épouvantable », exposées au moyen d'expressions vocales (« cri », « hurlements », « hoquets » et gémissements), qui disent les souffrances endurées par les humains, et plus généralement les maux et les fléaux qui s'abattent sur la société moderne (« mal des dents », « l'amour martyr », « la faim » et « la prostitution »), et d'autre part, les « splendeurs » qui les dissimulent, indiquées par des compléments circonstanciels de lieu, basés essentiellement sur l'idée du caché (« à l'ombre », « à la faveur du sommeil », « par les soupiroux » et « derrière les feuillages »).

<sup>217</sup> Ph. DUBOIS, « La métaphore filée et le fonctionnement du texte », *Le Français Moderne*, T.43, n°3, juillet 1975, éd. d'Artrey, Paris, p.209.

<sup>218</sup> *Ibidem.*, pp.207-208.

Nous proposons au même titre d'analyser une métaphore que nous avons supposée comme filée, extraite du poème d'Aragon intitulé « Couplet de l'amant d'opéra » :

***L'amour tendre literie dont mon cœur est l'édredon trouble Si mollement mes membres Légèrement mes lèvres obliquement mes yeux pour de faux ciels que la chair et le linge ont une même odeur pour mon ardeur. (Feu de joie, p.41)***

Ce poème constitue un tout indivisible, syntaxiquement comme sémantiquement, au point que l'ensemble des images le constituant ne peuvent être traitées séparément. En conséquence, la première des métaphores (par apposition) semble donner du sens et justifier celles qui la suivent. Elle établit, en premier lieu, une équivalence entre une substance abstraite (amour) et une autre concrète (literie), conformément à une tendance constante vers la concrétisation qui caractérise la poésie aragonienne. Afin de vérifier cette association, nous proposons certains sèmes communs aux deux éléments, comme la douceur au toucher et la tendresse, d'où le recours à la forme adjectivale (tendre), qui indique aussi bien le repos procuré grâce à ce sentiment que celui qu'on savoure dans un lit. La deuxième métaphore de la série est étroitement liée à la première, permettant un passage du général (le sentiment d'amour) au particulier (cœur comme « siège » des sentiments). Il est de même concernant « literie » dont l'un des constituants est « l'édredon ». Par la suite, une troisième figure, de type verbal, est mise en place par l'attribution du verbe « troubler » au premier élément, « literie », duquel tout découle. Toutefois, nous discernons une opposition entre les deux termes, puisque la tendresse de l'amour se trouve rectifiée et remise en cause par le verbe qui lui est accordé. De ce fait, à la différence de la métaphore dérivée précédente qui appuie la figure primaire, celle-ci en modifie le cours. Et pourtant, ce changement au niveau du sens est aussitôt atténué par un ensemble d'adverbes (mollement, légèrement, obliquement), pour dire l'émotion éprouvée par amour, manifestée dans le mouvement des « membres », le pincement des « lèvres » et l'expression « des yeux ». Avec ce dernier élément, le sens bascule encore une fois, car le trouble est orienté vers « de faux ciels », et, par conséquent, vers des espoirs promis par l'amour, mais qui s'avèrent factices et trompeurs. Quant aux derniers vers, ils exposent un vœu du « je » qui aspire à une association entre la « chair » et le « linge », en raison d'un point commun, à savoir « l'odeur », permettant de relier au même moment son corps et la « literie », et donc son « cœur » et « l'amour ». En somme, le poème peut être considéré comme une métaphore filée dont la première figure donne naissance aux autres et qui servent essentiellement de prolongement au premier phore, « literie ».

Tout compte fait, nous pouvons dire que la métaphore filée est constituée d'une chaîne de figures liées sémantiquement, et dont le noyau ou la métaphore primaire véhicule le premier sens qui sera développé dans la suite de la série. Par conséquent, le sens métaphorique n'est pas fourni par une seule figure, mais par l'ensemble des procédés métaphoriques en liaison. Donc, la détermination du sens de la chaîne nécessite la co-présence de tous les termes métaphoriques qui en ont fait partie, et qui doivent être analysés dans le but d'explicitier leurs sens respectifs, et par la suite, reconstituer celui de la totalité de la métaphore filée, à laquelle ils servent de prolongation. En outre, la métaphore filée dégage un seul signifié et se présente tel un procédé d'amplification de la signification synthétique, dans lequel la première occurrence de la figure est considérée comme le principe explicatif du code particulier mis en place par la

métaphore filée. Nous suggérons d'examiner ce poème, « Isabelle » :

***J'aime une herbe blanche ou plutôt Une hermine aux pieds du silence C'est le soleil qui se balance Et c'est Isabelle au manteau Couleur de lait et d'insolence. (Le Mouvement perpétuel, p.68)***

Comme l'exemple précédent, le poème est dans sa totalité une métaphore filée, quoique le thème principal, « Isabelle », apparaisse avec retardement. Dans cette perspective, la série des figures a pour finalité de préparer la réception de la métaphore primaire, en s'articulant sur un signifié unique, la blancheur, mais qui paraissent, en premier lieu, énigmatiques et n'acquièrent une signification claire que vers la fin du poème. Elles disent essentiellement l'éclat et l'innocence, en rapport avec le blanc, de l'être féminin désigné par le nom propre. De ce fait, « Isabelle » est d'abord identifiée à « une herbe », puisque légère et aérienne, mais toujours « blanche », et, par conséquent, fantastique et singulière. Néanmoins, cette identification se retrouve aussitôt modifiée, et du règne végétal, nous basculons vers le règne animal, de manière qu'« Isabelle » se métamorphose en une « une hermine », dans la mesure où le pelage de ce mammifère est blanc en hiver, mais encore parce qu'il est doté de « pieds », et donc devenu à son tour humain. Nous soulignons, d'un autre côté, une figure déterminative, « pieds du silence », imbriquée dans la première, « une hermine aux pieds du silence », et qui justifie la légèreté du mouvement, ainsi que la délicatesse de la présence. Cette qualité est également suggérée par l'autre métaphore, introduite par le présentatif « c'est », grâce à laquelle la femme aimée est assimilée à un « soleil », car lumineuse, et surtout coquette, du moment qu'elle « se balance ». Pour clore ce poème, Aragon recourt à une dernière figure métaphorique qui semble indéchiffrable, vu qu'elle associe le concret et l'abstrait dans un même syntagme, « couleur d'insolence », et nous nous demandons si ce dernier élément évoque le blanc, étant donné qu'il est insaisissable. Au surplus, cet exemple représente une image développée sous la forme d'un tableau, dans la mesure où « une métaphore [...] longuement filée [...] en autonomisant le ça, lui apporte une épaisseur concrète qui lui donne la force d'un tableau [...] »<sup>219</sup>.

Au niveau sémantique, Riffaterre attribue plus d'importance aux véhicules (sens figuré) manifestés grâce à la répétition, dans le but de recomposer la teneur. Or, constituer les éléments implicites d'une métaphore filée à partir des éléments présents indique qu'il existe un système de prévisibilités indissociable au fonctionnement interne de la métaphore filée. En d'autres termes, il est possible que les unités composant la métaphore ne soient pas présentes dans leur totalité, à la surface du discours, sans pour autant influencer négativement sur la valeur de la figure. Dès lors, on aura des « unités manifestées » qui coexistent avec d'autres « implicites » à l'intérieur d'un système de « prévisibilités », fondé sur le principe de « répétition des relations rhétoriques »<sup>220</sup>, permettant de reproduire le réseau des rapports reliant l'ensemble des constituants de la métaphore filée et de rétablir ses unités manquantes, ainsi que l'« élément non manifesté [...] à partir des autres ».

<sup>219</sup> C. FROMILHAGUE, *les figures de style*, Paris, Nathan 1995, p.73.

<sup>220</sup> Ph. DUBOIS, « La métaphore filée et le fonctionnement du texte », in *Le Français Moderne*, T.43, n°3, juillet 1975, éd. d'Artrey, Paris, p. 211.

En effet, la prévisibilité est considérée telle une autre particularité fondamentale du fonctionnement de la figure « continuée », puisqu'il est question d'un « processus d'engendrement d'unités non manifestées » et un « processus d'autogénération » qui attribue à la métaphore « une *richesse analogique potentielle* des plus élevées ». Et c'est par quoi, Dubois justifie « la prédilection constante dont elle a été l'objet de la part des surréalistes, tous voués au culte de l'universelle analogie » et qui réussissent à réaliser la cohérence de la métaphore filée, indépendamment du « nombre de métaphores particulières manifestées à la surface du discours ». Cette image spéciale affiche une cohésion particulièrement « liée à la structure profonde du trope, à sa tendance potentielle à l'expansion »<sup>221</sup>. Dans cette optique, nous citons :

***Charmante substituée, tu es le résumé d'un monde merveilleux, du monde naturel, et c'est toi qui renaiss quand je ferme les yeux. Tu es le mur et sa trouée. Tu es l'horizon et la présence. L'échelle et les barreaux de fer. L'éclipse totale. La lumière. Le miracle : et pouvez-vous penser à ce qui n'est pas le miracle, quand le miracle est là dans sa robe nocturne ? (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.207)***

Nous remarquons, en effet, que le thème, point de départ de cette métaphore filée, n'est en aucun cas mentionné explicitement, et même s'il est largement développé grâce à une série considérable de phores, l'auteur se suffit à le désigner par le pronom personnel « tu », pouvant coïncider avec tout sujet. Toutefois, si nous considérons attentivement ces phores, nous percevons que l'être mis en lumière représente le tout, parce qu'il remplace, d'un côté, la nature, en tant que « résumé d'un monde merveilleux », et évoque, d'un autre côté, un élément et son opposé, tels que « le mur et sa trouée » ou « l'éclipse totale » et « la lumière », mais aussi le constitué, « l'échelle », et le constituant, « les barreaux de fer ». Du reste, la première désignation, « charmante substituée » par laquelle l'auteur s'adresse directement à cet être mystérieux, aussi bien que l'attribut final, « sa robe nocturne », laissent suggérer qu'il est question d'une image fantastique d'une femme sans pareil, célébrée majestueusement jusqu'à atteindre l'échelle universelle.

### **La métaphore filée / La métaphore filée surréaliste**

Dans son article, Riffaterre a cherché à spécifier la métaphore filée surréaliste par le biais d'une sorte de comparaison entre celle-ci et une conception générale de la figure : il a relevé, à cet effet, « les composantes de la métaphore filée », dans le but d'accorder à « chacune [...] une définition générale », et dégager ensuite « les caractéristiques propres à la variété surréaliste ». Il présente, d'abord, la métaphore filée d'un point de vue sémantique, comme formée d'une « métaphore primaire » qui installe un rapport de sens entre un comparé et un comparant, dans l'intention de placer un réseau de sens autour duquel vont se rassembler une série de « métaphores dérivées » qui font partie de ce même réseau. Il est possible de considérer la métaphore primaire en tant que point d'appui favorisant le déchiffrement du code spécial établi par la métaphore filée. Or, pour que cette métaphore primaire soit facilement compréhensible, elle doit être « acceptable ». Aussi indispensable pour apprécier une métaphore, la notion d'acceptabilité est également un premier critère qui sert à différencier la métaphore

<sup>221</sup> *Ibidem.*, p.212

« habituelle » et celle surréaliste, dans le sens où une métaphore doit être « compréhensible, ou familière au lecteur[...] elle “ressemble” à la réalité, [...] vérifiable par une comparaison des mots aux choses \_c'est une manifestation de la fonction référentielle du langage» et « elle pose une équation sémantique  $T = V$  [...] laquelle servira de modèle aux métaphores suivantes et permettra au lecteur de les décoder correctement ». Nous citons à titre d'exemple :

***Tu prends ton cœur pour un instrument de musique Délicat corps du délit Poids mort Qu'ai-je à faire de ce fardeau Fard des sentiments. (« Poésie », Le Mouvement perpétuel, p.76)***

Alors que Riffaterre emploie les termes « Teneur » et « Véhicule », nous maintiendrons Thème et Phore. Dans les vers précités, il existe, d'abord, une équation entre un thème 1, « cœur », et un phore 1, « instrument de musique », en vue de certains sèmes communs, ici l'harmonie et la beauté. Par la suite, le même thème correspondra dans chacune des métaphores dérivées à un phore différent, « délicat corps du délit », « poids mort », « fardeau » et « fard des sentiments ». Nous observons un changement au niveau de la perception, dans la mesure où nous soulignons une opposition entre le point de vue formulé par le « tu » sous le signe de l'admiration, et celui du « je », inscrit sous le signe de la fatalité et de la souffrance. En outre, nous précisons que les deux pronoms personnels indiquent un même personnage, qui se désigne lui-même, avec la deuxième personne du singulier, pour dire une certaine distanciation par rapport à un état révolu fait de mensonges, et en second lieu, par le pronom « je », dans le dessein d'affronter la réalité de sa condition actuelle. En outre, comme le confirme Ph. Dubois, « toute métaphore filée » procède selon un « réseau des relations rhétoriques », regroupées souvent dans « au moins trois catégories [...] métaphoriques, métonymiques et – évidemment<sup>222</sup> - synecdochiques »<sup>223</sup>, et dans cet exemple, nous avons relevé un rapport métonymique, celui de l'effet pour la cause.

Au niveau de la figure surréaliste, l'acceptabilité subit, cependant, « un élargissement » qui va jusqu'à une transgression de la norme, puisqu'elle peut être soit « déterminée par la langue ou le corps des thèmes et conventions littéraires », soit « par le contexte », par le biais d'« un mot identique ou apparenté aux mots utilisés dans un passage précédent », et soit par un postulat formel, au point que la métaphore constitue une « transformation *arbitraire* de formes connues »<sup>224</sup>. Nous analyserons cet extrait :

***Mai le cristal des roches d'aube Mais Moi le ciel le diamant Mais le baiser la nuit où sombre Mais sous ses robes de scrupule M-E mé tout est aimé. (« La route de la révolte », Le Mouvement Perpétuel, p.94)***

Dans le premier vers, nous constatons que le poète construit une métaphore primaire par le renouvellement d'un cliché, dans la mesure où il échange l'ordre des composants du

<sup>222</sup> Note : Dans sa *Rhétorique générale*, le Groupe  $\mu$  a suffisamment insisté sur ce fait : la synecdoque est le trope fondamental, matrice de la métaphore comme de la métonymie ».

<sup>223</sup> Ph. DUBOIS, « La métaphore filée et le fonctionnement du texte », *Le français moderne*, T.43, n°3, juillet1975, éd. d'Artrey, Paris, p. 210.

<sup>224</sup> M. RIFFATERRE, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *La production du texte*, Paris, Seuil 1979, pp.219-220.



groupe. Au lieu des « roches de cristal », nous avons « cristal de roches », enrichi également par un autre complément, « d'aube », dont la contribution pose problème, puisque nous ne pouvons découvrir s'il accomplit la totalité du groupe ou uniquement le terme « roches ». Toutefois, nous posons que la figure sert à mettre en valeur la splendeur, de même que la fraîcheur du mois printanier, « Mai ». Dans le second vers, la métaphore par apposition installe une équivalence entre « moi », d'un côté, et « ciel » et « diamant », de l'autre, dans le but de suggérer la valeur considérable de ce personnage. Par ailleurs, les deux vers semblent fonctionner par une sorte de chiasme ou d'écho, car au « cristal » correspond, par croisement, « diamant », et à « l'aube » coïncide « le ciel ». Par opposition à l'éclat du jour, « la nuit » fait son entrée et étale son obscurité sur l'univers, d'où ce champ lexical (nuit, sombre, sous ses robes, scrupule). Nous devrions signaler également le jeu de mots sur lequel est fondé le poème, en ce sens que nous rencontrons toutes les formes correspondant au son /me/, et qui sont « mai, mais, mé », pour finalement relever le participe « aimé », permettant de supposer que le mois de « mai », et par extension, le printemps est le moment propice à l'amour, où « tout est aimé ».

Du point de vue lexical, Riffaterre note que la métaphore filée se déploie et s'éclaircit, autour de la métaphore primaire, sous la forme de "métaphores dérivées" qui reprennent l'analogie produite par la métaphore primaire pour la continuer. Dans cette optique, « la séquence verbale engendrée par la métaphore primaire contient une ou plusieurs métaphores dérivées de celle-ci ; chacune de ces métaphores dérivées reprenant l'équation initiale en la précisant ou en la développant », aussi bien au niveau du comparant que celui du comparé qui se développe, d'une manière explicite ou implicite, sur le modèle de dérivation du comparant. Par conséquent, la métaphore filée se dispose autour de « deux systèmes associatifs », dont « l'un composé de mots apparentés au véhicule primaire », alors que « l'autre composé de mots semblablement apparentés à la teneur primaire » et qui se développent plus ou moins parallèlement dans le but de « décri [re] ou expliqu [er] [ou prolonger] [chacun] la réalité représentée par le mot autour duquel ils s'organisent ». En d'autres termes, les métaphores dérivées devront respecter la règle de « sélection » qui consiste à relever un ensemble de sèmes, servant de pivot au transfert analogique pour l'autoriser et le vérifier. Dans la métaphore filée, les deux systèmes associatifs énumèrent ce qu'ils ont en commun tout en effaçant leurs différences. Dès lors, le fonctionnement interne de la métaphore filée est essentiellement régi par un critère sémantique, tel que dans cet énoncé :

***C'est alors que les gens croient chercher le plaisir. Dans les plis du terrain où tout les sollicite, ils sont les jouets de la nuit, ils sont les marins de cette voilure en lambeaux, et voici que déjà tout un peu d'eux-mêmes naufrage. La grande clameur de l'imagination leur fait oublier le silence. Sur les eaux d'agrément, à la cheville nue des cascades, on voit glisser le cygne Et caetera. (« Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.175)***

Nous distinguons, au premier abord, que le thème et le phore de cette image métaphorique vont de pair. Ils s'étalent d'une manière parallèle, à tel point qu'à la métamorphose de l'un répond celle de l'autre. Dans la première métaphore avec « être », l'auteur a identifié les « gens », désignés par le pronom personnel « ils », à des « jouets de la nuit », puisque ce cadre mystérieux est propice au « plaisir », et par conséquent, les

guident à leur insu et les fait perdre « dans les plis du terrain où tout les sollicite ». Dans une seconde métaphore, nous assistons à la transformation du premier constituant du phore aussi bien que du deuxième, en ce sens que les « jouets » deviennent des « marins », alors que la « nuit » est assimilée à « cette voile en lambeaux », et plus particulièrement à la mer, parce qu'il s'agit d'un lieu aussi vaste, aussi obscur et aussi énigmatique que la nuit. Nous relevons d'autres images métaphoriques qui s'inscrivent dans cette optique. D'abord, une métaphore verbale où le verbe, « naufrage », est attribué à un sujet, avec lequel il est habituellement inadéquat, « un peu d'eux-mêmes ». Par ailleurs, l'apparition finale du « cygne », de même que le choix des compléments circonstanciels de lieu s'inscrivent dans ce même cadre aquatique, d'autant plus que ces derniers sont présentés sous la forme de métaphores déterminatives, associant des termes disparates, car le concret « eau » est relié à l'abstrait « agrément », et un attribut humain « la cheville nue » est alloué à un élément inanimé, les « cascades ».

Néanmoins, le déploiement de la figure est mis en condition, ne se réalisant que lorsqu'il répond à « une double nécessité ». En premier lieu, il est indispensable de « maintenir la fonction référentielle » en représentant le véhicule et la teneur conformément à « leurs réalités respectives ». En second lieu, il faut « respecter la règle de sélection réciproque », car l'association des deux systèmes est basée principalement sur l'« addition [de] ce qu'ils ont en commun », de manière que leurs dissemblances se réduisent. Des deux systèmes, on ne maintient que les composantes de l'un ayant des équivalents dans l'autre et on élimine tout élément sans homologue, étant donné qu'il paraît vain ou opposé à la mise en place du procédé métaphorique<sup>225</sup>, comme dans cette citation :

***Jardins, par votre courbe, par votre abandon, par la chute de votre gorge, par la mollesse de vos boucles, vous êtes les femmes de l'esprit, souvent stupides et mauvaises, mais tout ivresse, tout illusion. Dans vos limites de fusains, entre vos cordeaux de buis, l'homme se défait et retourne à un langage de caresses, à une puérité d'arrosoir. (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.147)***

Nous mettons en relief le croisement des deux systèmes se rapportant chacun à l'un des pôles de la métaphore : jardins et femmes. Dans le premier, nous regroupons des termes apparentés au thème (fusains, cordeaux, buis, arrosoir), et dans le second, ceux en rapport avec le phore (courbe, abandon, gorge, boucles, caresses). Il est également à signaler que la métaphore filée est fondée d'une manière à respecter la double exigence, mise en place par Riffaterre, dans la mesure où le poète, d'une part, représente fidèlement les deux éléments, constituant la figure, et d'autre part, énumère exhaustivement leurs points d'équivalence, (par votre courbe, par la chute de votre gorge, dans vos limites de fusain...), dans le but de justifier ce rapprochement qui va jusqu'à la fusion entre la femme et la nature.

Dans la métaphore filée surréaliste, à côté de « la fonction référentielle et la sélection réciproque », le déroulement des deux systèmes associatifs se fonde sur l'arbitraire, sur l'écriture automatique, c'est-à-dire sur une association de signifiants, dont les signifiés

---

<sup>225</sup> M. RIFFATERRE, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *La production du texte*, Paris, Seuil 1979, pp.220-221.

sont incompatibles. Le système de dérivation, employé avec prédilection par Breton et ses disciples pour réaliser une métaphore filée, est particulièrement fondé sur les deux notions mentionnées (arbitraire et automatisme). En effet, considérée comme « un processus d'association verbale formelle », l'écriture automatique fait en sorte qu'« un mot donné du système détermine l'occurrence des mots qui le suivent », grâce à « une similitude de forme (tels que les parallélismes phonétiques, rimes ou assonances, et les jeux de mots), qui l'emporte sur le sens s'il y a conflit ». Nous citons à titre d'exemple :

Ils soupirent dans les soupentes

Ils soupirent aux soupiraux.

(« Poème de cape et d'épée », *Les Destinées de la poésie*, p.123)

A priori, nous repérons que le choix des mots peut être expliqué par une ressemblance graphique entre la forme du verbe « soupirent » et les deux substantifs « soupentes » et « soupiraux », comme si le premier provoque le recours aux autres.

Il est de même dans l'exemple proposé où le poète se plaît à regrouper des termes qui se ressemblent phonétiquement, sans prendre en considération ni le sens, ni le contexte :

La dame du comptoir sourit molle à Arthur et relève ses bas J'ai vu ses genoux hiboux poux.

(« Au café du commerce », *Ecritures automatiques*, p.147)

Ou encore :

La beauté de la femme m'émeut davantage que le loup garou l'explosion de grisou le chant de coucou hibou pou genou Je regrette de ne trouver d'autre point de contact avec la réalité ou plutôt des points de comparaison si médiocres.

(« Au café du commerce », *Ecritures automatiques*, p.147)

Cependant, l'écriture automatique, en s'associant avec les deux autres critères, agit pourtant sur eux. Elle transforme la représentation de la réalité et bouleverse, par conséquent, la fonction référentielle, de même qu'elle « déforme les systèmes au lieu de les ajuster », par un mécanisme particulier de sélection réciproque, et ce en joignant « des signifiants dont les signifiés sont incompatibles »<sup>226</sup>. Nous citons alors cet extrait des « *Ecritures automatiques* » où nous assistons à une vision onirique, permettant toutes les alliances :

Ciel des caresses et des balances tous les signes cabalistiques des passions sont les étoiles à mille branches que personne n'a jamais su dessiner et qui s'éveillent chaque matin sous les paupières de plomb d'une jolie vérandah de feuillage au bord d'un fleuve sentimental et paresseux.

(« Les étoiles à mille branches », p.152)

Par ailleurs, pour dépasser la gratuité et l'absurdité, Riffaterre suggère de placer les images surréalistes, celles qui « paraissent obscures et gratuites », parce que

---

<sup>226</sup> *Ibidem.*, p.222.

considérées isolément, dans un contexte dans lequel « elles s'expliquent par ce qui les précède : elles ont des antécédents plus aisément déchiffrables, auxquels elles sont rattachées par une chaîne ininterrompue d'associations verbales qui relèvent de l'écriture automatique »<sup>227</sup>. Dans cette optique, nous proposons d'analyser cet extrait :

Toute la faune des imaginations, et leur végétation marine, comme par une chevelure d'ombre se perd et se perpétue dans les zones mal éclairées de l'activité humaine. C'est là qu'apparaissent les grands phares spirituels, voisins par la forme de signes moins purs. La porte du mystère, une défaillance humaine l'ouvre, et nous voilà dans les royaumes de l'ombre. Un faux pas, une syllabe achoppée révèlent la pensée d'un homme. Il y a dans les troubles des lieux de semblables serrures qui ferment mal sur l'infini.

(« Le passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.20)

Dans le cas où nous tentons d'interpréter chacune des images métaphoriques, indépendamment de celles qui constituent l'ensemble de l'énoncé, nous allons être affrontés à l'impossibilité de poser une signification définitive. Toutefois, si nous considérons chacune de ces figures, par rapport aux autres, et plus généralement au sein de la séquence textuelle, elle semble plus claire, dans le sens où elle fait partie intégrante d'une vision onirique, permettant toutes les divagations de l'imagination. Celle-ci est effectivement métamorphosée en un espace féerique où toutes les apparitions, aussi invraisemblables qu'elles soient, peuvent être réalisées, et où les éléments aussi éloignés que possible s'associent, tels que « la faune des imaginations », « une chevelure d'ombre » ou bien « la porte du mystère », contribuant à la réinvention du monde réel.

Au niveau syntaxique, Riffaterre met en lumière les outils qui ont pour fonction de relier, dans « chaque métaphore dérivée », « un élément du système V [...] à son homologue de T par une équivalence sémantique ». Il les désigne par le terme « conjonctifs » et énumère les plus courants d'entre eux, à citer la copule *être*, la préposition « de », l'apposition (conjonctif zéro), un verbe ou un adjectif de la teneur construit avec un substantif du véhicule, dans le but de modifier la représentation de ce dernier, ou un mot de sens plein transformant au figuré, le véhicule, et au propre, la teneur comme « devenir » et « se servir de ». Et finalement, il s'intéresse à la nature des rapports qu'ils établissent, ceux qui sont réels ou qui représentent des « ressemblances » entre les signifiés correspondants, et qui partagent implicitement certains points communs. Par conséquent, en exerçant de la sorte la fonction référentielle, « la succession des métaphores dérivées vérifie [...] la justesse de la métaphore primaire »<sup>228</sup>. Nous essayerons de vérifier la théorie par une métaphore extraite de l'œuvre aragonienne :

***Le romanesque a pour eux le pas sur tout attrait de ce parc, qui pendant une demi-heure sera pour eux la Mésopotamie. Cette grande oasis dans un quartier populaire, une zone louche où règne un fameux jour d'assassinats, cette aire folle née dans la tête d'un architecte du conflit de Jean-Jacques Rousseau et des conditions économiques de l'existence parisienne, pour les trois promeneurs***

<sup>227</sup> *Ibidem.*, p.217.

<sup>228</sup> *Ibidem.*, p.223.

***c'est une éprouvette de la chimie humaine où les précipités ont la parole, et des yeux d'une étrange couleur. (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.165)***

Concernant les conjonctifs, nous avons largement étudié la question dans la partie consacrée au fonctionnement syntaxique des métaphores d'Aragon, quoique dans cet exemple, nous signalons le recours à deux types d'entre eux, d'abord « être » à sens plein, permettant la transformation, aux confins du rêve, du jardin visité, mais aussi l'apposition ou conjonctif zéro qui rend possible une identification absolue entre le thème primaire, « parc », et l'ensemble des phores le représentant, et avec lesquels ils partagent certaines caractéristiques communes. En effet, le thème et ses phores sont inscrits sous le signe de l'étrange à explorer, d'où le recours à ces groupes de mots : « Mésopotamie », pour dire qu'il s'agit d'un lieu à découvrir ; « grande oasis », afin de suggérer l'étendue de cet espace vert, quoique situé en ville ; « Zone louche », dans le but de déterminer à la fois l'étrangeté et le danger qui règnent dans le jardin ; « une aire folle », car elle issue d'une imagination débridée ; et finalement « éprouvette de la chimie humaine », puisque permettant toutes les divagations dans le cadre spatial, comme dans les esprits. Considérablement développée, cette métaphore a pour rôle principal de faire l'éloge de ce lieu d'exploration, et selon C. Fromilhague, « il ne saurait y avoir éloge sans amplification, ici, c'est la pratique de la métaphore filée qui est le procédé essentiel »<sup>229</sup>. De plus, il est intéressant de signaler, conformément à la réflexion de Ph. Dubois, qu'il n'existe aucune « hiérarchie entre les constituants de la métaphore filée », comme celle de l'exemple analysé, dans la mesure où « les métaphores particulières » n'entretiennent pas uniquement « une relation d'engendrement » avec la métaphore primaire, mais au contraire, elles « sont tout aussi susceptibles de faire naître une métaphore générale ». En somme, l'auteur spécifie la métaphore filée par la réversibilité au niveau de ses relations rhétoriques dans leur totalité, pour qu'elle soit prise en considération comme « un pur dynamisme et la tension que produit une telle symétrie sémantique est à la base de l'éthos général de la figure »<sup>230</sup>.

Alors que les conjonctifs surréalistes sont les mêmes, avec un emploi plus fréquent des deux derniers types, Riffaterre affirme qu'ils mettent en place « une signification structurale », au lieu de la signification lexicale, puisqu'« ils ne représentent pas de rapports réels », et associent des termes qui n'affichent aucun point commun, ni un lien sémantique, mais qui sont uniquement reliés « parce qu'ils occupent une position semblable dans leurs séquences respectives »<sup>231</sup>. Un tel emploi peut être explicité grâce à ces exemples :

Les oiseaux sont des nombres

L'algèbre dans les arbres.

<sup>229</sup> C. FROMILHAGUE, *Les figures de style*, Paris, Nathan 1995, p.94.

<sup>230</sup> Ph. DUBOIS, « La métaphore filée et le fonctionnement du texte », in *Le Français Moderne*, T.43, n°3, juillet 1975, éd. d'Artrey, Paris, p. 211.

<sup>231</sup> M. RIFFATERRE, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *La production du texte*, Paris, Seuil 1979, p.223.

(« Acrobate », *Feu de joie*, p.33)

Les éléments de ces deux images ne sont associés que parce qu'ils occupent une même position, dans les deux vers construits selon une structure en chiasme, et permettant de ce fait des correspondances entre les différents éléments (« oiseaux / algèbre, nombres / arbres »).

Il est de même dans les vers du poème « Eclairage à perte de vue », à moins que nous ne rencontrons pas de chiasme, mais une énumération qui associe des éléments distincts que rien ne regroupe à part leur intégration dans l'espace du texte :

je tiens ce nuage or et mauve au bout d'un jonc

L'ombrelle ou l'oiselle ou la fleur.

(*Feu de joie*, p.40)

Tout compte fait, Riffaterre conclut que la métaphore filée surréaliste est essentiellement particulière en ce qu'elle supplée « la fonction référentielle du langage par une référence à la forme même du message linguistique, dans la mesure où elle écarte tout renvoi à la réalité et rapproche des éléments pour une simple raison de voisinage dans l'espace du texte ». Dans cette optique, le surréalisme s'occupe principalement de la signification structurale et formelle des métaphores (donc syntaxique), plus que de la signification lexicale (donc sémantique). Et les surréalistes ne parviennent avec succès à désorganiser le réel que par le biais de la syntaxe, car ils font plus référence à la fonction poétique du langage (Jakobson) qu'à sa fonction référentielle.

Par ailleurs, cet auteur introduit un autre paramètre permettant d'éclaircir cette métaphore, à savoir la dérivation d'un ensemble de métaphores, appelées dérivées, et qui n'acquièrent sens qu'en fonction d'une métaphore primaire. La dérivation peut être simple, lorsque « les deux systèmes se déroulent à partir de la métaphore primaire sans modification, c'est à dire que les associations verbales sont limitées au lexique des mots apparentés à la teneur et au véhicule primaires », comme dans cet exemple où nous pouvons regrouper les termes constituant la métaphore dans deux ensembles référant respectivement au thème, « sable », et au phore, « eau-de-vie », et qui fonctionnent par croisement :

***mon auréole Elle tombe et roule sur les planchers des stations balnéaires Le sable qu'on boit dans la brise Eau- de- vie à paillettes d'or La saison me grise. (« Lever », Feu de joie, p.54)***

Durant les vacances d'été, le poète laisse libre cours à ses émotions, d'où l'expression « la saison me grise », et se livre à toute sorte d'activités et de débauches qui lui font perdre son innocence, et, de ce fait, son « auréole tombe et roule ».

Alors que la métaphore primaire est acceptable et compréhensible, l'analogie conduit souvent à des associations irréalisables et incongrues, conformément à l'arbitraire de l'écriture surréaliste, fondée selon une « logique interne » et non par « fantaisie » ou « gratuité au niveau des mots ». Par conséquent, en tant que « code spécial », cette écriture détruit le code linguistique, car non seulement « l'équation impossible » qu'elle produit assemble des signifiants distincts et même contradictoires, mais « elle menace les fondements mêmes de la structure sémantique, en substituant l'équivalence à une

opposition définie par les pôles »<sup>232</sup>. Aragon use rarement de telles métaphores, nous relevons, toutefois, une occurrence relevée du poème « Rien ne va plus » :

***Merde aux maîtresses qui retiennent dans leurs cheveux Les mots que je sème quand j'aime [...] Merde aux caresses phénix Merde au phonographe femme. (La Grande Gaité, pp.303-304)***

Nous constatons que le poète présente clairement et métaphoriquement les personnages à qui il s'adresse, tout en exprimant sa colère et son indignation suggérées par l'interjection « merde ». Il s'agit de ces « maîtresses » qui lui rappellent ses paroles amoureuses et exigent de lui fidélité et constance dans la passion qu'il a éprouvée pour elles. A ce stade, les métaphores qu'il emploie sont intelligibles, dans la mesure où le lien figuré entre la première relative et son antécédent désigne le dévouement de ces femmes aimées, qui se souviennent même des paroles mensongères de celui qui prétendaient les adorer. Quant à la deuxième métaphore, elle établit un même lien inédit entre la deuxième relative et son antécédent, « les mots que je sème quand j'aime », dans le but de dire l'abondance de cette expression amoureuse. Toutefois, les deux métaphores appositives suivantes associent étrangement des éléments incompatibles, à tel point que nous ne réussissons pas à trouver le point commun entre « caresses » et « phénix », ou entre « phonographe » et « femme », même si le premier et le dernier de ces mots appartiennent au thème déjà évoqué, celui de l'amour et de la trahison. Néanmoins, nous pouvons supposer que les « caresses » sont « phénix », car elles sont uniques, sans pareil, et jamais elles ne seront reproduites. Quant aux « femmes », elles sont « phonographe », parce qu'elles enregistrent, « retiennent les mots que je sème », à l'image de cet appareil.

D'un autre côté, si nous parvenons parfois à analyser certaines de ces figures en ayant recours au fantastique ou au rêve, en tant que composantes essentielles de l'univers surréaliste, « les associations automatiques rappellent la nature exclusivement verbale du phénomène. Car cet arbitraire n'est que le résultat de la rencontre de deux chaînes associatives »<sup>233</sup>. Dans *La Grande Gaité*, nous avons relevé cette image qui pourra correspondre à cette conception, où nous discernons un entremêlement de métaphores sans lien logique pouvant justifier leur association, qui semble incongrue dans le texte :

***Leurs yeux comme des loteries Leurs yeux immenses où saute à la corde Un cygne noir devenu fou Ce moulin à café chantant Déroule un paysage étrange où sommes-nous Les routes croisent l'infini de leurs pas Nous sommes au cœur d'un dessin calligraphique. (« Angélus », pp.235-236)***

La dérivation peut être également multiple, dans le sens où on laisse intact « le système issu de la teneur primaire » pour le remplacer, par la suite, par un ensemble de sous-systèmes qui découlent d'un autre véhicule, celui de l'une des métaphores dérivées. En conséquence, les associations automatiques se multiplient de part et d'autre de la métaphore filée, par le biais soit d'« un jeu de mots », soit par « une syllepse portant sur le véhicule dérivé en question »<sup>234</sup>. Nous proposons d'étudier cette métaphore où le

<sup>232</sup> *Ibidem.*, pp.224-225.

<sup>233</sup> *Ibidem.*, p.226.

phore 1 se trouve aussitôt remplacé par plusieurs autres :

***Je danse au milieu des miracles Mille soleils peints sur le sol Mille amis Mille yeux ou monocles m'illuminent de leurs regards. (« Parti-pris », Feu de joie, p.42)***

A la fin de son article <sup>235</sup>, M. Riffaterre évoque les « formes arbitraires » de la métaphore filée surréaliste, dans l'intention d'éviter toute marque de subjectivité dans le texte, et comme il le confirme « les surréalistes emploient l'arbitraire pour assurer l'authenticité de l'écriture automatique », grâce à une rupture avec le contexte, située au niveau de la métaphore primaire uniquement, afin de garantir la continuité des systèmes. Cette métaphore doit échapper à toute tentative d'interprétation, car soit qu'elle ne doit en aucun cas reproduire la réalité, mais au contraire la transformer, soit qu'elle se réduit à « une construction purement verbale » dont la « forme indique clairement que l'intervention de l'auteur a été toute mécanique ». Par conséquent, ce trait arbitraire de la métaphore primaire marque la totalité de la métaphore filée.

De ce point de vue, nous signalons que la métaphore primaire s'affiche dans l'espace textuel selon plusieurs modalités :

Dans un premier cas, elle signale « le caractère absolu de l'expression » et donc se suffit à ne représenter qu'elle-même, essentiellement par le biais d'une « structure par transposition ou par substitution » <sup>236</sup>, comme dans cet exemple :

Voici le grand lac Journée

Retourne au cœur de l'ombre et de la boue

Je touche enfin l'eau claire et le rire sauvage de l'existence

Ralentit comme le tonnerre dans la campagne au-dessus des lits défaits.

(« L'enfer fait salle comble », *Les Destinées de la poésie*, p.137)

Dans un autre cas, la métaphore primaire peut être prise en considération comme « la transformation d'une forme connue » <sup>237</sup>, « en tant qu'un des principaux moyens stylistiques de la mimésis du surréel » <sup>238</sup>. Il est ainsi dans ces vers :

Le jour est gorge-de-pigeon

Vite un miroir Participé-je à ce mirage.

(« Eclairage à perte de vue », *Feu de joie*, p.44)

Par conséquent, ce procédé contribue à une transformation globale d'une séquence par le simple fait de modifier une seule image, comme il est le cas dans cet exemple où

---

<sup>234</sup> *Ibidem.*, p.227.

<sup>235</sup> *Ibidem.*, p.229.

<sup>236</sup> M. RIFFATERRE, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *La production du texte*, Paris, Seuil 1979, p.230.

<sup>237</sup> *Ibidem.*, p.231.

<sup>238</sup> *Ibidem.*, p.233.



l'utilisation d'un mot composé courant bascule vers l'énigmatique. En effet, l'association du thème et du phore contrebalance la vision habituelle vers le fantastique et le surréel, en associant un élément abstrait (un moment de la journée) à un animal représenté ici par l'une de ses parties (la gorge), sans qu'il soit facile de deviner le motif à l'origine de cette assimilation. Celle-ci n'est pas fondée sur aucun lien vérifiable avec les vers qui suivent, sauf si nous prenons en considération l'emploi du terme « mirage ». Il semble servir, d'un côté, à justifier le rapport entre le thème et le phore, dans le sens où les rayons lumineux peuvent être de couleurs pareilles à celles de la gorge de l'oiseau, car changeantes, et d'un autre côté, ces faisceaux, par réfraction, donnent l'illusion de l'existence d'objets éloignés, de sorte que la représentation baigne dans le flou et l'incertain. D'ailleurs, le recours au « miroir » confirme ce qui précède, dans la mesure où cet élément reproduit les vues avec la possibilité de les modifier, d'autant plus que le poète suppose que faire partie de cette scène imaginaire est vraisemblable, au moyen d'un effet d'artifice. Ainsi, comme le confirme Riffaterre, « le texte fait faire au lecteur un exercice pratique de poésie visionnaire. A la limite, la transformation portera sur la structure même du lexique »<sup>239</sup>, d'où un monde renversé. Et comme une sorte de récapitulatif, nous dirons, avec l'auteur, que, dans le cas de la métaphore continuée, « la métaphorisation opère ainsi une sorte de dynamisation de la vision : surabondance, flou et dispersion dans l'espace »<sup>240</sup>.

### La métaphore filée et les séquences métaphoriques

Il existe également une autre variante métaphorique que nous pourrions rapprocher étroitement de la métaphore filée : la séquence métaphorique, une structure encore plus complexe que l'autre. Toutefois, ces deux catégories de la figure peuvent être différenciées grâce à un ensemble de critères que K. Gaha, par exemple, a identifiés :

***Les métaphores peuvent être aussi disposées en séquences qu'il faut nettement distinguer de la métaphore filée. Le décodage dans la métaphore filée aboutit à un signifié global synthétique : Il s'agit là aussi d'une structure d'amplification, tandis que les différentes métaphores de la séquence doivent être interprétées et traduites séparément.***<sup>241</sup>

En d'autres termes, toute tentative pour expliquer la métaphore filée permet de tirer un signifié métaphorique unique et donc synthétique, qui permet de la déterminer en tant que « procédé d'amplification de la signification synthétique », tandis que la séquence métaphorique renferme autant de significations que de figures et, par conséquent, sert à une autre chose encore indéterminée. Dans un premier temps, nous considérons une métaphore filée, pour ensuite s'intéresser à une série métaphorique, dans le but de mieux saisir la différence entre les deux processus :

***Parmi les forces naturelles, il en est une, de laquelle le pouvoir reconnu de tout temps reste en tout temps mystérieux, et tout mêlé à l'homme : c'est la nuit. Cette grande illusion noire suit la mode, et les variations sensibles de ses esclaves [...]***

<sup>239</sup> *Ibidem.*, p.234

<sup>240</sup> J. KOKELBERG, *Les techniques du style*, Paris, Nathan 1993, p.101.

<sup>241</sup> K. GAHA, *Métaphore et métonymie dans Le Polygone étoilé*, Publications de l'Université de Tunis 1979, p.176.

***c'est un monstre immense de tôle, percé mille fois de couteaux. Le sang de la nuit moderne est une lumière chantante. Des tatouages, elle porte des tatouages mobiles sur son sein, la nuit. Elle a des bigoudis d'étincelles [...] des sifflets et des lacs de lueurs [...] Ce cadavre palpitant a dénoué sa chevelure sur le monde, et dans ce faisceau<sup>242</sup>, le dernier, le fantôme incertain des libertés se réfugie, épuise au bord des rues éclairées par le sens social son désir insensé de plein air et de péril. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, pp.173-174)***

Il est question ici d'une métaphore filée, dont le thème principal est « la nuit », représentée soigneusement grâce à un nombre considérable de figures métaphoriques, la transformant en un être fabuleux et magique :

Elle est, d'abord, « cette grande illusion noire », en raison de l'absence de la lumière solaire, durant cet intervalle de temps, mais encore parce qu'elle permet le surgissement des fantômes et des fantasmes, propice autant aux rêves, qu'aux imaginations déchaînées. La nuit est aussi « un monstre de tôle », car elle est immense, couvrant tout l'espace citadin, obscure telle une feuille de fer. Cependant, cet être fantastique est « percé de couteaux », dans la mesure où, par une métaphore in absentia, ces derniers réfèrent aux étoiles qui dissipent proportionnellement l'obscurité nocturne. La troisième métaphore, introduite par l'adjectif démonstratif « ce », identifie la nuit à un « cadavre palpitant », et nous remarquons le contraste entre le substantif suggérant l'inertie et l'adjectif qui réfère à la vie et aux émotions. Néanmoins, elle est un « cadavre » parce qu'elle recouvre le « monde », telle une dépouille allongée, et pourtant encore « palpitant[e] », dans le sens où elle permet toute sorte de sensations et d'expériences hors du commun, conduisant vers la liberté et la délivrance. En conséquence, elle est paradoxalement un « faisceau ».

Nous proposons par la suite d'analyser une séquence métaphorique, et quoique le poète ait gardé le même thème, chacune des images semble se suffire à elle-même :

***Je ne suis plus mon maître tellement j'éprouve ma liberté. Il est inutile de rien entreprendre. Je ne mènerai plus rien au-delà de son amorce tant qu'il fera ce temps de paradis. Je suis le ludion de mes sens et du hasard. Je suis comme un joueur assis à la roulette, ne venez pas lui parler de placer son argent dans les pétroles, il vous rirait au nez. Je suis à la roulette de mon corps et je joue sur le rouge. (« Préface à une mythologie moderne », Le paysan de Paris, p.12)***

Dans cet énoncé, le « je » célèbre un état de libération extrême, dans la mesure où il se sent délivré de toutes les chaînes qui accablent l'existence humaine, vivant sans objectif clair, ni une destination précise. Dès lors, il s'identifie, par une métaphore avec « être », au « ludion de [ses] sens et du hasard », puisqu'il est sujet à des métamorphoses interminables, comme le suggère cet appareil indiquant des variations continues. Mais, il est aussi livré à lui-même et surtout aux caprices du sort, guidé essentiellement par ses « sens » qui lui fournissent des sensations et des visions fantastiques. Par ailleurs, si la deuxième métaphore s'inscrit dans la même perspective, elle peut être clairement interprétée, sans faire référence à la première. Ainsi, le rapport figuré est établi d'une part, entre le sujet « je » et le complément circonstanciel de lieu, et d'autre part, entre les deux

---

<sup>242</sup> C'est nous qui soulignons.

constituants de ce dernier, « la roulette » et « mon corps », grâce à la préposition « de ». Ce qui signifie que, passionné par le jeu, le personnage exalte le hasard et estime l'inconnu, d'autant plus qu'il affronte le danger et l'inattendu, tel que le détermine la couleur rouge.

Au final, nous rappelons le rôle primordial joué par l'image et spécialement par la métaphore, puisqu'elle réinvente le langage et annonce, par le même mouvement, un univers nouveau. Elle saisit tout d'abord des émotions imaginées dans le « piège des mots », en particulier, par la formulation d'un rapport analogique entre deux réalités aussi éloignées que possible. Elle fixe aussi la durée et l'éternise, pour célébrer l'a-temporel, d'autant plus qu'elle se transforme elle-même en poème.

### La métaphore filée et l'allégorie

Nous avons déjà établi un rapport entre l'allégorie, en tant que « représentation d'une abstraction par un personnage doté d'attributs spécifiques »<sup>243</sup> et la métaphore tout court, puisque la première figure suppose, au départ, une métaphore représentant une notion abstraite et générale sous la forme le plus souvent d'un être animé. Nous essayerons à présent d'effectuer un rapprochement entre la première figure et ce type particulier du processus métaphorique, la filée.

D'abord, une métaphore est désignée comme filée, « quand la matrice sémique fondatrice de l'image est reprise et continuée, développée, au-delà du mot porteur, dans une séquence large, phrase, paragraphe, texte »<sup>244</sup>. Ensuite, il paraît probable, dans cette perspective, que l'allégorie soit considérée comme une catégorie spécifique de la métaphore filée, en cas où « la concrétude de cette image personnifiante » (la métaphore filée), de même que « la cohérence du réseau sémique établi par l'isotopie conductrice » ne soient remarquablement distincts, pour pouvoir, comme le dit Bordas, « recevoir ce développement comme une franche *allégorie* générale ». Par conséquent, en tant que « simple *figure* de mot », la métaphore diffère de l'allégorie qui « s'impose progressivement, d'occurrence en occurrence, comme *structure* d'intelligibilité globale des discours disponibles »<sup>245</sup>.

A son tour, F. Moreau a affirmé que « l'allégorie est proche, par sa nature, de la métaphore filée, et donc de la métaphore tout court [...] cependant, une métaphore filée n'est pas forcément une allégorie : il faut, pour qu'on puisse employer ce terme, que l'image soit à la fois sur le plan formel, une métaphore filée, et sur le plan conceptuel, une personnification ou une matérialisation»<sup>246</sup>. Il est ainsi dans cet énoncé où l'auteur personnifie « les jardins », en leur attribuant une suite de caractéristiques propres à l'humain :

<sup>243</sup> M. CRESSOT, *Le style et ses techniques*, Paris, Presses universitaires de France 1969, p.64.

<sup>244</sup> E. BORDAS, *Les chemins de la métaphore*, Paris, PUF 2003, p.22.

<sup>245</sup> *Ibidem.*, pp.22-23.

<sup>246</sup> F. MOREAU, *L'image littéraire*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur (SEDES) 1982, p.53.

***Les jardins ce soir dressent leurs grandes plantes brunes qui semblent au sein des villes des campements de nomades. Les uns chuchotent, d'autres fument leurs pipes en silence, d'autres ont de l'amour plein le cœur. Il y en a qui caressent de blanches murailles, il y en a qui s'accourent à la niaiserie des barrières et des papillons de nuit volent dans leurs capucines. Il y a un jardin qui est un diseur de bonne aventure, un autre est marchand de tapis. (« Le sentiment des Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.148)***

A cet effet, il recourt à une multitude d'images mises en place grâce à un rapport inédit entre le sujet « jardins » et des verbes qui leur sont incompatibles, dans la mesure où ils désignent des actions humaines, tels que « fumer », « caresser » et « s'accouder », ou lorsqu'ils accordent à ces espaces de verdure le pouvoir de la parole, d'où le verbe « chuchoter », alors que ce don est exclusif aux êtres humains. En outre, cette métamorphose est également réalisée sous la forme d'une identification du « jardin », d'une part, à « un diseur de bonne aventure », pour souligner leur aptitude à communiquer des sensations diverses, mais encore des événements extraordinaires, et d'autre part, à « un marchand de tapis » qui peut à la fois convaincre par la parole, mais surtout pour dire que cet espace est riche en couleurs et en tableaux de fleurs et de plantes.

Pour ce qui est de « l'image matérialisante », nous avons sélectionné celle-ci :

***A toute erreur des sens correspondent d'étranges fleurs de la raison. Admirables jardins des croyances absurdes, des pressentiments, des obsessions et des délires. Là prennent figure des dieux inconnus et changeants. (« Préface à une mythologie moderne », *Le paysan de Paris*, p.15)***

Dans cet extrait, l'auteur a choisi de concrétiser les « erreurs des sens », dans l'intention de les rapprocher davantage des esprits et de les rendre plus perceptibles. Pour cet usage, il met en place une équivalence entre les « erreurs » et d'« étranges fleurs de la raison », dans le sens où en se représentant l'image de ces inflorescences, nous parvenons à mieux les saisir. Par ailleurs, les « fleurs de la raison » se transforment aussitôt en « admirables jardins », dont les plantations sont des entités abstraites (croyances, pressentiments, obsessions et délires).

Au surplus, Jean Kokelberg, à son tour, associe étroitement la métaphore filée et l'allégorie, en ce sens qu'il établit une distinction entre deux types du procédé allégorique, dont l'un coïncide exactement avec la métaphore filée. On va donc avoir soit « les allégories d'expression » ou « simples métaphores filées », dans lesquelles « la prolongation métaphorique résulte essentiellement d'une transposition lexicale, d'une simple extrapolation au niveau d'un registre de vocabulaire – parce qu'un mot [...] peut en appeler un autre [...] Ce type d'allégorie est une sorte de transcription dans un code. Il assume le plus souvent un rôle ornemental » ; soit « les allégories de vision » ou « allégories proprement dites », « où la chaîne de métaphores et l'unité de vocabulaire procèdent de la volonté de présenter une idée ou une impression générale de manière plus concrète par l'évocation d'un univers différent », fondé grâce à une « analogie dans la perception d'ensemble »<sup>247</sup>.

---

<sup>247</sup> J. KOKELBERG, *Les techniques de style*, Paris, Nathan 1993, pp.102-103.

Par ailleurs, Bacry note que la métaphore filée n'est pas définitive, répondant à chaque fois à une situation particulière, et, par conséquent, ne se réduit pas à des notions abstraites et générales, d'où une liste incessamment ouverte des métaphores qui correspondent à l'inspiration immédiate de l'auteur. Cet auteur présente également l'allégorie comme « une fabrication artificielle et définitive. Définitive parce que la représentation possède des traits donnés une fois pour toutes par celui qui la crée [...] artificielle parce qu'elle est créée de toutes pièces [...] ne se référant [...] à aucune réalité puisée dans la nature, à aucun comparant authentique »<sup>248</sup>. D'autre part, alors que la vraie métaphore renferme souvent des termes non métaphoriques et ne peut être lue qu'au sens figuré, l'allégorie est uniquement composée de termes métaphoriques, de sorte qu'elle ne peut être déchiffrée que « selon la lettre ou selon l'esprit ». De surcroît, la structure de l'allégorie est plus complexe, car la ressemblance opère à deux niveaux : d'abord, un rapport de partie à tout, et ensuite, une ressemblance terme à terme entre les parties.

Nous avons entrepris, dans cette séquence, d'exposer et de résumer la théorie mise en place par M. Riffaterre, pour ensuite, essayer de l'appliquer, et plus exactement, de la vérifier en étudiant certaines métaphores filées chez Aragon. Ces dernières paraissent particulières, puisqu'elles se situent dans une zone intermédiaire entre la figure « reconnue » habituellement et celle propre aux surréalistes. La métaphore d'Aragon répond, en effet, aux exigences de la poésie moderne, dans la mesure où elle est caractérisée avant tout par un « pouvoir de densité énigmatique », d'autant plus que, dans la métaphore filée, « un seul champ lexical renvoie donc à des signifiés divers dont l'identification est rendue problématique ». En conséquence, « une densité [...] extrême »<sup>249</sup>, qui sert à enrichir la séquence textuelle sera établie. Néanmoins, ce type métaphorique nécessite une lecture particulière permettant d'explicitier ses rouages et ses mécanismes, et qui ne doit pas être linéaire, mais ayant comme fondement, tel que l'indique C. Fromilhague, « d'une part l'identification des réseaux de correspondances entre métaphores, [et] d'autre part, la reconnaissance d'un certain nombre de topoi poétiques qui sont autant de mythes de l'occident »<sup>250</sup>.

## Problèmes de motivation

---

Contre l'arbitraire du signe linguistique, la motivation du langage a été mise en place, dans la mesure où « la banalisation » de celui-ci « annule la valeur de l'image » et « rejette la dimension métaphorique », comme le déclare E. Bordas :

***les débats sur l'originalité de la métaphore comme expérience cognitive sont presque toujours des tentatives visant à prouver une motivation logique de l'énonciation. L'expression métaphorique serait une réaction langagière à***

<sup>248</sup> P. BACRY, *Les figures de style*, éd. Belin 1992, p.68.

<sup>249</sup> C. FROMILHAGUE, *Les figures de style*, Paris, Nathan 1995, p.96.

<sup>250</sup> *Ibidem.*, p.97.

***l'arbitraire du signe linguistique. Contre des mots imposés, et des signes vides, le locuteur qui parle par images métaphoriques impose la vérité d'une construction sémantique particulière, individualisée, guidée par son histoire personnelle, par son vécu, par ses connaissances du monde. L'analogie est une épreuve de résistance pour la vérité du langage. Elle rejette l'emploi abstrait des mots, et désigne non seulement une ressemblance de rapports (perspective aristotélicienne), mais même des rapports de ressemblance inscrits dans l'être.***

251

Du point de vue de C. Fromilhague, la métaphore s'affiche selon une « structure tripartite », puisque « formée d'un comparé (cé=thème), d'un comparant (ca= le référent virtuel), et d'un motif, dont le signifié comporte des sèmes attribués au comparé et au comparant (propriétés logiques communes aux deux) »<sup>252</sup>. Et si nous accordons de l'intérêt au motif, dans cette partie, c'est parce que le sens figuré est toujours plus motivé que le sens propre, et donc caractérisé par une expressivité renforcée. Par conséquent, la métaphore est à classer parmi les figures expressives, dans la mesure où elle est assimilée, par K. Gaha, à «un jaillissement de la signification né du rapprochement imprévisible de deux réalités que rien ne réunit sinon l'intention ou le désir du locuteur ou du sujet de l'énonciation »<sup>253</sup>, au point qu'« une distance sémantique » ou « une tension » s'établit entre le comparant et le comparé pour les séparer. De ce fait, il devient possible de poser plusieurs problèmes concernant la figure métaphorique, celui de la motivation, de la pertinence et finalement celui de la subjectivité.

En premier lieu, nous devons énoncer que le motif est l'ensemble des éléments communs au comparé et au comparant. Motivées explicitement ou implicitement et même non motivées, les figures peuvent l'être suivant la présence ou l'absence de cet élément.

### **Présence du motif**

Une métaphore ne peut être « motivée » que dans le cas où le motif est présent dans le contexte, et où la relation entre le comparé et le comparant est « saturée », c'est-à-dire « limitée aux sèmes communs » que le motif « exprime »<sup>254</sup>. Nous citons à titre d'exemple :

***Je chasse les étoiles avec la main Mouches nocturnes ne vous abattez pas sur mon cœur Vous pouvez toujours me crier Fixe Capitaines de l'habitude et de la nuit Je m'échappe indéfiniment sous le chapeau de l'infini Qu'on ne m'attende jamais à mes rendez-vous illusoirs. (« Les débuts du fugitif », Les Destinées de la poésie, p.118)***

Les « étoiles » constituent ici le thème des métaphores appositives, mises en place par le poète, dans le but de confirmer son goût pour le déplacement infini et l'instabilité dans

<sup>251</sup> E. BORDAS, *Les chemins de la métaphore*, Paris, PUF 2003, p.77.

<sup>252</sup> C. FROMILHAGUE, *les figures de style*, Paris, Nathan 1995, p.73.

<sup>253</sup> K. GAHA, *Métaphore et métonymie dans Le Polygone étoilé*, Publications de l'Université de Tunis 1979, p.184.

<sup>254</sup> C. FROMILHAGUE, *les figures de style*, Paris, Nathan 1995, p.74.

l'attitude et les actions, contre tout ce que peuvent suggérer ces points célestes. Ces derniers sont d'abord identifiés à des « mouches », et le motif de cette similitude est à saisir au niveau de l'acte proposé par le poète « chasser avec la main », en ce sens que les deux éléments l'agacent malgré leur petitesse. Par ailleurs, ils sont également des « mouches », car ils sont « nocturnes », et c'est ainsi que nous distinguons un autre point commun qui justifie ce rapport figuré entre l'astre et l'animal. D'un autre côté, les « étoiles » deviennent « capitaines de l'habitude et de la nuit », dans la mesure où ils commandent, en annonçant la nuit, cette succession permanente de la lumière et de l'obscurité, et par conséquent, elles témoignent d'un déroulement régulier, éternel et habituel de la vie des autres.

### Absence du motif

La figure métaphorique est « non motivée » en cas d'absence du motif, de sorte que « la relation [entre le comparé et le comparant] est non saturée », ce qui nécessite, suivant C. Fromilhague, l'intervention du récepteur et sa « compétence interprétative ». Dans cette perspective, il est invité à retrouver, pour les exprimer, « les sèmes communs composant les propriétés logiques communes au cé et ca », uniquement lorsque la figure métaphorique est inventive et créative, « particip[ant] alors d'une stratégie de l'énigme, d'un jeu montré / caché »<sup>255</sup>, et dans laquelle la relation entre cé et ca est une relation « originale » et « jamais achevée », où « de nouveaux sèmes peuvent toujours être découverts ». Par conséquent, nous pouvons confirmer, comme cet auteur, que « la dimension nécessairement réceptive de la recherche assure l'inventivité et la richesse symbolique de la métaphore »<sup>256</sup>. Nous citons à titre d'exemple :

***Cette chevelure déployée avait la pâleur électrique des orages, l'embu d'une respiration sur le métal. Une sorte de bête lasse qui somnole en voiture. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.52)***

Dans cet extrait, l'auteur fait la louange d'un attribut féminin des plus représentatifs de la beauté, à savoir « la chevelure ». Toutefois, nous constatons qu'il lui accorde un nombre de caractéristiques curieuses, sans pour autant exprimer leur point commun. En tant que lecteur, nous essayerons de le saisir : il est possible que « la pâleur électrique des orages » signale la blondeur claire et pourtant lumineuse de cette crinière, alors que « l'embu d'une respiration sur le métal » insiste, à l'opposé, sur l'aspect terne de celle-ci. Par conséquent, si le poète décrit les cheveux sous le signe de l'opposition, en associant des éléments différents, nous n'avons pas pu accéder au sens développé dans la totalité de l'image. En outre, la métaphore finale est in absentia, substituant au thème « chevelure » un phore qui lui accorde un caractère animé, puisqu'elle est représentée telle « une bête lasse qui somnole en voiture », en raison de sa couleur qui rappelle celle d'un fauve, mais encore parce qu'elle est « déployée », sans manifester aucun mouvement.

<sup>255</sup> C. FROMILHAGUE, *les figures de style*, Paris, Nathan 1995, p.74.

<sup>256</sup> *Ibidem.*, p.84.

### Retardement du motif

Le motif peut être également absent du contexte immédiat, mais exprimé à la suite du comparé et du comparant. Ce retardement du motif, auquel nous accordons une « autonomie syntaxique », sert principalement à éveiller davantage la « curiosité interprétative du récepteur », mais encore à consolider « une stratégie du "caché-montré", fondamentale dans l'expression figurée »<sup>257</sup>. Tel est le cas dans cet extrait du « Passage de l'Opéra » :

***L'éphémère est une divinité polymorphe ainsi que son nom [...] mon ami Robert Desnos [...] s'est longuement penché, cherchant par l'échelle de soie philologique le sens de ce mot fertile en mirages : ÉPHÉMÈRE F.M.R. (folie-mort-rêverie) Les faits m'errent LES FAIX, MÈRES Fernande aime Robert Pour la vie ! ÉPHÉMÈRE ÉPHÉMÈRES Il y a des mots qui sont des miroirs, des lacs optiques vers lesquels les mains se tendent en vain. (Le paysan de Paris, p.111)***

Si l'auteur a défini « l'éphémère » en tant que « divinité polymorphe », c'est qu'il a voulu souligner le caractère changeant et renouvelable de cette entité. D'où, ces jeux sur le mot qu'il fait réaliser par son « ami Robert Desnos », fondés sur l'homophonie, en regroupant quelques énoncés se prononçant de la même manière qu'« éphémère », mais qui peuvent aussi suggérer l'idée du momentané, comme le groupe des trois « folie-mort-rêverie » ou lorsque « les faits m'errent ». De surcroît, nous relevons une métaphore avec « être », qui établit une analogie entre le thème « mots » et deux phores : d'un côté, les « miroirs », et de l'autre, les « lacs optiques », parce qu'il s'agit, dans les deux cas, de surfaces planes et lumineuses qui reflètent les êtres et les objets, sans pour autant pouvoir saisir leurs reflets qui demeurent inaccessibles.

Motivées ou non, les figures métaphoriques demeurent « pertinentes », dans le sens où elles sont toujours « compréhensibles selon une logique commune », à l'exception des figures poétiques appartenant au mouvement surréaliste, parce qu'« elles échappent à la pertinence »<sup>258</sup>. Et d'ailleurs, il s'agit d'une exception qui confirme la règle, celle qui pose le postulat que chaque figure d'analogie est par définition motivée, en ce sens que le jeu des surréalistes est fondé sur une réunion, dans une forme traditionnellement réservée à l'analogie, de deux termes apparemment sans dénominateur commun. De plus, ce procédé est déjà mis en place par Breton qui recommande, comme fonctionnement de toute figure d'analogie, de « faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose *a priori* à ce que toute espèce de pont soit jeté »<sup>259</sup>. Nous essayerons de démontrer ce point en analysant cet exemple :

***A la margelle où vont le soir S'abreuver les belles porteuses de mystères Les belles inconnues non algébriques [...] Celles Qui ne ressemblent aucunement A***

<sup>257</sup> *ibid.*

<sup>258</sup> J.-J. ROBRIEUX, *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Topos 1998, pp.20-21.

<sup>259</sup> A. BRETON, *Le signe ascendant*, Paris, Gallimard, Collection Poésie 1999, p.7.



**nos mamans. (« Angélu », *La Grande Gaité*, p.236)**

Dans cet extrait, le poète établit une comparaison entre « nos mamans » et ces femmes éphémèrement aimées, les prostituées, à l'avantage de celles-ci. Il les présente, en conséquence, en tant que « belles porteuses de mystères », parce qu'elles demeurent inconnues, rencontrées soudainement et fréquentées momentanément, sans qu'il parvienne à percer leurs secrets. Toutefois, le poète recourt à une métaphore adjectivale qui associe d'une manière inédite deux éléments que rien ne rattache l'un à l'autre, en ce sens que les « belles », désignent des êtres humains, sont qualifiées par un adjectif dont l'emploi est inattendu, « non algébriques », étant donné qu'il s'applique habituellement à des notions mathématiques.

Dans ce chapitre, nous avons démontré l'importance du contexte qui encadre la figure, en tant que facteur efficace dans la distinction et l'explication de la métaphore, en particulier grâce à un rapport de conflit ou une tension mise en place entre ces deux éléments. En effet, un cadre spécifique, dans lequel la figure est intégrée, participe spécialement au déclenchement même de ce procédé, et contribue à éclaircir celui-ci en permettant de dévoiler, dans la plupart des cas, le motif permettant d'associer le thème et le phore, et que la métaphore isolée ne permet de révéler.

Cette figure ne paraît obscure et apparemment gratuite que dans le cas où elle est saisie, en tant qu'unité paradigmatique indépendante, en dehors du texte auquel elle appartient. Car, la métaphore ne s'accomplit que dans un contexte où elle affiche une présence qui lui est propre et où elle agit en assurant une fonction locale, celle d'être délimitée et spécifiée par ce qui précède et par ce qui suit, tout en étant enchâssée dans un environnement verbal aux frontières variables.

En outre, nous sommes loin d'obtenir une signification totale sans insérer la métaphore dans le cadre syntagmatique de l'œuvre, unité fondamentale du système littéraire, car le procédé métaphorique peut acquérir, grâce à certains types de rapports (d'opposition, de gradation, de répétition...), une signification distincte, même si le sens demeure le même, chaque fois qu'il est employé dans un contexte différent.

Toutefois, si les sens des éléments du contexte servent à envisager celui de la métaphore, le sens de celle-ci détermine réciproquement le sens de ceux qui l'entourent. En conséquence, nous pouvons affirmer que les deux éléments entretiennent un rapport bilatéral de mise en relief et de détermination, même s'il existe certaines métaphores, surtout les surréalistes, qui échappent, malgré le recours au contexte, à toute tentative d'interprétation et demeurent insaisissables et énigmatiques.

De surcroît, si la métaphore est mise en place pour l'essentiel, au moyen d'un terme incompatible avec le contexte, et qui brise la cohérence sémantique de l'énoncé, la distinction entre les deux éléments présente un critère de délimitation, par le biais duquel le cadre contextuel remplit deux types de fonction, une négative qui consiste à rendre visibles les éléments métaphoriques à l'intérieur d'un contexte qui ne l'est pas, et une positive puisque ce dernier joue un rôle considérable dans la constitution du sens de la métaphore.

Dans cette optique, il nous semble que les trois entités (contexte, champs sémantiques et métaphore) interfèrent entre eux au même degré, parce que, plus le

contexte est étrange et saugrenu, plus les champs associatifs sont éloignés l'un de l'autre, et plus la métaphore est expressive et surprenante.

En second lieu, nous avons souligné l'importance de l'étendue du processus métaphorique, qui va de la figure condensée à la métaphore filée, pour démontrer que la poésie aragonienne se caractérise aussi bien par la concision et la ponctualité, que par la profusion et l'abondance. Cependant, nous pouvons confirmer que le poète privilégie davantage enrichir ses textes par des figures métaphoriques, qui dépassent les limites étroites d'une phrase ou d'un vers, et qu'il développe dans une affluence considérable, qui rappelle le flux de l'écriture automatique. Et pour parvenir à accomplir son projet, l'auteur recourt à un ensemble d'expansions qui auront pour effet d'atténuer l'ambiguïté de la figure et contribueront du même coup à élargir ses frontières. En effet, si la métaphore aragonienne repose sur un rapport net entre le thème et le phore, sur un va-et-vient continu et productif entre ces deux niveaux, elle peut éventuellement évoluer d'une figure « simple » en une figure étendue, d'autant plus que la juxtaposition des figures et le développement métaphorique en chaîne est un procédé constant dans l'écriture poétique d'Aragon.

Par ailleurs, nous avons relevé en particulier un certain nombre de métaphores qui ne s'inscrivent point dans les usages habituels et semblent être le produit d'une concomitance, a priori, insensée et délirante. Il s'agit des métaphores par collage, évoluant dans un flux continu, sans qu'elles affichent le moindre rapport avec le corps du texte dans lequel elles surgissent. De ce point de vue, nous pouvons dire que ces figures métaphoriques reposent essentiellement sur des lieux créés, propres à l'auteur, et qui véhiculent un sens autonome, fait de toutes pièces, mais qui constitue le fondement d'une création métaphorique originale. De plus, ces figures soulignent l'essor de l'imagination qui permet la mise en place de telles associations inattendues, et qui s'appuie sur une prédilection de l'étrange, pour la création d'un univers curieux où le réel et l'irréel s'entrecroisent.

Nous avons également tenté de spécifier la métaphore filée chez Aragon, en ce sens qu'elle nous a semblé inscrite à un niveau intermédiaire entre la figure filée proprement dite et la figure filée surréaliste, ayant pour finalité de rendre évidente l'analogie entre les différents termes, au point que le lecteur la perçoit avec plus de netteté. Effectivement, dans la métaphore filée aragonienne, le déroulement des deux systèmes associatifs ne se fonde pas, dans une large mesure, sur l'arbitraire, ainsi que sur l'écriture automatique, c'est-à-dire sur une association de signifiants, dont les signifiés sont incompatibles. Et si le surréalisme s'occupe principalement de la signification structurale et formelle des métaphores (donc syntaxique), plus que de la signification lexicale (donc sémantique), Aragon tente de réconcilier les deux niveaux, au point que nous parvenons dans la plupart des cas à interpréter ses figures.

Au final, nous rappelons le rôle primordial joué par l'image et spécialement par la métaphore, puisqu'elle réinvente le langage et annonce, par le même mouvement, un univers nouveau. Elle saisit tout d'abord des émotions imaginées dans le « piège des mots », et ce par la formulation d'un rapport analogique entre deux réalités aussi éloignées que possible. Elle fixe aussi la durée et l'éternise, pour célébrer l'a-temporel. L'image se transforme elle-même en poème.

## Métaphore et automatisme, métaphore et genres

La notion du genre littéraire déclenche un nombre considérable de difficultés, si elle est prise en compte tel un sujet d'étude, d'autant plus que nous avons rencontré, au premier abord, des diversifications au niveau de la terminologie. Les genres sont définis comme des classes de textes historiquement spécifiques, ou comme un « programme de prescriptions (positives ou négatives) et de licences qui règlent la production et l'interprétation d'un texte »<sup>260</sup>. Ils peuvent désigner un ensemble de catégories abstraites, comme les modalités d'énonciation, essentiellement la narration et la représentation, ainsi que les types ou modes, parmi lesquels l'épique, le lyrique, le tragique, et aussi les formes simples, à citer la légende, le mythe, la fable. Toutefois, ce concept demeure une donnée indispensable, aussi bien pour l'écrivain que pour le lecteur.

Dans cette perspective, l'analyse des textes littéraires en fonction de leur genre se montre une démarche à la fois utile et nécessaire, car tout texte est nécessairement relié, d'une part, à l'ensemble de la langue par l'intermédiaire d'un discours, et d'autre part, à un discours par l'entremise d'un genre, et comme le confirme F. Rastier, c'est de « chaque discours [que] dépend un système de genres ou associations génériques ». Ces derniers se manifestent par des textes à l'intérieur des discours. De surcroît, le lexique, la syntaxe, mais encore l'ensemble des structures textuelles dépendent du genre, mais pour l'essentiel, le recours à la notion du genre, lors d'un examen des textes, peut contribuer à percevoir la singularité et le caractère exceptionnel de ces écrits.

Fondamentale, la notion de genre l'est, parce que chaque genre littéraire est à considérer particulièrement comme une manière singulière d'employer le langage, mais encore parce que le choix d'un genre particulier dépend de celui d'une forme précise, contribuant à réaliser une certaine efficacité du texte, car si ce dernier ne correspond à aucun genre, il « semble un jeu dont on ne connaît pas les règles »<sup>261</sup>, tel que le pense F. Rastier.

Néanmoins, si les genres étaient classés en trois catégories qui renvoient au modèle aristotélicien, G. Genette expose une autre répartition qui reprend et modifie l'ancienne, de sorte que « le nouveau système illustré par d'innombrables variations sur la triade épique-dramatique-lyrique consiste donc à répudier le monopole fictionnel au profit d'une sorte de duopole plus ou moins déclaré, où la littérature va désormais s'attacher à deux grands types : d'un côté la fiction (dramatique ou narrative) de l'autre la poésie lyrique, de plus en plus souvent désignée par le terme poésie tout court »<sup>262</sup>. Par conséquent, cette nouvelle distribution ne se dissocie du modèle que par l'opposition de plus en plus

<sup>260</sup> F. RASTIER, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 2001, p.299.

<sup>261</sup> *Ibidem.*, p.269.

<sup>262</sup> G. GENETTE, *Fiction et Diction*, Paris, Le Seuil 1991, p.21.

accentuée entre fiction (mimésis) et non-fiction, et qui se transforme aussitôt en un fondement indispensable, attribuant un intérêt considérable au genre poétique.

Cependant, durant le XXe siècle, la totalité des mouvements littéraires avant-gardistes ont déclaré modifier, de manières diverses, l'espace littéraire déjà établi, notamment le surréalisme dont le projet était spécialement provocant, dans la mesure où il consiste à annuler l'ensemble des formes de classements institutionnalisés, parmi lesquels celui établi selon les genres. Et pour réaliser cette entreprise, le mouvement a procédé par accumulation d'inventions sur le plan aussi bien théorique que pratique, en particulier dans le but de poursuivre l'effacement des classes génériques. Par ailleurs, il est à signaler que les avant-gardes des années 1920-1930, opposées à la Littérature et à l'Art, se sont dévoilées en fin de compte moins excessives que leurs successeurs d'après guerre, de même que par rapport à leurs précurseurs romantiques, d'autant plus qu'elles ne diffusent pas explicitement et immodérément les théories et les principes qui abolissent définitivement les genres. En somme, tout en refusant les distributions génériques, futuristes, dadaïstes, surréalistes, entre autres, elles semblent somme toute les adopter.

En conséquence, les distinctions entre les principaux genres tels que poème, récit, théâtre, essai et manifeste, mais également entre lyrique, narratif ou polémique, demeurent entièrement maintenues, même si elles subissent certains arrangements. En outre, les anciens genres coïncident et fusionnent les uns avec les autres, pour créer de nouveaux genres, en confirmant qu'il ne s'agit point d'un refus de cette notion, mais uniquement d'un choix délibéré pour mélanger les différents genres, sans parvenir souvent à les distinguer séparément. En d'autres termes, les genres ne sont pas complètement annulés, mais seulement détournés et modifiés par les avant-gardistes, dont Dada fait partie. Dans cette optique, Breton souligne que :

***Dada tend à confondre les genres et c'est là, me semble-t-il une de ses caractéristiques essentielles [...] Dada préconisait la confusion des catégories esthétiques comme un des moyens les plus efficaces de donner du jeu à ce rigide édifice de l'art, pris lui-même pour un jeu, à cette notion abâtardie servant à couvrir derrière un soi-disant désintéressement le mensonge et l'hypocrisie de la société.***<sup>263</sup>

De plus, il (Breton) conteste « la prédilection longtemps marquée pour les formes fixes en matière littéraire », tout en encourageant l'artiste pour qu'il opère par un « renouvellement constant », essentiellement dans le but d' « éviter de devenir le prisonnier d'un genre qu'il a ou non créé lui-même »<sup>264</sup>.

A la suite de Dada, c'est le surréalisme qui se chargera de remettre en cause les genres littéraires, par référence à Lautréamont. En tant que première procédure pour réaliser ce projet, A. Breton et Ph. Soupault inventent l'écriture automatique, révélée avec *Les Champs magnétiques*, et qui favorise la soudaineté de l'inspiration, d'autant plus que cette dernière, si imprévue et surprenante, va à l'encontre de toute distinction systématique des genres. En effet, exclure l'écriture réfléchie et calculée, dans le but d'en

---

<sup>263</sup> A. BRETON, *Œuvres Complètes, v 1924-1963, Flammarion 1982, p.355.\*\**

<sup>264</sup> A. BRETON, *Les Pas perdus, Œuvres complètes T.I, Gallimard 1988, p.282.*

faire un usage vivant et expérimental, contribue à révoquer les classifications et à les substituer, dans leur ensemble, par une catégorie globale, à savoir la Poésie ou plutôt le Poétique, devenu le fondement aussi bien du récit que du poème en vers ou en prose. En outre, Breton, hostile à l'idée même de « littérature », préférerait baptiser le produit textuel réalisé grâce à l'écriture automatique, non pas « poème » ou « œuvre », mais « texte surréaliste ». De ce fait, il offre la possibilité de disposer autrement les modes considérés généralement comme contradictoires, sans pour autant se soucier des exigences esthétiques. Ainsi, le lyrique et le narratif ne seront plus différenciés, puisque devenus obligatoirement poétiques pour s'accomplir.

Dès lors, tout mode générique narratif, tels que le récit, l'anecdote, le conte, et même l'autobiographie, aura pour rôle principal d'amplifier et de développer le lyrique, chaque fois qu'il se trouve menacé de disparition, au moyen, par exemple, des structures spatio-temporelles du récit, de l'image poétique ou du filage des significations lui assurant une continuation incontestable. Dans cette optique, opposée qu'elle soit au style, l'écriture automatique doit impérativement dépasser le cadre des genres pour fonctionner, même si tout « texte surréaliste » impose, selon Breton, l'arrangement en poème. Par conséquent, le principe des genres s'avère pleinement conservé, dans la mesure où le surréalisme ne consiste pas réellement en un processus particulier qui tend vers une fusion des différents modes génériques, afin d'enrichir l'espace littéraire, contrairement à ce que pensent certains. Dès lors, ce mouvement n'est plus à percevoir comme une phase d'éclatement, de dispersion et d'effacement des genres, refusant l'ensemble des contraintes, situées à tous les niveaux, même celui de la syntaxe.

Parmi les surréalistes, nous nous sommes intéressée à Aragon, et avant d'examiner certains de ses textes selon une perspective générique, nous allons souligner, au préalable, l'importance de cette approche, dans la mesure où nous ne pouvons pas trancher, sans examen, quant à sa position de la notion des genres : Aragon, refuse-t-il les catégorisations ou considère-t-il cette donnée comme un fondement incontournable du littéraire, d'autant plus qu'il partage sa production en deux éditions parallèles, baptisées *Les Œuvres romanesques croisées* et *L'Œuvre poétique* ? Il est ainsi indispensable de prendre en compte les genres, puisque le travail de l'écriture, comme celui de la lecture, nécessite particulièrement le recours aux délimitations et aux taxinomies, dans le but de dépasser certaines limites imposées à l'entreprise littéraire et de résoudre nombre de questions, mais également pour rétablir le rapport entre la littérature et le réel, étant donné qu'Aragon est bien l'écrivain du « monde réel », même durant la période surréaliste.

Pour ces raisons, nous avons eu recours à la métaphore, essentiellement dans l'intention de déterminer le processus même du langage, ainsi que la façon avec laquelle chacun de nous discerne, crée par l'imagination et commente le monde dans lequel nous évoluons, afin de réaliser une représentation singulière, spécifiée par une adéquation généralisée entre le langage, l'homme et l'univers. D'où, ces propos que formule Jean-Yves Pouilloux :

***La métaphore est tout autre chose qu'une figure de rhétorique ; elle est un moyen d'approcher et de retenir la sensation du réel, c'est-à-dire l'évènement fugitif au cours duquel nous avons eu un instant le sentiment d'être vraiment au cœur des***

**choses. Pour rejoindre cet instant disparu, pour restituer sa formidable puissance jubilatoire, il nous faut recomposer un monde de langage qui abolisse les discriminations entre les termes qui renvoient au toucher, à l'odorat, au goût, à l'ouïe et à la vue [...].**<sup>265</sup>

Par ailleurs, si le genre est, par définition, un mécanisme qui sert en même temps à classer et à identifier bien au-delà des structures du langage, il peut souscrire au bouleversement de la représentation traditionnelle et des modes de saisissement des objets du monde. De ce point de vue, Aragon invite, dans une déclaration ultérieure, à un bouleversement de l'usage traditionnel du genre, pour qu'il ne soit plus retenu en tant que façon d'écrire, principe inéluctable ou choix qui devance l'écriture, mais envisagé comme un libre exercice des dissemblances irréfutables au niveau de la divergence des hétérogènes :

**Je souligne le mot genre pour qu'au lieu de persister à s'en servir pour désigner une manière d'écrire, on l'entende à proprement parler au sens du genre féminin ou du genre masculin, comme une manière d'être, laquelle se caractérise par ses attributs [...] et leur emploi.**<sup>266</sup>

De surcroît, inscrite dans une optique de réflexion sur le langage, la notion de genres peut être associée à la théorie des tropes, par référence à la pensée de Jakobson. Ce dernier établit un rapport d'équivalence entre les fonctions du langage et les principaux tropes (la métaphore et la métonymie incluant alors la synecdoque), un rapport qu'il dresse comme un fondement des axes constituants du langage. Dans cette optique, la métaphore et la métonymie sont discernées, quoique selon une théorie hautement discutée, comme les figures rhétoriques « dominantes », constituant les deux "axes" fondamentaux du langage, qui sont l'axe paradigmatique, celui de « la sélection » et l'axe syntagmatique, celui de « la combinaison », correspondant au champ d'activité de la métaphore, puisqu'elle opère par « substitution », alors que la métonymie procède par « contigüité », pour assurer « l'arrangement » et « la juxtaposition » des mots. D'un autre côté, cette reconsidération linguistique de la rhétorique contribue à mettre en place la théorie des genres, pourtant sous-entendue, dans la mesure où Jakobson désigne la métaphore telle que la figure éminente de la poésie, dont le fonctionnement se résume en des jeux paradigmatiques au niveau des « équivalences » (comme les rimes, le retour des mètres, ou la temporalité circulaire), et qui seront entièrement « projetées » sur l'axe syntagmatique, de façon à ce qu'elle se développe en somme sur des relations de similitude et d'analogie, aussi bien phoniques que sémantiques. Jakobson confirme, par ailleurs, que « la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de sélection sur l'axe de combinaison »<sup>267</sup>.

De ce fait, la poésie se place à l'opposé de la prose, en ce sens que cette dernière fonctionne sur l'axe syntagmatique, et, par conséquent, au moyen des figures de la métonymie qui permettent au récit, considéré par Jakobson comme la formule principale

<sup>265</sup> *Dictionnaire des genres et notions littéraires, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel 2001, pp.487-497.*

<sup>266</sup> *L. ARAGON, Le Mentir-Vrai, Gallimard, 1980, pp.493-494.*

<sup>267</sup> R. JAKOBSON, *Essais de Linguistique Générale*, Minuit 1963, p.220.

de la prose, de se développer par contiguïté. Tel est également le cas pour la description. En outre, composé par un signifiant et un signifié caractérisés par la linéarité, le récit nécessite particulièrement le recours à la métonymie, comme l'atteste cet auteur :

C'est l'association par contiguïté qui donne à la prose narrative son impulsion fondamentale ; le récit passe d'un objet à l'autre, par voisinage, en suivant des parcours d'ordre causal ou spatio-temporel, le passage de la partie au tout et du tout à la partie n'étant qu'un cas particulier de ce processus.<sup>268</sup>

Et tel que le suggère la représentation suivante :

Poésie Prose

Métaphore Lyrique "Prose poétique"

Métonymie Epique "Réaliste"

"Récit lyrique"

Par ailleurs, sur la base de ces deux tropes, Jakobson confronte également la poésie lyrique « romantique », à laquelle il attribue une essence métaphorique, et la prose narrative « réaliste », mise en place grâce à la figure de la contiguïté. A cet effet, l'opposition rhétorique de la métaphore et de la métonymie déjà fondée sur une autre division linguistique du paradigmatique et du syntagmatique, se trouve certifiée et éclaircie davantage suivant les modèles génériques de la poésie lyrique et de la prose narrative, que le rhétoricien agence relativement au romantisme-symbolisme et au réalisme, pour donner lieu finalement à un système binaire, qui peut être résumé comme suit :

Poésie Prose

Axes paradigmatique syntagmatique

Tropes métaphore métonymie

Fonctions émotive/poétique référentielle

Personnes Je, Tu Il

Modes lyrique épique (narr.)

Hist. Litt. Romantisme, symbolisme réalisme.<sup>269</sup>

Toutefois, nous avons déjà vu que Breton, à la suite de l'invention de l'écriture automatique, a annulé l'ensemble des classifications en genres, pour les regrouper dans une catégorie unique qu'il désignait par « le Poétique », une notion prise en considération en tant que principe fondateur et fondamental aussi bien du récit que du poème. En conséquence, et si nous tenterons d'appliquer la théorie de Jakobson, nous nous permettrons d'avancer que le « texte surréaliste », appartenant au mode lyrique, narratif ou autre, est nécessairement poétique, et donc, peut être analysé sur la base de la figure métaphorique, qui, dans son principe, est transgénérique. Dès lors, la métaphore se trouve insérée, dans une pratique rhétorique et poétique, parce qu'elle a été définie selon

<sup>268</sup> R. JAKOBSON, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil 1977, p.64.

<sup>269</sup> D. COMBE, *Les Genres Littéraires*, Paris, Hachette 1992, pp.120-121-122.

les préceptes d'une tradition propre à la poésie, et que préalablement à l'apparition d'un type « visionnaire », initié approximativement avec Rimbaud et développée par le surréalisme, elle compte parmi les moyens essentiels pour métamorphoser un langage prosaïque (fondé sur la dénotation) en un langage poétique (enrichi par la connotation). Par ailleurs, ce statut privilégié de la « poésie » découle de ce qu'elle repose essentiellement sur des figures de la métaphore dont la base est une tension entre les termes, et c'est ce qui fait qu'elle soit discernée indépendamment des distinctions catégoriques de genres, comme l'exprime Breton dans *Les Vases Communicants*, puisque « tout fait image » et « le moindre objet [...] est susceptible de figurer n'importe quoi »<sup>270</sup>.

D'autre part, conformément à la pensée de Philippe Dubois, nous pouvons soutenir l'idée que le sens d'une métaphore peut être également modifié et réinterprété en fonction du genre littéraire dans lequel elle est intégrée. Ainsi, le contexte verbal n'est pas le seul à pouvoir agir sur la signification de cette figure, « mais tout aussi bien une situation externe, une appartenance à un genre codifié ayant ses marques spécifiques ou encore un rapport quelconque avec un autre texte »<sup>271</sup>. Compte tenu de ce qui précède, nous supposerons que les deux concepts (genre et métaphore) peuvent être reconsidérés et analysés chacun par le biais de l'autre.

De surcroît, étant donné que le surréalisme met en place une alliance jusqu'à la fusion entre les différents genres, il n'est pas facile d'analyser chacune des œuvres du corpus en tenant compte de l'intégralité des principes relatifs à l'ensemble des catégories. Nous allons donc dépasser l'hétérogénéité des textes, constitués de séquences très différentes, pour les subordonner à une catégorie englobante, en s'appuyant particulièrement sur un concept baptisé la « dominante », et accolé surtout au nom de Jakobson qu'il définit comme :

**[...] l'élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure. La dominante spécifie l'œuvre [...] Un élément linguistique spécifique domine l'œuvre dans sa totalité ; il s'agit de façon impérative, irrécusable, exerçant directement son influence sur les autres éléments.**<sup>272</sup>

Cette notion sert principalement à indiquer la hiérarchie différente des « traits du genre », et, par la suite, à désigner une présence suffisamment prépondérante, dans l'œuvre, des caractères propres à un genre particulier. Dans notre cas, le genre est en rapport avec la forme graphique de l'énoncé, dans la mesure où nous traiterons les recueils *Le Mouvement Perpétuel* et *Feu de joie* selon une dominante lyrique. Avec *Le Paysan de Paris*, elle sera narrative.

D'un autre côté, Jakobson a tenu à combiner la « dominante » avec les diverses

---

<sup>270</sup> A. BRETON, *Œuvre Complète* t. II, Gallimard 1988, p. 181.

<sup>271</sup> Ph. DUBOIS, « La métaphore filée et le fonctionnement du texte », in *Le Français Moderne* T.43, n°3, juillet 1975, éd. d'Artrey, Paris, pp. 202-213.

<sup>272</sup> R. JAKOBSON, *Huit Questions de poétique*, Paris, Seuil 1977, p.77.



fonctions du langage, réalisées par une œuvre, et qu'il a concouru à définir, notamment les trois les plus reconnues et qui se conforment approximativement à la triade aristotélicienne, à savoir : d'abord, la fonction « référentielle » coïncidant avec l'épique et focalisée sur la troisième personne) ; ensuite, la fonction émotive correspondant au lyrique et centrée sur la première personne ; et finalement, la fonction conative propre au dramatique et signalée par la deuxième personne<sup>273</sup> .

## **Caractéristiques de la métaphore dans les « Ecritures automatiques » d'Aragon :**

---

Dés *Le Manifeste* de 1924, Breton a associé étroitement la poésie et l'écriture automatique, quoiqu'elles constituent des pôles opposés. En outre, il a fait de l'écriture automatique, et plus généralement de l'automatisme, l'essence même du surréalisme qu'il définissait comme un « automatisme psychique pur ». Par conséquent, Automatisme et poésie découlent l'une de l'autre « et entre lesquels, pour le surréalisme, toute écriture littéraire s'inscrit et oscille »<sup>274</sup> .

Par ailleurs, Breton a établi la pratique automatique en tant qu'indice unique qui rend possible la distinction entre ce qui est surréaliste et ce qui ne l'est pas, puisqu'il explique que :

***Durant des années, j'ai compté sur le débit torrentiel de l'écriture automatique pour le nettoyage définitif de l'écurie littéraire. A cet égard la volonté d'ouvrir toutes grandes les écluses restera sans nul doute l'idée génératrice du surréalisme. C'est à dire à mes yeux, partisans et adversaires de ce qu'ils montreront le souci unique de l'authenticité du produit qui nous occupe ou qu'au contraire ils souhaiteront le voir entrer en composition avec autre chose que lui-même.***<sup>275</sup>

Dans cette optique, C. Abastado déclare également que :

***De l'écriture automatique, Breton, en 1920-1924, attend d'abord une libération du langage, la suppression de toutes les "règles du goût", des scrupules, des ratures, des efforts, de tout ce qui est calculé, voulu : la fin d'une esthétique de l'écriture concertée.***<sup>276</sup>

Toutefois, il est nécessaire de rappeler, en premier lieu, ce qu'est l'écriture automatique : elle est à considérer, par un sujet, qui doit être dans un état de passivité ou de réceptivité, comme un moyen pour faire « noircir du papier », en excluant toute forme de contrôle sur le texte produit, de sorte que cette écriture ne soit que la retranscription la plus directe du « fonctionnement réel de la pensée » aussi profonde qu'elle soit. De ce fait, ce type

---

<sup>273</sup> Y. STALLONI, *Les genres littéraires*, Paris, Nathan 2000, p.22.

<sup>274</sup> Ph. FOREST, *Le mouvement surréaliste*, Paris, Vuibert 1994, p.74.

<sup>275</sup> A. BRETON, *Point du jour*, Gallimard, 1970, p.171.

<sup>276</sup> C. ABASTADO, *Introduction au Surréalisme*, Paris, Bordas 1971, p.78.

particulier d'écriture se confirme à la fois comme une pratique poétique, mais encore comme une investigation intérieure. Elle est également définie, par Breton, dans ses notes du manuscrit des *Champs Magnétiques*, comme « un langage qui se refusât à sacrifier à aucune des possibilités conscientes de l'expression et qui se bornât à être le déroulement indifférent des images sonores trop rarement perceptibles dans les conditions actuelles de la pensée », tout en soulignant que le fonctionnement de cette écriture repose obligatoirement sur une grande rapidité de la rédaction qui permet de surpasser les censures s'exerçant sur les textes créés. De la sorte, l'automatisme dans l'écriture se présente essentiellement telle une expérience de liberté, dans le sens où celle-ci célèbre la création spontanée, suspend la conscience et la volonté d'intervenir et rejette tout jugement esthétique qu'il est possible de porter sur l'œuvre réalisée ou sur la suspension de toute forme de rationalité. Pourtant, elle ne peut être considérée tel un exercice de facilité, car elle nécessite tant de rigueur pour accéder au poétique. A cet effet, Breton se montrait extrêmement exigeant et même rigoureux vis-à-vis des textes automatiques qu'on lui proposait.

Dans *Traité du Style*, Aragon insiste, à son tour, à dénier la gratuité ou la facilité de l'écriture automatique, car :

***la légende [qui] règne [dit] qu'il suffit d'apprendre le truc, et qu'aussitôt s'échappent de la plume de n'importe qui comme une diarrhée inépuisable. Sous prétexte qu'il s'agit de surréalisme, le premier chien venu se croit autorisé à égaler ses petites cochonneries à la poésie véritable, ce qui est d'une commodité merveilleuse pour l'amour propre et la sottise.***<sup>277</sup>

Néanmoins, nous constatons un décalage considérable entre l'importance attribuée à la théorisation de l'écriture automatique aussi ambitieuse et complexe de la part de Breton, et la rareté marquante des œuvres qui découlent incontestablement de cette expérience.

### L'écriture automatique est une réflexion sur le langage

S'il donne lieu à une rhétorique particulière ou à « un mythe rhétorique »<sup>278</sup>, malgré la diversité de ses formes et de ses pratiques, le surréalisme ne doit pas être considéré uniquement comme « un moment singulier de l'histoire littéraire »<sup>279</sup>. Il est aussi un « mouvement organisé qui a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage »<sup>280</sup>, et qui a servi essentiellement à signaler « une métamorphose profonde dans les manières de dire et les représentations de la parole »<sup>281</sup>. L'automatisme dans l'écriture sera donc « l'élaboration d'une rhétorique autre, dont les

<sup>277</sup> L. ARAGON, *Traité du style*, Gallimard 1983, pp.187-188.

<sup>278</sup> L. JENNY, « L'automatisme comme mythe rhétorique », *Une pelle au vent dans les sables du rêve*, Lyon, Presses universitaires de Lyon 1992, p.27.

<sup>279</sup> *Ibidem.*, p.27.

<sup>280</sup> A. BRETON, « Du surréalisme en ses œuvres vives », *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert 1962, p.311.

<sup>281</sup> L. JENNY, *Ibidem.*, p.27.

fonctions fondamentales seraient réorganisées dans le moment de l'invention », et essentiellement dans le cadre des « collaborations »<sup>282</sup>, et c'est ce qui aura pour conséquence une sorte de contradiction entre la nature de l'écriture automatique en tant que « phénomène pluriel » et le « geste d'"invention", unique, lui, décisif et irréversible dans l'histoire de la parole »<sup>283</sup>, sur lequel elle est fondée. En effet, la plupart des critiques se sont mis d'accord sur la part inventive et créative de l'écriture automatique, d'autant plus que les surréalistes accordent plus d'importance, selon Laurent Jenny, à « la portée (considérable) du geste automatique » qu'à « l'intérêt poétique (médiocre) des textes automatiques », en ce sens qu'ils ne cherchent pas seulement, par le biais de ce geste, à mettre en place des « curiosités littéraires »<sup>284</sup>, mais à détourner « la pratique de la lecture » et à empêcher « toute possibilité d'évaluation esthétique », parce qu'ils ne revendiquent aucune « visée littéraire »<sup>285</sup>.

Pour conclure, L. Jenny affirme que l'automatisme n'a eu pour finalité qu'une modification au niveau de « la représentation que nous nous formons de la parole », permettant l'accès à un « point extrême de l'expression » qui dépasse les limites de « toute parole réelle »<sup>286</sup> sans pour autant y parvenir.

### L'automatisme et les genres littéraires

La parole automatisée joue un rôle considérable, puisqu'elle est censée annuler la séparation des genres. Toutefois, les surréalistes ne sont pas parvenus à accéder à « une parole "hors genre", versant verbal de la pensée pure », mais uniquement à « un brassage éclectique des genres »<sup>287</sup>. En effet, l'automatisme a permis un entremêlement et une coexistence des genres littéraires, plutôt qu'une suppression complète des frontières les dissociant. Dans une seule œuvre, nous pouvons alors rencontrer des formes différentes, aussi bien le récit autobiographique, le poème, le roman d'aventures que le dialogue et le conte merveilleux, tel que dans *Le Paysan de Paris*, sans oublier de signaler que chacun des genres employés correspond suffisamment aux conventions littéraires. Néanmoins, un tel enchevêtrement des formes agit de plusieurs façons dans un texte automatique. En premier lieu, il rend indécis le relevé et l'identification des figures, en second lieu, il fait en sorte que certains effets et même le statut du discours deviennent confus et équivoques, en vue de l'absence d'un cadre général et unique qui sert de référence, et en troisième lieu, il permet à la poésie écrite automatiquement de jeter un

<sup>282</sup> M. MURAT, « Jeux de l'automatisme », *Une pelle au vent dans les sables du rêve*, Lyon, Presses universitaires de Lyon 1992, p.11.

<sup>283</sup> L. JENNY, *Ibidem.*, p.27.

<sup>284</sup> *Ibidem.*, p.27

<sup>285</sup> *Ibidem.*, p.28.

<sup>286</sup> *Ibidem.*, p.28.

<sup>287</sup> *Ibidem.*, p.30.

regard neuf sur les formes littéraires et donc de les réinventer.

En effet, « l'intergénéricité » ou la fusion des genres, comme le dit Laurent Jenny, provoque à la fois « leur contestation mutuelle », ainsi que « leur apparition obligée dans tous les contextes »<sup>288</sup>. En conséquence, par leur combinaison, les genres se mettent en valeur mutuellement, tout en transformant l'espace textuel en un produit composite.

Entre 1919 et 1920, Aragon a écrit un certain nombre de petites proses à placer sous l'enseigne de l'automatisme, mais qu'il n'a réunies qu'en 1970, sous le titre d'« Écritures automatiques », et nous signalons, à ce niveau, l'importance significative d'un tel décalage entre le moment de la rédaction et celui de la publication, d'autant plus qu'Aragon n'a pas pratiqué pour un long temps l'écriture automatique. Cependant, il est inconcevable de dire que cet écrivain n'a pas accordé un certain intérêt à l'automatisme, aussi bien durant la période surréaliste que dans son œuvre ultérieure. Dans cette optique, nous annonçons qu'il estime que l'expérience automatique puise sa valeur de ce qu'elle dévoile, à savoir une étrangeté incontestable, vu qu'elle découle d'une démarcation qui s'établit entre l'écriture et la conscience subjective, ce qui « détermine une relation d'inconnu où se pose le problème de la reconnaissance symbolique d'un texte par son auteur »<sup>289</sup>, comme le confirme Nathalie Limat-Letellier. En d'autres termes, un sujet, se suffisant à noter la dictée de son esprit libéré du contrôle de la raison, risque de ne pas admettre qu'il est le concepteur de ce qu'il a noté sur la surface de la page, puisqu'au-delà des apparences, « dans le surréalisme tout est rigueur. Rigueur inévitable. Le sens se forme en dehors de vous »<sup>290</sup>, au point que l'écriture automatique devient un nouveau moyen d'expression.

Toutefois, cette formule inédite de communication doit échapper obligatoirement à toute forme stéréotypée, dans le but d'éviter d'être figée dans un poncif académique anéantissant l'inspiration libre et originale, d'où cette diatribe dévastatrice, qui n'est que *Traité du style*, dans lequel Aragon invite avec insistance à ce que l'écriture automatique soit constituée grâce à un certain nombre de critères strictement techniques, sans verser pour autant dans un académisme stérile.

### L'écriture automatique et les figures de style

Parmi les plus importantes spécificités des textes automatiques, nous prendrons en considération leur richesse en images, ou, tel que le souligne Breton, « un choix considérable d'images d'une qualité telle que nous n'eussions pas été capables d'en préparer une seule de longue main »<sup>291</sup>. Dans cette perspective, l'image poétique est à considérer comme la marque, ainsi que la preuve de l'automatisme, d'où, la valeur qu'on

<sup>288</sup> *Ibidem.*, p.30.

<sup>289</sup> N. LIMAT-LETELLIER, « Les « Écritures Automatiques » d'Aragon », *Une pelle de sable au vent dans les sables du rêve*, Lyon, Presses universitaires de Lyon 1992, pp.34.

<sup>290</sup> L. ARAGON, *Traité du style*, Paris, Gallimard 1928, p.190.

<sup>291</sup> A. BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard 1977, p.326.

lui accorde dans la poétique surréaliste, essentiellement parce qu'elle renvoie théoriquement à la conception de Reverdy, dont l'essentiel a été cité par Breton dans *Le Manifeste* de 1924 :

***L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l'image sera forte \_ plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique [...].***<sup>292</sup>

Toutefois, Breton a apporté maintes transformations dans cette conception, dans la mesure où il a insisté sur le fait que l'image ne peut être une création volontaire, mais un produit de l'arbitraire, ainsi que du hasard, et, en particulier, créée en l'absence complète de préméditation et de calcul. Il la redéfinit comme une jonction complexe et énigmatique de deux termes que rien ne devrait en principe assembler, conformément à l'illustre formule de Lautréamont « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » :

***C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs.***<sup>293</sup>

Par conséquent, nous indiquons que les surréalistes ont accordé un intérêt particulier à l'image poétique, mise en place grâce à l'écriture automatique, tel que le confirme Breton, dans le premier *Manifeste* :

***L'atmosphère surréaliste créée par l'écriture automatique, que j'ai tenu à mettre à la portée de tous, se prête particulièrement à la production des plus belles images. Nous pouvons même dire que les images apparaissent, dans cette course vertigineuse, comme les seuls guidons de l'esprit. L'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images.***<sup>294</sup>

Par ailleurs, même ceux des surréalistes, qui ne plaçaient l'automatisme qu'en second rang, souligneront avec fermeté cette suprématie de l'image, puisqu'elle constitue, selon eux, le fondement même du surréalisme. Tel est particulièrement le cas de Louis Aragon qui propose, dans la première partie du *Paysan de Paris*, une sorte de contre-définition du surréalisme dont le noyau est l'image :

***Le vice appelé surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'univers.***<sup>295</sup>

<sup>292</sup> *Ibidem.*, p.324.

<sup>293</sup> *Ibidem.*, pp.337-338.

<sup>294</sup> A. BRETON, *Manifestes du surréalisme*, J.J. Pauvert 1962, p.53.

<sup>295</sup> L. ARAGON, *Le Paysan de Paris*, Gallimard 1978, p.82.

Célébrée pour son arbitraire, l'image surréaliste ne peut pas être envisagée comme un procédé dérisoire, consistant à associer systématiquement et interminablement ce qui est sans lien, dans le but de produire des êtres de langage hétéroclites et contre nature. Elle est pratiquée spécialement selon un principe philosophique posé par les surréalistes, dans l'intention de justifier qu'elle possède une propriété qui lui est spécifique, celle de modifier, en la bouleversant, notre représentation de la réalité, de manière à ce qu'elle soit reformulée et recréée autrement par l'outil-image. Par ailleurs, le recours à l'image poétique permet aussi la transformation du langage, grâce à un procédé purement surréaliste, « le nominalisme absolu ». Cette technique permet de faire surgir une réalité nouvelle et jusqu'alors inconcevable, par le biais d'un débordement d'images parmi les plus invraisemblables, ayant pour conséquence l'enrichissement du monde, ainsi que son ascension jusqu'à un niveau où foisonnent les correspondances et les possibilités. De ce fait, l'image n'est plus prise en compte telle une insignifiante figure de style, mais, par sa force dynamique, elle dévoile ou plus exactement crée les potentialités inexploitées dont la réalité était pleine, par le seul libre jeu des mots.

D'un autre point de vue, Laurent Jenny affirme qu'il existe un point commun qui peut relier, d'un côté, les figures et, de l'autre côté, l'automatisme caractérisant l'écriture surréaliste, à savoir une modification de la représentation habituelle que nous possédons de la parole. Nous citons :

***Effectivement ce qu'on appelle communément les "figures" a moins une valeur d'ornementation que de ressourcement du discours à une actualité neuve de l'expression. Faire figure, c'est faire écho à la singularité d'un usage de la parole ; c'est esquisser une langue nouvelle qui répond à l'inédit d'une circonstance de discours [...] Or ce déplacement figural de la langue est impliqué par toute réalisation de la parole [...] <sup>296</sup> .***

En conséquence, pour réaliser leur projet de transformation, les surréalistes introduisent, dans leurs écrits automatiques, un nombre considérable de figures, puisque ces dernières conduisent à « l'ouverture de la parole comme un jeu d'écart contractuel, une transgression réglée d'espèce essentiellement sociale et relationnelle », tout en exigeant « une entente interlocutoire aussi bien sur les normes que sur les écarts discursifs » <sup>297</sup> , dans le but d'obtenir finalement « une parole d'un nouveau type : a-chronique, non subjective, totale et indécidable », qui révèle une « intention totalisatrice » <sup>298</sup> dans la plupart des textes automatiques.

Néanmoins, « automatisée », la parole rend imprécise la distinction entre « figure » et « non-figure », et donc complique tout essai pour les différencier, d'autant plus que la figuralité suppose deux alternatives, comme le suggère Laurent Jenny, soit « un contrat rhétorique » réalisable à la suite d'un accord sur « un répertoire d'écart significatifs », soit « une négociation pragmatique » qui consiste en « une singularité stylistique [qui] apparaît

---

<sup>296</sup> L. JENNY, « L'automatisme comme mythe rhétorique », *Une pelle au vent dans les sables du rêve*, Lyon, Presses universitaires de Lyon 1992, p.28.

<sup>297</sup> *Ibidem.*, p.28.

<sup>298</sup> *Ibidem.*, p.29.

comme le support de significations indirectes reconstructibles par le destinataire »<sup>299</sup>. Ce qui laisse présumer la coprésence de « deux consciences linguistiques distinctes », de celui qui produit le message figuré et de celui qui le reçoit, et ce « dans une intersubjectivité de la parole »<sup>300</sup>. Toutefois, les textes automatiques fonctionnent de telle sorte qu'il se crée une dépersonnalisation du sujet producteur, et il ne reste que le destinataire sur lequel repose la possibilité d'établir une différenciation entre littéralité et figuralité. Cependant, cette tâche se montre difficile, car il n'existe aucun moyen fiable lui permettant de trancher. Et pour justifier cette hypothèse, L. Jenny évoque la difficulté de distinguer, « dans le cas des "images" surréalistes [...], entre une littéralité merveilleuse et une métaphore redécrivant des aspects inédits du réel », sans oublier de signaler qu'un « soupçon de polysémie » « virtuelle »<sup>301</sup>, puisse se transformer en une caractéristique généralisée du texte automatique.

### L'écriture automatique et la métaphore chez Aragon

Pour discerner l'originalité de la métaphore aragonienne, nous chercherons à établir un lien entre la figure et l'écriture automatique, spécifique au surréalisme, essentiellement parce que plusieurs nient le fait qu'Aragon a eu recours à cette pratique, en s'appuyant sur le fait qu'il écrit, naturellement, à une grande vitesse égalable à celle qui constitue l'un des fondements de ce mode d'écriture. De plus, on avance souvent que les écritures aragoniennes qui peuvent être qualifiées par l'adjectif « automatiques » surviennent particulièrement à la suite « d'une participation occasionnelle à l'activité proprement "surréaliste" du groupe »<sup>302</sup>. Quant aux « Ecritures automatiques », elles ont été pour longtemps écartées de l'œuvre aragonienne, par leur auteur, mécontent à cause du manque d'originalité de sa propre production, et qu'il considérait comme faite de textes sans importance, ne méritant pas d'être publiés, jusqu'en 1970, où, à la suite de la mort de Breton, il visait à se dévoiler plus surréaliste qu'il ne l'avait jamais été.

Toutefois, d'autres confirment le contraire, tel que Michel Murat, dans son article intitulé « Jeux de l'automatisme » et sur lequel nous appuierons notre analyse. Ainsi, en établissant une comparaison avec Breton qui « maintient une part considérable de romantisme dans ses écritures », cet auteur place Aragon du côté de l'automatisme, grâce à « sa pratique d'écriture, sa pensée de la simulation et de la productivité de l'arbitraire »<sup>303</sup>.

<sup>299</sup> *Ibidem.*, p.29.

<sup>300</sup> *Ibidem.*, p.29.

<sup>301</sup> *Ibidem.*, pp.29-30.

<sup>302</sup> L. FOLLET, « Manuscrits d'Aragon chez André Breton », *Manuscrits surréalistes*, Etudes réunies et présentées par D. BEATRICE D. et J. NEEFS, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes 1995, p.112.

<sup>303</sup> M. MURAT, « Jeux de l'automatisme », *Une pelle au vent dans les sables du rêve*, Lyon, Presses universitaires de Lyon 1992, p.14.

Dans cette optique, grâce à l'étude des « Ecritures automatiques », pourtant corpus réduit, nous tenterons de repérer, en l'écartant des pastiches et des poncifs, un style propre à Aragon, mais en même temps approprié à la dictée surréaliste.

Définie par Ph. Soupault comme « l'illusion d'une verve extraordinaire, beaucoup d'émotion, un choix considérable d'images d'une qualité telle que nous n'eussions pas été capables d'en préparer une seule de longue main », l'écriture automatique semble à l'origine de la multitude des figures recensées dans les diverses œuvres appartenant au mouvement, et c'est ce qui justifie davantage ce rapport que nous essayerons d'installer entre les deux éléments. Par ailleurs, Soupault explique le « très haut degré d'absurdité immédiate », caractérisant les images surréalistes, par le biais de ce style d'écriture, quoique, « à un examen plus approfondi », on assiste à une « divulgation d'un certain nombre de propriétés et de faits non moins objectifs »<sup>304</sup> spécifiant ces images.

Par ailleurs, si nous reconstituons la provenance de l'adjectif « automatique », accolé à l'écriture surréaliste, nous serons tout de suite amené à se référer à la définition du surréalisme par Breton. Il s'agit alors d'un « automatisme psychique pur » ou plus exactement d'une « dictée de la pensée »<sup>305</sup>, que Michel Murat assimile principalement à « une suppression des contraintes intrinsèques, esthétiques, rationnelles et morales [...] censée suffire à susciter l'apparition d'une "expression pure" impersonnelle, « faite par tous »<sup>306</sup>, et donc, d'une dictée qui sera concrétisée, grâce à plusieurs pratiques, qui donnent naissance à certains produits, parmi lesquels le texte écrit. Autrement dit, cet auteur récapitule cette théorie en trois termes : « un pour le principe, "automatisme psychique (pur)" ; un pour la pratique, "écriture automatique" ; un pour le produit, "texte surréaliste" »<sup>307</sup>. Ce dernier met en lumière, toujours selon le témoignage de Murat, « une rhétorique qui ne dit pas son nom », mais qui « se reconstitue bien entendu autour de l'image, paradoxale figure-non figure », permettant à « l'activité surréaliste »<sup>308</sup> de se manifester dans sa globalité. En conséquence, dans ces textes publiés tardivement, « l'automatisme libère un discours qui parle de lui-même et désigne ses sources. Il métaphorise volontiers la pureté du courant, la course folle de l'écriture et se constitue à l'infini comme mise en scène de son propre élan »<sup>309</sup>.

### Les différentes pratiques de l'écriture automatique

Dans cette partie, nous mettrons en relief la variété des pratiques par le moyen

<sup>304</sup> A. BRETON et Ph. SOUPAULT, *Les Champs magnétiques*, Paris, Gallimard 1971, pp.42-43-44.

<sup>305</sup> A. BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert 1962, p.40.

<sup>306</sup> M. MURAT, *Ibidem.*, p.5.

<sup>307</sup> *Ibidem.*, p.7.

<sup>308</sup> *Ibidem.*, p.6.

<sup>309</sup> M.-P. BERRANGER, *Le Surréalisme*, Paris, Hachette 1997, p.145.



desquelles l'automatisme verbal a été revendiqué.

### La dictée et le pastiche

L'écriture automatique est une expérience fondée sur un modèle unique, « constitutive et régulatrice d'un groupe fermé »<sup>310</sup>, mais, elle est loin d'établir une action collective. D'où, les usages diffèrent, et parmi lesquels nous pouvons évoquer le fait que l'automatisme soit intégré, dans le cadre textuel, de trois façons distinctes : ou bien d'une manière directe par le biais de « la citation » ou du « collage », ou bien par l'intermédiaire d'une « réécriture », ou bien par la sélection de la vitesse en tant que « critère énonciatif »<sup>311</sup>, tout en préservant un lien étroit entre l'automatisme et sa simulation.

Néanmoins, les dissemblances au niveau des usages sont souvent dissimulées, et c'est sur quoi insiste Michel Murat qui voit que « la pratique de l'écriture automatique » procède de manière à ce que « les antinomies qui découlent du modèle de référence disparaissent ou sont reléguées au second plan ». Il énumère ensuite les distinctions qui peuvent être relevées entre les différents écrivains, à savoir essentiellement « l'opposition entre "passivité" (Breton) et activité paranoïaque-critique (Dali) ; entre expression (Breton) et invention (Aragon). A la limite, même l'opposition entre authenticité (Breton) et simulation (Aragon) perd sa substance, dès lors que l'on accepte que le pastiche puisse "incorporer", comme le dit Aragon, les vertus de l'automatisme »<sup>312</sup>.

Et si nous nous intéressons aux propriétés accordées à l'écriture « automatique » aragonienne, nous devons, tout d'abord, mentionner que cet auteur ne s'est pas conformé à la première exigence de la pratique automatique, puisqu'il ne l'a jamais considérée comme une activité de groupe. La preuve en est que, parmi les neuf textes qui forment notre corpus, il n'a jamais été question d'une production à plusieurs, tel que le justifie les précisions sur la date et/ou le lieu de la rédaction (« Juillet 1919, Café La source, boulevard Saint-Germain, « Quelque part dans l'été 1920 » ou encore « Commercy 1919 »). Autrement dit, Aragon ne conçoit aucunement l'écriture automatique comme un phénomène pluriel, mais accorde, en l'appliquant, un intérêt considérable au geste inventif, qui ne peut être qu'unique, émanant d'un seul sujet à la fois.

Par ailleurs, nous remarquons une association contradictoire, à certaines mesures, entre l'« invention » et la « simulation », en ce sens que, d'une part, l'auteur affiche une distanciation par rapport à la norme mise en place, de manière à ce que son écriture soit spécifiée des autres grâce à des nouveautés qui font son originalité, et d'autre part, parce qu'Aragon peut se conformer aux règles sans pour autant les respecter à la lettre. En ce qui concerne le « pastiche », nous précisons qu'il ne consiste pas à copier gratuitement, mais à reprendre en modifiant, dans le but de réaliser certaines finalités posées d'avance par celui qui écrit, en s'appuyant particulièrement sur un ensemble d'« opérations

<sup>310</sup> M. MURAT, « Jeux de l'automatisme », *Une pelle au vent dans les sables du rêve*, Lyon, Presses universitaires de Lyon 1992, p.11.

<sup>311</sup> *Ibidem.*, p.20.

<sup>312</sup> *Ibidem.*, p.11.

complexes de sélection et de montage [...] d'insertions par collage et de corrections [...] »<sup>313</sup>. Voici un exemple où Aragon, après avoir laissé surgir des images « spontanées », qui ne sont que le résultat d'une dictée « pure » de la pensée, et qui ne présentent, en apparence, aucun lien logique entre elles, se ressaisit et offre un autre tableau qui semble de sa propre création :

***Ne faites pas allusion aux oiseaux des régions antarctiques j'y vois plusieurs inconvénients. Les feuillages viennent heureusement cacher tout ce qui s'agite plus doucement que les cocktails dans les plis profonds et poussiéreux de mon cerveau Je vous en prie n'approchez pas la lampe à huile de cade ni les pinces à disséquer les cœurs Où fuir les regards méchants des passants qui tracent un tissu serré de pas Tissu qu'on ne peut comparer pour la finesse à la toile d'araignée et encore moins à l'émoi d'une jeune fille qui vient de rencontrer pour la première fois les yeux d'un homme étranger mais de bonne mine. (« L'épingle stérilisée », *Écritures Automatiques*, p.146)***

Dans cette première partie du texte, nous observons qu'Aragon s'approprie la méthode automatique, dans la mesure où il écrit sans se soucier d'aucune contrainte logique et associe étroitement des énoncés sans lien rationnel apparent. De ce fait, les images défilent indépendamment les unes des autres, quoiqu'elles donnent une impression du déjà-vu. En d'autres termes, elles ne sont pas propres à Aragon, mais seulement reprises par lui et modifiées. Tel est le cas de la métaphore déterminative, qui assemble « plis profonds et poussiéreux » et « cerveau », qui paraît « ordinaire », en ce sens que, pour dire généralement qu'il demeure toujours une zone partiellement explorée de l'esprit humain, on recourt souvent à une image qui renvoie à l'obscur et à l'inconnu. Autre métaphore revivifiée, celle d'un « tissu serré » qui signifie habituellement une extrême multitude, ici, celle « des pas » qui remplacent les fils, parce qu'ils sont aussi nombreux, légers et surtout éphémères, ne signalant qu'un passage. Il est de même pour la comparaison de la finesse, fréquemment assimilée à « la toile d'araignée » ou à la pudeur des jeunes filles. Au premier abord, Aragon semble fidèle à l'automatisme, puisqu'il écrit sans contrainte, alors qu'il se réfère en réalité à des images qui appartiennent à un héritage collectif. Néanmoins, ce cours intarissable des paroles n'est autre qu'une simulation de l'écriture automatique, dans la mesure où nous pouvons deviner un rapport profond qui permet de joindre les différents composants de ce texte, si nous admettons que le poète procède par allusion. En d'autres termes, chaque phrase (indiquée par la majuscule) rappelle la précédente et relance implicitement la suivante, comme l'image des « feuillages » qui évoque celle des « régions antarctiques » et prépare celle de l'obscurité (cacher, profonds) qui règne sur notre connaissance de l'esprit humain. Grâce au même procédé, l'évocation de la lampe affiche cette volonté d'éclaircir les « plis profonds poussiéreux de mon cerveau », d'autant plus qu'elle est liée à une « opération chirurgicale » (« pinces à disséquer les cœurs »). Par la suite, « éclairer » exige la vue, et donc « les regards méchants des passants », par opposition à celui d'un « homme étranger mais de bonne mine ». En somme, il se trouve que le texte d'Aragon, même s'il est « automatique », repose sur une certaine logique, dans la mesure où il n'est pas le produit d'une dictée pure de l'esprit, mais d'un travail d'écriture réfléchi et

<sup>313</sup> *Ibidem.*, p.12.

raisonnablement structuré.

D'un autre côté, à la première partie de ce texte qui se rapproche, comme nous l'avons vu, de l'automatisme surréaliste, répond une troisième qui paraît de la pure invention d'Aragon :

***je me dérobe aux démons persuasifs de l'investigation Ils portent les mains sur ma personne dans cet endroit du cervelet qui produit la mort aux yeux blancs sous l'influence bienfaisante de l'épingle stérilisée Non non c'est-à-dire laissez-moi croire que je suis seul sous un arbre à lait dans le pays où les hommes sont si noirs qu'on ne songeait pas à leur ouvrir la poitrine pour en faire sortir du lait. (« L'épingle stérilisée », *Ecritures Automatiques*, p.146)***

Au préalable, nous apercevons que le registre change et nous nous plaçons davantage dans une atmosphère fantastique, celle des rêves. Par conséquent, les métaphores rencontrées ici doivent être considérées comme des pures inventions du poète, même si l'inspiration onirique fait partie de la technique surréaliste, permettant davantage de liberté et accordant plus de possibilités de création à l'imagination. Dès lors, des créatures surnaturelles fourmillent dans l'espace textuel : grâce à l'amalgame d'une métaphore adjectivale et d'une autre déterminative, « démons persuasifs de l'investigation », le poète, à l'image de la divinité, conçoit des êtres vivants, doués de raison, quoiqu'extraordinaires. D'où, le recours à l'adjectif « persuasifs » et au substantif « investigation ». Dans deux autres métaphores déterminatives, « la mort aux yeux blancs » et « un arbre à lait », Aragon prend distance par rapport aux poncifs de l'écriture surréaliste et réinvente le monde des réalités selon une vision personnelle et énigmatique. Pourtant, pour déchiffrer ces images métaphoriques, il faut d'abord comprendre les motifs de ce passage de la simulation à l'invention, et le texte le dit :

***La terrible aventure se poursuit à une vitesse folle et quand le film permet de voir les visages des acteurs on n'a plus envie de regarder tant leur expression est intime Sans autre parti pris que de garder l'équilibre de mes facultés je me dérobe aux démons persuasifs de l'investigation. (« L'épingle stérilisée », *Ecritures Automatiques*, p.146)***

Dans une partie intermédiaire du poème, Aragon explique son exercice de l'écriture automatique qu'il indique par le biais d'une métaphore in absentia, « la terrible aventure », dans le but d'informer sur le caractère irrationnel et inquiétant de cette technique. Ainsi, la « vitesse folle » sert de première justification au jet initial du texte. En d'autres termes, c'est la précipitation qui lui a permis d'écrire automatiquement et, par conséquent, de se faire tort, comme le suggère l'emploi de l'adjectif à valeur péjorative « folle ». Par ailleurs, cette sélection de la vitesse est mise en lumière grâce à l'image du « film », dont la projection va en se ralentissant, pour rendre possible la perception des visages des acteurs, mais surtout pour révéler que la rapidité fausse la réalité des choses, d'où, il déclare qu'« on n'a plus envie de regarder tant leur expression est intime ». Quant à la deuxième justification de cet abandon de l'écriture automatique, elle consiste à « garder l'équilibre de mes facultés », car l'automatisme en tant que « terrible aventure », s'oppose à l'exercice de la raison. Dans cette perspective, les « démons persuasifs de l'investigation » prennent forme, pour désigner les poncifs surréalistes qui anéantissent tout recours à la raison, signalée par métonymie (« cervelet »). De surcroît, l'opposition entre le « je » solitaire, qui ne pratique pas l'écriture automatique, et les autres

« hommes », voués exclusivement à cette technique, est renforcée par cette contradiction de lumière, dans la mesure où le clair, et spécialement le blanc, « je suis seul sous un arbre à lait », est en contraste avec l'obscur intense, qui caractérise des « hommes si noirs qu'on ne songeait pas à leur ouvrir la poitrine pour en faire sortir du lait ». Tout compte fait, nous pouvons admettre qu'Aragon assemble en les alternant la création et la reproduction, essentiellement parce que « [v]ers 1920-21, l'automatisme est exploré en tant que mode d'invention poétique, et réciproquement »<sup>314</sup>.

Néanmoins, la part de l'invention dans l'écriture automatique est souvent associée au pastiche, dans une « relation variable entre le "dicté" et le construit »<sup>315</sup>. Elle est « variable » parce que la part entre les deux pôles n'est jamais aux mêmes proportions. D'ailleurs, dans certaines occurrences, le "dicté", dans le sens de ce surgissement continu de mots et que l'écrivain se suffit à enregistrer, « joue le rôle d'incipit », lorsqu'il est situé en première position, permettant de la sorte d'introduire la part de création, sous une multitude de formes, telles que « des formes mixtes d'enchâssement »<sup>316</sup>, que nous relevons d'« Ici Palais des délices », où les images s'emboîtent les unes dans les autres :

***Or au milieu des phares tournants je demeure muet de surprise en constatant la présence d'un petit cercueil confortable où dansent des poissons rouges Quand la lumière porte la main sur mon sein je bondis d'indignation vers un hémisphère plus serein Joli domaine O le dentiste il y a des rois qui descendent en riant Ici Palais des Délices On n'admettra pas les enfants au dessous de trente ans car le poker de l'amour engage très loin les patrimoines les vertus domestiques et les pures révélations de l'innocence. (« Ici palais des délices », *Ecritures Automatiques*, p.144)***

Il est aussi concevable que la « dictée » soit mise en place grâce à un procédé d'« accélération » et de « débordement », comme nous le remarquons « Au café du Commerce » :

***La beauté de la femme m'émeut davantage que le loup garou l'explosion de grisou le chant du coucou hibou pou genou. (« Au café du commerce », *Ecritures Automatiques*, p.147)***

D'abord, cette accumulation des termes se terminant par la même sonorité les rapproche et les assimile si nous avançons qu'il est question d'une métaphore par apposition, et ensuite, elle donne l'impression qu'on est à la poursuite d'une perception en mouvement, dont le cheminement est prolongé dans le temps et dans l'espace.

C'est aussi le cas de cet autre extrait du même texte où, par le biais d'une série de métaphores appositives, le poète tente de définir la nature de sa parole, au moyen d'un ensemble de termes-images, qui révèlent, par l'absence même de déterminants, l'accélération qui est à l'origine de cette écriture, explicitement désignée par ce « va et vient incessant » :

<sup>314</sup> M. MURAT, « Jeux de l'automatisme », *Une pelle au vent dans les sables du rêve*, Lyon, Presses universitaires de Lyon 1992, p.12.

<sup>315</sup> *Ibidem.*, p.13.

<sup>316</sup> *Ibidem.*, p.13.

***Tout le monde est fou ma parole Image Monstre Rêve souterrain des banquets mortels au pays des Calabrais de contrebande \_ Quel va-et-vient incessant d'anges bleus [...]. (« Au café du commerce », *Écritures Automatiques*, p.147)***

Aragon redéfinit la parole en modifiant la représentation qu'on a déjà de cette dernière, en ce sens qu'il ne s'agit plus d'un moyen de communication, mais d'un outil de création littéraire, conformément à ce que revendique le surréalisme. La parole devient, en premier lieu, poétique, parce qu'elle équivaut à « Image ». En second lieu, elle est « monstrueuse », car elle est fantastique, provenant de la pure imagination de l'auteur. En dernier lieu, elle est onirique, vu qu'elle surgisse d'un « rêve souterrain », dérobée, par « contrebande », du contrôle de la raison.

En outre, ce procédé de la dictée ne peut être considéré, que théoriquement, comme un « donné "pur" », qui signifie, en d'autres termes, une production miraculeuse et totalement inconsciente, sans aucune intervention à caractère raisonnable de la part du récepteur-écrivain. Voici un texte de circonstance, rédigé après la mort de Vaché et sur lequel règne un air de désolation, étant donné qu'il est dicté uniquement dans l'intention d'exprimer une douleur atroce, éprouvée à la suite de la disparition d'un ami, sans qu'il y ait recours ni à des images fantastiques, ni à des structures recherchées :

***L'échelle de sentiments naïfs n'est pas la même pour tout le monde et voilà bien le point de départ d'un malentendu qui ne risque plus guère de s'aggraver du train dont va la vie en ce prêche pervers et assez mal renseigné. Les souvenirs que les gens furent jeunes rassemblent avec application gardent de ces époques jaunes et un peu poussiéreuses nous ne savons pourquoi l'odeur d'aucun herbier A la mort de l'un des compagnons que deviendront ses biens indivis que les notaires considèrent avec un petit air sceptique comme le chien de la gâchette d'une arme automatique servant l'homme à se cacher des pires desseins. (« L'odeur d'aucun herbier », *Écritures Automatiques*, pp.143-144)***

M. Murat désigne également le pastiche par le terme « construit », parce que ce procédé nécessite que les éléments repris soient « reconstruits », c'est-à-dire refaits et remaniés pour créer du nouveau à partir d'un ancien produit. L'auteur donne comme exemple essentiel « les développements d'allure automatique du Paysan de Paris » qui se manifestent principalement dans « les petits récits de l'ennui », par « allusion aux "historiettes" de Breton ». Il est de même dans le *Traité du style* où ce procédé contribue à mener « la surenchère théorique » sur laquelle est fondé ce livre par le recours à des « retournements acrobatiques ». En conséquence, il est nécessaire de prendre en considération ces deux œuvres, dans une partie ultérieure de ce travail, et de relever les exemples qui témoignent de ce recours au pastiche de la part d'Aragon, un emploi qui s'avère exceptionnel, car il a pour finalité de « déjou[er] la stéréotypie, et la retourn[er] en invention »<sup>317</sup>, tel que dans cet exemple des « *Écritures automatiques* » :

***Je veux parler de cette machine à battre le blé qui frappe dans ses mains suivant les attitudes de l'horloge pensive et muette et qui distribue au dessus des têtes les instants dorés de la paresse par miracle à la grande roue des punitions. (« L'institutrice », p.143)***

Pour remémorer les souvenirs d'enfance, on évoque souvent les moments agréables

<sup>317</sup> *Ibidem.*, p.13.

vécus durant les vacances d'été, pendant lesquelles on garde, vivante dans les esprits, l'image de la moissonneuse-batteuse dont le mouvement est ici scandé par celui de l'horloge. A cet effet, Aragon emploie une image appartenant à l'héritage littéraire. Cependant, ce pastiche est « reconstruit » et renouvelé, car si nous établissons un lien entre le titre et le texte, nous pouvons supposer que, par métaphore in absentia, « cette machine à battre le blé » n'est autre que « l'institutrice », d'abord, parce que cette dernière est personnifiée, dotée de « mains », et caractérisée par deux adjectifs, « pensive et muette », qualifiant l'humain. De plus, elle est placée en position de force, « au dessus des têtes », par rapport à ses élèves, leur accordant un moment de réflexion, et par conséquent, « des instants dorés de la paresse », tout en les épargnant toute forme de « punitions ». En effet, le « construit » se refait, chez Aragon, essentiellement par le biais des figures de style : en premier lieu, la métaphore in absentia, enrichie par la personnification, mais aussi par l'hyperbole, exprimée par « la grande roue des punitions ».

Dans cette perspective, le texte automatique, fusionnant ces deux procédés, affiche une « hétérogénéité » qui lui est « constitutive », selon M. Murat<sup>318</sup>.

### Le découpage-collage

Le découpage-collage est l'une des pratiques poétiques adoptée par les surréalistes et qui leur sert à illustrer leur écriture automatique, d'autant plus que cette technique a failli évoluer en un genre à part entière, qui consiste à découper des énoncés d'un contexte d'ensemble pour les placer, en association avec d'autres, au sein d'un contexte différent. Par conséquent, un nouvel assemblage d'entités disparates se crée, offrant une impression de l'étrange, tel que dans cet énoncé où deux phrases reliées ne développent pas la même idée :

On ne supprimera jamais la peine de mort Présage sombre Demain je ferai mon marché moi-même et je rapporterai la laitue-à-chanter.

(« Au café du commerce », *Ecritures Automatiques*, p.147)

En effet, rien ne justifie ce passage de l'évocation de la peine de mort à la décision prise de la part du « je » pour faire son marché. Nous avons l'impression que le texte, est, par moments, décousu et constitué de bribes hétéroclites, en particulier lorsque la métaphore déterminative, « la laitue-à-chanter », fait basculer cet extrait du texte vers le fantastique et l'énigmatique.

### La répétition

Il est également question d'une autre pratique de l'automatisme, qui donne une dimension distincte à la répétition, en ce sens que les surréalistes tentent, grâce à l'écriture automatique, d'accomplir « tous les possibles de la parole », ce qui aura pour conséquence une « indifférenciation du même et de l'autre »<sup>319</sup>. En d'autres termes, reprendre ce qui existe déjà tout en le modifiant, à tel point qu'il devient difficile de distinguer l'original du modifié, permet de réaliser une part de créativité, comme il est

---

<sup>318</sup> *Ibidem.*, p.13.

manifeste dans cet exemple où Aragon a employé la répétition dans deux conceptions différentes :

Mais qu'on me passe cet orgueil de ciment cet orgueil de stuc mes bras n'ont-ils pas étreint des poussières de lumière et des poissons de clarté Aquarium des chansons et des courses monde plus fuyant que le mercure.

(« Les étoiles à mille branches », *Écritures Automatiques*, p.151)

Dans un premier temps, le poète emploie un mot, « orgueil », à deux reprises, particulièrement pour parvenir à développer l'image qu'il propose. Nous passons alors d'une métaphore déterminative à une autre, dans lesquelles une entité abstraite (orgueil) se trouve associée et, par la suite, assimilée à deux substances concrètes, appartenant à un même champ lexical, celui de la construction, « ciment » et « stuc », en ce sens qu'elles sont caractérisées par la dureté et la consistance, comme la fierté que souhaiterait se procurer ce « je », indigné par l'insignifiance du monde qui l'entoure. Cet aspect médiocre sera développé au moyen d'un ensemble de métaphores où nous avons cru percevoir le recours à cette autre sorte de répétition particulière, qui consiste à reprendre en modifiant, dans le sens où Aragon récupère l'image du vide, mais en la rénovant sous la forme d'une métaphore déterminative, où l'abstrait et le concret s'accouplent, « poussières de lumière ». Par ailleurs, cette figure se trouve aussi rénovée par le fait qu'elle soit coordonnée à une autre métaphore déterminative originale, dans le but de mettre en valeur une nouvelle création inventée exclusivement par l'auteur, « des poissons de clarté », qui lui sert à souligner davantage le caractère lumineux du monde, et par conséquent, son instantanéité, d'autant plus qu'il est voué à la disparition. De surcroît, Aragon reprend une comparaison souvent employée dans les écrits littéraires, celle qui rapproche le « monde fuyant » au « mercure » pour dire leur écoulement incessant et rapide. Toutefois, les deux métaphores déterminatives qui précèdent la figure comparative contribuent à ce qu'elle soit originale, en ce sens que la notion de vitesse et de rapidité est indiquée par l'ensemble des « chansons » et des « courses », dans la mesure où elles sont toujours de courte durée et ne sont que momentanées, à l'image de l'univers des hommes. Ce dernier est assimilé à un « aquarium » pour signifier son étroitesse, mais encore sa transparence trompeuse. De ce fait, Aragon répète ce qui existe déjà mais en l'enrichissant.

Néanmoins, L. Jenny conteste cette technique, car, pour lui, « dès que l'automatisme est décrété, la notion même d'originalité devient caduque », parce qu'en l'absence de « toute subjectivité et de toute historicité », on ne peut s'opposer à une perpétuelle répétition d'une parole par elle-même ou par celle d'une autre. Dans cette optique, la parole automatique se transforme, pour se situer en dehors du temps. « Intemporelle », la parole place l'écriture automatique dans une zone intermédiaire entre la nouveauté et la banalité, et donc la prive de toute marque d'originalité, sous la forme d'une absence sur laquelle insiste l'auteur de l'article intitulé « l'automatisme comme mythe rhétorique », en déclarant qu' « assigner à l'écriture automatique un devoir d'originalité, c'est manifestement méconnaître la logique de son invention »<sup>320</sup>.

<sup>319</sup> L. JENNY, « L'automatisme comme mythe rhétorique », *Une pelle au vent dans les sables du rêve*, Lyon, Presses universitaires de Lyon 1992, p.31.

### Le nominalisme absolu

En tant que nouvelle procédure de recréation du langage, l'écriture automatique repose aussi sur un autre critère définitoire du surréalisme, à savoir « le nominalisme absolu », qui consiste principalement en une opération métalinguistique par laquelle le nom se dissocie de ce qu'il nomme généralement. Par conséquent, cette poétique acquiert le droit absolu de transformer le lexique et de reproduire la totalité des rapports entre les signes. De ce fait, le surréalisme redonne confiance totale au langage, puisque la nomination acquiert une force créatrice, qu'Aragon célèbre dès *Une Vague de rêves*, en admettant que concevoir l'univers nécessite obligatoirement une faculté d'énonciation qui fait que tous les mots, même interdits, soient délivrés, pour pouvoir finalement tout dire. Toutefois, certaines pratiques surréalistes s'opposent à ce projet, tels que le recours à des distorsions syntaxiques, à un jeu subtil entre les impératifs de la phrase et les délimitations du vers, à des discordances accentuelles, aussi bien qu'à un lexique précieux et rare, dans l'intention d'accéder à l'hermétisme.

### Présences dans un texte automatique

La parole, à l'origine de l'automatisme, est monologique, c'est-à-dire qu'elle est manifestée dans le texte, au moyen d'une seule voix, s'exprimant avec un grand subjectivisme. Il s'agit constamment d'un « je » solitaire qui prend la parole et exprime toutes ses pensées et ses sensations, référant souvent au scripteur lui-même. Ainsi, un écrit automatique tente de rejoindre, et par la suite, de s'assimiler à un discours lyrique, au point que les séquences surréalistes s'introduisent dans un texte particulièrement poétique jusqu'à fusionner avec lui. Comme dans cet exemple :

***Les images nues m'ont fait tellement horreur quand j'allais au lycée la serviette autour du cou que je ne puis sans frémir songer au jeune Anaximandre de Léon. (« Ici palais des délices », Ecritures Automatiques, p.144)***

Alors que l'emploi d'un nom exceptionnel et érudit dans l'écriture automatique est souvent considéré comme insolite, nous relevons ici l'emploi d'une appellation apparemment savante, mais qui s'avère aussitôt inventée, « Anaximandre de Léon ». Le philosophe présocratique Anaximandre, théoricien de l'infini, n'est pas connu sous la dénomination « de Léon », qui désigne une province d'Espagne, par allusion, probablement, à un autre nom d'origine espagnole qu'Andrieux, le père naturel de Louis Aragon, accorde à son « fils ». Nous remarquons, en plus du rapprochement phonique entre « Andrieux » et « Anaximandre », une autre assimilation entre ce dernier et André Breton. Par ailleurs, nous constatons, par le simple emploi d'un nom, que ce « je », désignant Aragon lui-même, expose sa situation familiale et son état civil. Toutefois, cet extrait demeure énigmatique, puisque la métaphore adjectivale, « les images nues », est difficile à interpréter, sauf si elles font référence à la profusion des représentations figurées que l'écriture automatique permet d'obtenir. En outre, par la mise en scène du « je » du scripteur, l'écriture surréaliste se décrit elle-même.

En tant qu'autre présence, nous relevons une interruption fréquente et vive de la part

<sup>320</sup> *Ibidem.*, p.31.



du scripteur, qui s'affiche souvent dans son texte automatique, afin de prouver une vigilance indéniable vis-à-vis de tout ce qui constitue son écrit. Cette intervention se distingue de l'énoncé dans lequel elle est intégrée, dans la mesure où elle est formulée par le biais de différentes allusions incorporées dans la structure du récit, ainsi que dans l'imaginaire du scripteur. D'un autre côté, la participation de celui-ci consiste essentiellement en « une auto-évaluation des effets du non-sens, plutôt qu'à une recreation signifiante »<sup>321</sup>, en ce sens que l'ensemble des commentaires et des réflexions, inséré dans le texte qui le glose, est à considérer comme un mode de relecture et de mise à l'épreuve de l'automatisme, en vue de la vitesse avec laquelle il procède pour produire ses œuvres, tel qu'il apparaît dans ces exemples :

***On m'a dit qu'un seul serpent python mangeait deux fois son poids d'aiguilles de pin pour se perforer le cœur Quelle supposition. (« Ici palais des délices », Ecritures Automatiques, p.144)***

Le scripteur rapporte des propos, ceux des autres, mais sans pour autant éviter de les critiquer et même de les dénier, d'où, nous distinguons qu'une sorte de distanciation s'installe entre ce « moi » et le groupe désigné par le pronom « on ». En effet, attentif à tout ce qu'il reçoit, le « je » fait le tri.

Ou encore dans le poème « Au café du commerce » où un orateur reconnaît ses torts et demande le pardon, toutefois, en ayant recours à un « bavardage » plaisant, qui fait référence à ce goût affiché pour la contradiction chez les dadaïstes :

***La beauté de la femme m'émeut davantage que le loup garou l'explosion de grisou le chant de coucou hibou pou genou Je regrette de ne trouver d'autre point de contact avec la réalité ou plutôt des points de comparaison si médiocres Les larmes coulent dans tous les sens sur les joues des dialecticiens les plus éclairés. (« Au café du commerce », Ecritures Automatiques, p.147)***

Alors qu'en premier lieu, le scripteur met en place une comparaison insolite entre la beauté féminine et un ensemble d'éléments étrangement rassemblés les uns aux autres, sous forme de métaphores appositives, il cherche à justifier cette image qu'il a lui-même inventée. Cependant, il adopte un ton ironique, souligné par l'emploi de l'adjectif « médiocres », d'autant plus que l'adverbe d'intensité « si » accentue. Ce qui dévoile l'insincérité de ses propos, et, par conséquent, sa position négatrice et modificatrice vis-à-vis de « la réalité ». Pour clore cette séquence, il montre aussi son attitude face aux « dialecticiens » qui s'opposeront à ses images, parce qu'elles ne sont pas fondées sur les lois de la logique. Il se moque d'eux, en ayant recours à l'exagération, « les larmes coulent dans tous les sens », dans l'intention de ridiculiser les adeptes de la raison. Dans cette perspective, nous pouvons dire que l'auteur écrit, explique ce qu'il écrit, rapporte les commentaires de certains de ces lecteurs, de même que son attitude à leur égard : le texte s'écrit au même moment qu'il est lu.

Dans le même poème, une autre voix, (vous, madame), ne fait son apparition que pour se faire taire aussitôt, car elle désespère la raison :

***Le meilleur de moi-même est une histoire ancienne reliée veau et cuir Je ne***

<sup>321</sup> N. LIMAT-LETELLIER, « Les « Ecritures Automatiques » d'Aragon », *Une pelle de sable au vent dans les sables du rêve*, Lyon, Presses universitaires de Lyon 1992, p.47.

***comprends pas très bien Dormez Madame et ne m'importunez de vos réflexions idiotes. (p.147)***

D'où, cette opposition entre le « moi » et « Madame », dans la mesure où le « meilleur » du premier est assimilé métaphoriquement à « une histoire ancienne », et, par conséquent, caractérisé par une continuité logique dans le temps. Cependant, le « moi » est également précieux et important, en raison de la reliure « veau et cuir », alors que les « réflexions » de son interlocutrice sont, à son image, « idiotes ».

En outre, l'incompréhensibilité peut être un prétexte pour installer une attaque sarcastique adressée au lecteur, afin de le déstabiliser, comme le témoigne l'emploi de l'adjectif à valeur péjorative « stupides », mais encore pour l'inciter à prendre position face à ce qu'il reçoit et ne pas se suffire à être uniquement un simple spectateur ou « assistant ». Il doit participer à la production du texte qu'il est en train de lire, conformément aux pratiques à la fois maldororiennes et dadaïstes. Nous citons à titre d'exemple :

***J'aurai beau donner ma langue aux chiens les mots prendront une inflexion troublante pour les assistants stupides. (« Une leçon de danse », Ecritures Automatiques, p.149)***

Par ailleurs, l'autre peut être présent dans l'espace du texte automatique, sous la forme d'une autre voix qui fait irruption, ou en tant que plusieurs interlocuteurs spécifiés même au moyen des signes typographiques. Voici un exemple extrait du poème « Au café du commerce » où les tirets indiquent deux répliques distinctes :

***Le plus beau de l'affaire le crime de la rue Balzac \_ Demeure encore un instant Marie \_ et l'on ne sait plus que devenir. (« Au café du Commerce », Ecritures Automatiques, p.147)***

Par conséquent, la « simulation » introduit l'autre dans l'espace textuel, et l'activité automatique exige moins d'engagement de la part de l'auteur, en comparaison avec d'autres exercices.

Pour conclure, il est possible de confirmer que l'ensemble des ces interventions plus ou moins soudaines ont pour principal rôle d'émettre un jugement auto-critique sur le contenu du texte, et plus particulièrement sur l'inspiration. Néanmoins, ce commentaire peut être dévalorisant, tel que dans cet extrait du même poème, et dont le titre même formule une distance ironique par rapport au contenu :

« Ennuyeux traits de plume ». (p.148)

De plus, si ces interruptions cursives peuvent être parfois assimilées à des réflexions secondaires, dans la mesure où elles font désormais partie intégrante du texte automatique, essentiellement dans ceux d'Aragon. Il a été reconnu qu'il écrivait ses textes surréalistes en occupant une position significative, celle du lecteur, se permettant à la fois de rédiger et de commenter. Par ailleurs, il existe souvent une perpétuelle confusion entre la parole automatique et une autre qui pourrait exister dans un même espace textuel.

**Les « Ecritures automatiques » entre lieux communs et originalité**

Inscrites et produites dans le cadre de l'automatisme surréaliste, les « Ecritures automatiques » d'Aragon doivent nécessairement comporter un certain nombre de

thèmes et de procédés caractérisant l'automatisme et pouvant être considérés comme des lieux communs. Nous allons en recenser quelques uns, et surtout reprendre des exemples proposés par Nathalie Limat-Letellier.

Selon M. Riffaterre, les « associations verbales incontrôlées », ne respectant aucune règle de la logique, et qu'il désigne par « effets d'automatisme »<sup>322</sup>, constituent un premier aspect stylistique commun à la production automatique, et que nous rencontrons éventuellement dans les « Ecritures » d'Aragon, d'autant plus que ces suites particulières de mots dépassent considérablement en importance « les enchaînements logiques », tout en épousant plusieurs formes dans le cadre textuel.

D'abord, il est possible de relever des termes utilisés par syllepse, et autrement dit dans deux acceptions différentes, une propre et une autre figurée, tel que dans cet exemple qu'offre N. Limat<sup>323</sup> :

[...] n'approchez pas la lampe à huile de cade ni les pinces à disséquer les cœurs.

(« L'épingle stérilisée », *Écritures automatiques*, p.146)

Ici, cet auteur affirme que l'effet d'automatisme réside dans l'expression « la lampe à huile de cade », acceptant un double emploi ou une double lecture. En premier lieu, « la lampe à huile », en tant que moyen d'éclairage, se trouve associé à une huile particulière, celle de « cade », « extraite d'un genévrier du Midi, utilisée comme désinfectant en dermatologie », et donc permet de garder une cohérence logique par rapport à ce qui suit, c'est-à-dire « les pinces à disséquer les cœurs » et on reste dans une ambiance « chirurgicale ». Pourtant, une autre lecture est aussi possible que la première, dans la mesure où, par référence au contexte général, « la lampe à huile de cade » acquiert un sens figuré, ne se situant plus au niveau de la concrétisation, mais l'expression signifie que l'écrivain met en lumière une « investigation chargée d'éclairer les pensées secrètes ». Toutefois, cette recherche est prise en considération comme une blessure, d'où, l'image référant à un acte chirurgical. Par conséquent, nous remarquons qu'une double perception sémantique d'un lieu commun peut entraîner une métaphore originale, qui sert principalement à modifier la représentation déjà acquise de la réalité.

Par ailleurs, les associations particulières et surprenantes caractérisant l'écriture automatique surgissent aussi dans des listes infinies de mots, ayant uniquement pour point commun une même terminaison, dans le but de créer un effet sonore le plus souvent dérisoire. Il en est ainsi dans cet exemple :

La beauté de la femme m'émeut davantage que le loup garou l'explosion de grisou le chant du coucou hibou pou genou.

(« Au café du commerce », *Écritures Automatiques*, p.147)

A côté de la comparaison de supériorité qui accorde de l'avantage à la beauté

<sup>322</sup> M. RIFFATERRE, « La Métaphore filée dans la poésie surréaliste », *La production du texte*, Paris Seuil 1979, respectivement pp.217-234 et 235-249.

<sup>323</sup> N. LIMAT-LETELLIER, « Les « *Écritures Automatiques* » d'Aragon », *Une pelle de sable au vent dans les sables du rêve*, Lyon, Presses universitaires de Lyon 1992, p.35.

féminine par rapport aux autres éléments mentionnés, nous relevons une métaphore appositive qui assimile, en les plaçant sur un même pied d'égalité, les comparés, alors que rien ne les rattache dans la réalité, à l'exception d'un effet de surprise plus ou moins intense qu'ils ont sur celui qui peut les percevoir. Néanmoins, pour clore cette série d'éléments équivalents par métaphorisation, le poète a eu recours à certains mots (hibou, pou, genou), associés par pur hasard, uniquement parce qu'ils se terminent par le même son « ou », et qui basculent l'image vers l'incompréhensible et plus probablement vers un jeu ludique, où les mots perdent sens ou plutôt en acquièrent un autre au-delà de la logique.

Ce même procédé sonore apparaît ailleurs dans le corpus, où l'auteur emploie les mêmes termes, mais dans un autre ordre :

La dame du comptoir [...] relève ses bas j'ai vu ses genoux hiboux poux.

(« Au café du commerce », p. 147)

Il est possible d'affirmer qu'Aragon se plaît à mettre en place ces jeux de mots relevant de l'écriture automatique, et qui servent, vu leur profusion, à produire son texte grâce à des ressemblances phoniques. Dès lors, le principe constructeur du texte n'est plus situé au niveau du signifié, mais repose sur cette assimilation sonore des signifiants. Dans cette perspective, nous analyserons cet exemple :

La maîtrise de soi-même est une martre qui suit lentement les cours d'eau.

(« Une leçon de danse », p.148)

Dans cette autre métaphore avec « être », le poète établit une identification entre deux éléments qu'habituellement rien ne rattache. Cependant, avant de chercher un trait sémantique commun entre les deux pôles de la figure, nous remarquons qu'il existe un lien phonique entre les mots « maîtrise, même et martre », au niveau de la première voyelle qui va en s'ouvrant : [metRiz], [mɛm] et [maRtR]. Ce jeu phonétique est également expliqué par une paronomase, comme le suggère N. Limat<sup>324</sup>, dans la mesure où les mots « maîtrise » et « martre » peuvent être considérés en tant que paronymes dont la prononciation prête, plus ou moins, à la confusion.

Si ces suites fondées sur des sonorités similaires accaparent la surface textuelle, en dépassant parfois les limites de la phrase, sous la forme d'une énumération infinie, elles ne peuvent pas créer par elle-même une cohérence vraisemblable. Nous devons alors avoir recours à une explication sémantique, pour parvenir à vérifier, par exemple, l'identification entre « la maîtrise de soi-même » et l'image d'une « martre », puisque l'exploration de son moi intérieur peut s'effectuer « lentement » comme le mouvement de l'animal qui poursuit le cours d'eau. En conséquence, nous confirmons le point de vue de N. Letellier qui dit que « la liberté du paradigme sémantique tend à se substituer à la syntaxe narrative, bien que la couverture narrative crée l'illusion d'une cohérence qui facilite la lecture », en ce sens qu'un texte syntaxiquement correct peut dissimuler des incohérences sémantiques, tellement le poète est libre d'inventer des associations

---

<sup>324</sup> N. LIMAT-LETELLIER, « Les « *Écritures Automatiques* » d'Aragon », *Une pelle de sable au vent dans les sables du rêve*, Lyon, Presses universitaires de Lyon 1992, p.36.

sonores des plus extravagantes.

### **Le rapport à la vitesse**

L'écriture automatique se trouve étroitement liée aux effets de la vitesse, étant donné que le scripteur note son texte en suivant un certain rythme accéléré, qui empêche toute intervention d'une logique de censure, tel qu'il est signalé dans « une leçon de danse », où l'incipit et l'explicit sont opposés en fonction du mouvement qui y est exposé et qui va en se précipitant du début à la fin de ce texte. Nous constatons un passage remarquable d'un mouvement caractérisé par la lenteur, mise en place grâce à l'adverbe « lentement », à une cadence plus rapide selon le groupe de mots employés « course du martyr » :

La maîtrise de soi-même est une martre qui suit lentement les cours d'eau. (p.148)

Je ne sais quel compromis arrêtera la course du martyr à deux doigts de la mort. (p.149)

Les deux rythmes sont exposés grâce à deux métaphores de types différents : la première est avec « être », qui sert à signifier le temps considérable que nécessite l'exploration de « soi-même », de son intérieur, alors que la seconde, déterminative, expose la précipitation qui voue l'être humain à la disparition, à la mort, par référence au « martyr ».

Pour dire également l'impact primordial de l'élément vitesse dans l'écriture automatique, l'auteur use d'un nombre important d'images se référant au cinéma ou à « l'imaginaire cinétique »<sup>325</sup>, tel que l'a proposé N. Limat:

La terrible aventure se poursuit à une vitesse folle et quand le film permet de voir les visages des acteurs on n'a plus envie de regarder tant leur expression est intime.

(« L'épingle stérilisée », p.146)

Dans cet exemple, l'auteur transforme la situation d'écriture grâce à la métaphore du film. Il la métamorphose en une « terrible aventure », parce qu'elle est énormément rapide, insaisissable en raison de la vitesse incontrôlable avec laquelle procèdent les surréalistes pour rédiger leurs énoncés automatiques. Elle est aussi « terrible », parce qu'elle dissimule la réalité des choses et des âmes.

En outre, si Aragon a reçu avec conviction ce principe de vitesse dans l'écriture, c'est qu'il a déjà rapproché, même avant la découverte de l'écriture automatique, « l'action-réflexe » à « la mythologie du moderne », dans la mesure où l'écriture caractérisée par la précipitation ne peut que correspondre à la frénésie du désir que le poète tente d'afficher. Ainsi, les deux notions se consolident pour créer un double effet d'empressement.

Il se peut également que le texte automatique accomplisse une fonction « métatextuelle »<sup>326</sup>, au moment où ce même produit se décrit et s'analyse en tant que

---

<sup>325</sup> *Ibidem.*, p.46.

<sup>326</sup> *Ibidem.*, p.44.

tel, comme dans « une leçon de danse » (p.149), où « les mots prendront une inflexion troublante pour les assistants stupides », d'autant plus que ces derniers représentent les lecteurs non habitués à ce genre inédit d'écriture. Ou encore dans l'expression « la saison dite d'été qui s'ouvre avec des divertissements nouveaux et se ferme avec des étoffes claires », en ce sens que le mot « saison » permet une double lecture, puisqu'il indique outre la période estivale, les modes de l'avant-garde littéraire chez Aragon.

Il existe aussi d'autres procédures employées par Aragon pour créer une impression de rapidité qui spécifie un texte automatique. Il s'agit principalement des visions cosmiques, mises en place par une accumulation de propositions indépendantes, de certains raccourcis (étoffe délire), des symboles aragoniens de l'automatisme, ainsi que des images de mouvements véhéments qu'intensifie une suite d'hyperboles. Le tout est formulé sur un ton propre aux prophéties apocalyptiques.

Dans cette optique, les « effets d'automatisme »<sup>327</sup>, que nous venons d'exposer, caractérisent aussi bien la totalité de la poésie surréaliste que les écritures automatiques, quoiqu'ils semblent plus concentrés et plus fréquents dans la seconde catégorie. Quant aux « Écritures automatiques » d'Aragon, elles contribuent à montrer que le poète se conforme aux valeurs du mouvement auquel il appartient. Toutefois, il considère l'ensemble des techniques, des inventions et des révoltes surréalistes avec un regard subjectif qui lui est propre, dans le but de les appliquer en les modifiant. En d'autres termes, nous confirmons qu'Aragon suit mais en évoluant, et surtout en dévoilant, grâce à ces « Écritures », des traits spécifiques de sa personnalité qui se manifestent par l'acte d'écrire.

### **Les « Écritures automatiques » : entre imagination et vécu**

Quoiqu'elles soient automatiques, les « Écritures » d'Aragon mélangent des éléments réels avec d'autres imaginaires, dans la mesure où l'univers qu'invente l'auteur est fantastique, mais qui reste ancré dans un cadre vraisemblable.

### **Références au contexte historique**

La plupart des textes automatiques d'Aragon ont eu pour lieu de rédaction, mais aussi comme scène, le « café »<sup>328</sup>. De la sorte, ils rappellent aussi bien des souvenirs de jeunesse vécus par le poète avec ses amis, que le rôle que jouent ces écrits, étant donné il s'agit à la fois d'un moyen de communication que de divertissement au sein du groupe surréaliste. De ce fait, la vie de café est exposée dans tous ses détails, à savoir les décors, les consommations, les clients de même que leurs comportements et leurs conversations. Tout est intégré dans l'espace du texte pour constituer une mythologie surréaliste du quotidien, dans laquelle Aragon insiste à reconstituer la réalité en réorganisant les paysages, mais aussi en réinventant une « étrange parlerie » qui combine souvent un ensemble de « fausses conversations morcelées » pour dire « l'enjeu

<sup>327</sup> *Ibidem.*, p.36.

<sup>328</sup> *Ibidem.*, p.37.

des facteurs énonciatifs, et une certaine discontinuité de la "voix" aragonienne »<sup>329</sup> .

Dès lors, le café acquiert autant d'importance qu'il devient aussi un terrain d'inspiration et d'imagination où les idées et des éléments réels s'avoisinent, en ce sens que même des épisodes dramatiques se trouvent nuancés par des effets irréalistes de l'écriture automatique, comme lorsqu'il est question de guerre :

Or au milieu des phares tournants je demeure muet de surprise en constatant la présence d'un petit cercueil confortable où dansent des poissons rouges Quand la lumière porte la main sur mon sein je bondis d'indignation vers un hémisphère plus serein.

(« Ici Palais des délices », p.144)

Alors que la génération des surréalistes venait de survivre aux horreurs de la grande guerre, de souffrir intensément à la suite du décès d'Apollinaire et du suicide de Jacques Vaché, Aragon affiche une attitude surprenante puisqu'il paraît se balancer entre deux pôles opposés, entre les attirances de la mort accablantes et une fascination dissimulée par la vie et la création, d'où, la métaphore adjectivale, « cercueil confortable », qui associe à la fois le décès et la vie animée où « dansent des poissons », dont la couleur « rouge » peut suggérer celle du sang, et donc la guerre mortelle. Pendant que ses amis, et particulièrement André Breton, peinent sous le poids de cette crise et se déplaisent de tout travail littéraire, Aragon montre un optimisme incomparable en lançant un appel fervent pour garder confiance en l'écriture, et c'est pour cette raison qu'il recourt à une personnification de la « lumière », symbole de l'espérance, présentée ici en tant qu'« hémisphère plus serein », d'autant plus qu'elle (la lumière) est dotée d'une « main », par référence à l'écriture libératrice.

Par ailleurs, cette même oscillation entre espoir et désespoir se retrouve encore dans cet exemple où des sentiments contradictoires s'annulent :

vous n'imaginez rien de plus insinuant que le regard des blondes sauf l'oiseau-à-pleurer qui vole avec des gémissements plaintifs et l'expression du désespoir le plus vif morne de la tempête les astres rient aux éclats. (« Ici Palais des délices », p.145)

D'un côté, le poète crée, par métaphore déterminative, un nouvel être extraordinaire, « l'oiseau-à-pleurer », pour dire l'intensité de la douleur qui règne sur l'ensemble du texte, par le biais d'un champ lexical étendu, celui du chagrin (pleurer, gémissements, plaintifs, désespoir, morne). D'un autre côté, il exprime aussi la joie par exagération, au moyen de cette personnification, « les astres rient aux éclats ». De surcroît, Aragon, par un même geste, associe et dissocie les deux sensations opposées, en joignant deux adjectifs de sens contraires, « le plus vif morne ».

En outre, la mort demeure un thème récurrent dans les « Ecritures automatiques », tel que dans « La ville assise dans les pavés » où le poète revivifie les moments récemment vécus durant la guerre. Dans ce cadre, les souffrances endurées coïncident avec un sentiment antinomique de jubilation patriotique, exprimée particulièrement par une aspiration à une libération prochaine grâce à laquelle les hommes redeviennent

<sup>329</sup> *Ibidem.*, p.44.

égaux. Ainsi, dans ces *Écritures* aragoniennes, une appropriation du réel côtoie une perception fictive et imaginaire du monde, de même que les situations actuelles s'accompagnent d'une projection consciente dans le futur :

**[...] les cadavres d'agent pourrissants aux carrefours depuis les jours déjà lointains du premier sursaut [...] Alors on vit sortir [...] un fantôme habillé en fantôme avec ses grands dents sonores ses façons de hocher la tête et la grande faux maçonnique qui signifie l'égalité des hommes et des femmes. (p.145)**

Dans le but de surpasser ce contexte accablant où la mort obsède les esprits, Aragon essaye de se libérer de cette atmosphère funeste, en recherchant des euphémismes et des ressources de l'humour, pour faire en sorte que l'œuvre, à la fois, remplace et protège contre cette menace d'anéantissement, au moyen d'un projet révolutionnaire qui consiste particulièrement en l'écriture automatique, d'autant plus qu'elle représente un ensemble de dangers irrévocables contre la raison et l'équilibre des facultés.

Dans l'un des textes automatiques intitulé « Les étoiles à mille branches » de l'été 1920, le poète ne peut s'empêcher de remettre en question l'avenir de la révolte, qu'il a menée avec les dadaïstes, et par la suite avec les surréalistes, contre la société de leur temps, et essentiellement contre le monde des lettres. Il constate que leur mouvement de rébellion n'est plus pris en considération, devenu un simple ornement dérisoire :

Fera-t-on de notre histoire des broches pour les jeunes et les rires de bonne famille. (p.151)

Alors que la poésie surréaliste aspire à un agissement sur la vie quotidienne, sous la forme d'un lyrisme qui dit l'existence, en dehors de l'écriture et des mots, mais à partir d'eux, elle s'avère être une écriture du réel où il n'y a rien de vague, ni une sensation confuse du poétique, ni une confiance de l'âme, ni même une poésie d'ambiance.

### Références intertextuelles

Dans les « Écritures automatiques » d'Aragon, il est possible que les événements de référence s'associent à des renvois à d'autres œuvres. Ces textes s'enrichissent à la fois par les circonstances vécues et par l'intertextualité, et comme le témoigne N. Limat, « la fonction du "paratexte" dévie du savoir vers la poésie », car elle se trouve « réactivée par "ce langage sans réserve" »<sup>330</sup>, qui n'est autre que le langage surréaliste. Parmi les précurseurs qui ont marqué l'œuvre des jeunes écrivains, et celle d'Aragon en particulier, nous rencontrons souvent des réminiscences aux écrits de Rimbaud et de Lautréamont, ou des rappels qui surgissent malgré les exigences posées par l'automatisme, dans la mesure où « les délires visionnaires » des deux auteurs procurent un premier exemple aux « mots sans suite » d'Aragon. Nous confirmons de la sorte que la production automatique aragonienne est empreinte par cette double influence.

Par ailleurs, Aragon, comme les autres surréalistes, s'est intéressé de Lautréamont en raison des décalages avec lesquels il procède pour modifier le fonctionnement du discours, et surtout de la liberté de comparer des objets largement distincts, comme dans

---

<sup>330</sup> N. LIMAT-LETELLIER, Les « *Écritures Automatiques* » d'Aragon, *Une pelle de sable au vent dans les sables du rêve*, Lyon, Presses universitaires de Lyon 1992, p.42.



« L'épingle stérilisée », où les figures de style employées donnent lieu à des effets perturbants :

***Où fuir les regards méchants des passants qui tracent un tissu serré de pas  
Tissu qu'on ne peut comparer pour la finesse à la toile d'araignée et encore  
moins à l'émoi d'une jeune fille. (p.146)***

Sans oublier de noter aussi qu'Aragon reproduit les collages dada qui allouent au texte, entre autres pratiques, un ton poétique.

Une autre référence intertextuelle, plus contemporaine cette fois, est à citer, celle aux Champs magnétiques de Breton, et qui consiste principalement à remémorer les souvenirs d'enfance, entre autres dans « L'institutrice » :

***On cherche vainement à se souvenir des visages nus des enfants de l'école [...] On apprend plus volontiers l'algèbre noirs des plumiers qui regardent avec méchanceté contenue les jambes rouges des filles et les cheveux embroussaillés des gamins. (p.143)***

Ou encore dans « Ici Palais des délices » :

***Les images nues m'ont fait tellement horreur quand j'allais au lycée la serviette  
autour du cou. (p.144)***

### **Les « Ecritures automatiques » : vers le poétique et le lyrique**

Dans *Une vague de rêves*, la surréalité est considérée comme « l'horizon commun des religions, des magies »<sup>331</sup>, au point que nous pouvons noter que les « Ecritures automatiques » sont riches par un ensemble d'impératifs et d'affirmations qui permettent de véhiculer un message obscur qui rappelle la force illocutoire des prophéties. En effet, l'évocation des oracles et des divinations appartient à l'imagination de l'automatisme, avant qu'Aragon ne renonce à l'idéalisme (*Le Paysan de Paris*) et cesse d'envisager l'inspiration surréaliste « comme une visitation inexplicable »<sup>332</sup>. Ainsi, chacun des textes automatiques présente un degré plus important de magie lyrique, tel que dans « Les étoiles à mille branches », où l'imagination surréaliste assemble des rêveries et des illusions avec des phrases de réveil ou de demi-sommeil, au sein d'un cadre particulier admettant les transpositions et les métamorphoses. Nous citons :

***Ciel des caresses et des balances tous les signes cabalistiques des passions  
sont les étoiles à mille branches que personne n'a jamais su dessiner et qui  
s'éveillent chaque matin sous les paupières de plomb d'une jolie vérandah de  
feuillage au bord d'un fleuve sentimental et paresseux. (p.152)***

Nous discernons à la fois les marques graphiques du texte surréaliste, les divagations de l'amour et les confidences d'alcôve, dans un registre plus lyrique que celui d'« Une notion exacte de la volupté » où nous soulignons une touche humoristique par onomatopée :

***On n'échappe plus l'étreinte renversée des compas qui bâillent ha qui baillent  
des mots sans suite. (p.150)***

<sup>331</sup> L. ARAGON, *Une vague de rêves*, Paris, Seghers 1990, p.16.

<sup>332</sup> L. ARAGON, *Traité du style*, Paris, Gallimard 1928, p.187.

### **Aragon : pour ou contre l'écriture automatique ?**

Si Aragon a pratiqué l'écriture typiquement surréaliste, il n'a aucunement cessé de dévaluer son message automatique, puisqu'il a affiché clairement un état d'inquiétude face à cette expérience, d'où, le retardement de la publication, ainsi qu'une attitude continuellement critique face à sa propre production, dans la mesure où lui-même a jugé que ses écrits à caractère automatique ne peuvent égaler en importance et en perfection ceux de Soupault ou de Breton. Voici quelques exemples qui justifient que la pratique aragonienne présente certaines anomalies, telle une répétition peu recherchée :

**Alors on vit sortir [...] un fantôme habillé en fantôme<sup>333</sup> avec ses grands dents sonores. (« La ville assise dans les pavés », p.145)**

Toutefois, cette position de résistance se trouve vérifiée davantage au sein du texte automatique intitulé « l'épingle stérilisée » où le scripteur, dans une formule en apparence incohérente, annonce manifestement une opposition performative face à l'automatisme :

**Sans autre parti pris que de garder l'équilibre de mes facultés je me dérobo aux démons persuasifs de l'investigation. (p.146)**

Derrière cette attitude se dissimule un sentiment de crainte, en ce sens que le sujet de l'énonciation redoute d'être dévoilé. De plus, par le biais de certaines associations incontrôlées, il affiche sa peur devant le fait que ses secrets soient divulgués, d'où, le discours qu'il met en place et avec lequel il s'adresse constamment à un auditeur, d'autant plus qu'il ne se manifeste que contre la parole de celui-ci :

**Ne faites pas allusion aux oiseaux des régions antarctiques j'y vois plusieurs inconvénients [...] je vous en prie n'approchez pas la lampe à huile de cade ni les pinces à disséquer les cœurs. (« L'épingle stérilisée », p146)**

Effectivement, dans ce poème, l'une des principales tâches à laquelle se livre le scripteur, consiste en une dénonciation de l'auto-investigation qu'il tente d'accomplir grâce à une « contre-expérience ». Les résistances d'Aragon surgissent inlassablement dans ses écrits, empêchant l'écriture automatique de se réaliser et d'évoluer dans les circonstances indispensables à son exercice.

### **Lisibilité et lecture du texte automatique**

Face à un texte automatique, nous sommes souvent affrontée à une impression d'incompréhension et d'ambiguïté. Toutefois, il s'agit d'une « réputation d'illisibilité »<sup>334</sup> que les surréalistes accordent par eux-mêmes à cette production et donnent, par la suite, des pratiques de lecture qui lui sont particulières, dans la mesure où le sens est souvent relégué en dernière position. Dans cette optique, nous nous référons encore à l'article déjà cité de Murat, puisque ce dernier s'intéresse à la réception de ce type de texte. Cet auteur prend comme illustration le cas de Breton qui « privilégie la soudaineté de l'émergence, le sentiment de certitude, au détriment du sens, qui reste aléatoire »<sup>335</sup>.

<sup>333</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>334</sup> M. MURAT, « Jeux de l'automatisme », *Une pelle au vent dans les sables du rêve*, Lyon, Presses universitaires de Lyon 1992, p.15.

Ainsi, le produit écrit importe plus que les idées qu'il pourrait véhiculer, car la dictée de l'inconscient révèle certainement des pensées qui n'obéissent pas aux exigences logiques, et comme le confirme M. Murat <sup>336</sup> « la production oblitère la réception, c'est-à-dire le travail de la lecture et les effets du texte ». Dès lors, le décodage consiste « en épreuve de sélection ou en rite d'initiation », dans la mesure où certaines caractéristiques du texte automatique, comme « l'imprévisibilité, l'absence de macro-structure, l'impossibilité de hiérarchiser en réseaux les associations insolites », rendent la lecture linéaire inefficace et inappropriée.

Par conséquent, écriture et lecture du texte automatique coïncident, du fait qu'elles prennent en considération « une volonté d'échange nulle » entre le lecteur et l'écrivain, d'où, une difficulté d'interpréter s'installe momentanément, vu qu'il est difficile d'établir un dialogue entre l'émetteur et le récepteur au point que le message ne peut être discerné. Néanmoins, Murat affiche une autre position, qu'impose « l'expression pure » <sup>337</sup>, automatique et surréaliste qui s'impose à l'esprit en dehors des exigences de la raison. Il s'agit de celle de « la communion ou l'attitude critique », en ce sens que le lecteur peut se mettre à la place de l'automate et, par conséquent, adopter, par choix, l'une de ces deux faces : d'une part, celle du « scripteur » par correspondance à l'idée de « communion », de sorte que le lecteur réécrit le texte automatique pour mieux le saisir et retracer le chemin adopté par l'écrivain et donc créer une sorte de complicité et de partage entre eux. D'autre part, le récepteur peut opter pour la position d'un « observateur », lui permettant d'occuper le rôle d'un « critique » qui examine et commente le texte. Dans les deux cas, nous remarquons que la lecture d'un texte surréaliste est une lecture active, puisqu'elle reproduit à son tour le produit premier (le texte premier).

En outre, pour lire leurs textes, les surréalistes recommandent une lecture qui en convient parfaitement, dans la mesure où toute tentative de décodage doit absolument être adéquate à « l'esthétique de la surprise », mise en place depuis le premier *Manifeste du Surréalisme*. En d'autres termes, l'impression initiale d'étonnement et d'incompréhension éprouvée par le lecteur ne devrait pas être un obstacle, l'empêchant d'aller au-delà des apparences énigmatiques. Pour cette raison Murat qualifie cette lecture par l'adjectif « exploratrice » pour dire qu'elle a pour fondement « la recherche de la merveille, du trésor à extraire » <sup>338</sup>, d'autant plus qu'elle pousse le lecteur vers l'exploration et la découverte de l'inconnu, et, par la suite, à lire entre les lignes et dégager le sens caché. En conséquence, le lecteur se transforme à son tour en un créateur du texte reçu, étant donné qu'il abandonne la méthode traditionnelle qui consiste à poursuivre une ligne directrice unique, et choisit une démarche de découverte, tel que le confirme Michel Murat en ces termes :

le texte dans sa linéarité, en dépit de l'idéologie du continu dont il relève, est presque

<sup>335</sup> *Ibidem.*, p.15.

<sup>336</sup> *Ibidem.*, p.15.

<sup>337</sup> *Ibidem.*, p.16.

<sup>338</sup> *Ibidem.*, p.16.

d'emblée jugé fastidieux.<sup>339</sup>

Par ailleurs, considérée pour un long temps comme le produit d'une subjectivité pure, la parole automatique se dévoile finalement être « dé-subjectivée », ce qui entrave sa réception, et au lieu d'« être lue "par tous", elle encourt le risque de n'être effectivement lue par personne », étant donné qu'elle est infiniment produite, et donc en aucun cas rare, et n'a pour unique portée positive que « d'introduire en chacun la conscience que l'ordre du signifiant n'est maîtrisable complètement par aucun contrat rhétorique »<sup>340</sup>.

Nous avons déjà essayé de mettre en lumière à quel degré la pratique de l'automatisme dans les textes aragoniens dits « automatiques » répond aux exigences de ce type d'écriture, en effectuant une analyse thématique et stylistique du corpus restreint des « Écritures automatiques ». Mais, il est aussi important d'examiner d'autres écrits du même écrivain, dans le but de discerner les traces de cette modalité surréaliste dans ces œuvres et comment elles commentent cette expérience initiale, dans le but d'exposer son devenir et les modifications qu'elle a pu subir, d'autant plus qu'Aragon n'a pas cessé de formuler des réflexions critiques envers l'écriture automatique, depuis son invention. Par conséquent, nous chercherons à évaluer les indices de l'usage dans l'œuvre, mais de percevoir la problématique au niveau des figures de l'automatisme et de leurs significations.

En effet, l'expérience automatique a eu plusieurs conséquences sur l'écriture de l'auteur, puisqu'elle a contribué au développement d'une rhétorique de l'emportement et du déchaînement, ainsi qu'à la mise en place d'une perception baroque d'un monde en mouvement, dans lequel Aragon se laisse submerger, non pas par ses secrets les plus intimes, mais par un rythme intense qui caractérise le lyrisme éperdu de la surréalité.

Toutefois, la question primordiale qui nécessite une réponse est : « quelle est la part de la liberté acquise dans la conception de l'automatisme chez Aragon ? » :

Tout d'abord si Aragon admet que le surréalisme est spécialement « un automatisme psychique pur », c'est qu'il associe obligatoirement les deux concepts, dont la présence de l'un ne peut s'effectuer en l'absence de l'autre. Dans cette optique, nous pouvons dire qu'étant un surréaliste, il a écrit automatiquement, pour se conformer à cette découverte et la rendre envisageable grâce aux procédés de son écriture, caractérisée par l'obscurité, afin de garder intacts ses secrets les plus intimes.

Aragon a également pris en considération l'automatisme surréaliste parce qu'il lui reconnaît une qualité poétique importante, sans pour autant accorder de l'intérêt au critère d'authenticité, car tout texte à caractère poétique ne peut être obligatoirement fondé sur des événements ou des informations des plus véridiques. Selon lui, les écrits automatiques doivent accomplir le « mouvement perpétuel » de la création, celle qui est appelée à évoluer au-delà des modèles et donner naissance à une production préservée de toute forme de poncifs. De ce fait, nous ne pouvons pas nier la constance de

---

<sup>339</sup> *Ibidem.*, p.16.

<sup>340</sup> L. JENNY, « L'automatisme comme mythe rhétorique », *Une pelle au vent dans les sables du rêve*, Lyon, Presses universitaires de Lyon 1992, p.31.

l'automatisme surréaliste dans l'œuvre d'Aragon, en ce sens que ce dernier reste fidèle à cette pratique grâce au « lyrisme de l'incontrôlable », conformément à un impératif surréel, un « lâchez-tout » libérateur, dans la mesure où l'expérience automatique, animée par l'aventure du langage, est reliée à la tentation des abîmes par l'intermédiaire d'une dictée de l'infini.

L'expérience de l'automatisme dans l'œuvre d'Aragon, quoique détournée parfois des principes, est vouée singulièrement à développer et à se reproduire indépendamment des modalités critiques et allusives qu'elle pourrait employer. De surcroît, l'automatisme chez Aragon repose sur un processus qui lui est particulier, celui qui combine écriture-lecture, afin d'équilibrer les manifestations instantanées de ce procédé et de remplacer par des représentations éventuelles ou des éclaircissements allégoriques les emportements premiers, aussi bien dans les poèmes en prose, les romans ou les dialogues dans lesquels on exalte l'imaginaire personnel. Bien que cette pratique propre à Aragon s'éloigne en se distinguant de l'automatisme initial, elle tente d'assurer d'autres moyens pour continuer l'exploration verbale de l'inconnu.

## La métaphore dans un discours à « dominante » lyrique

---

Dans cette partie, nous essayerons de démontrer dans quelles mesures nous pouvons considérer les deux recueils, *Feu de joie* et *Le Mouvement perpétuel*, comme lyriques et quels sont les caractéristiques, ainsi que le rôle de la métaphore dans ce type de discours.

### Le Lyrisme chez les surréalistes

Reprenant la distinction qu'établit l'ancienne rhétorique entre les trois principaux genres, nous remarquons que le mode lyrique est celui qui a été le mieux adopté dans la poésie, qui en étant promue « comme "genre" unique assure [à son tour] le triomphe du lyrique, marginalisé depuis Aristote »<sup>341</sup>, même au sein des mouvements avant-gardistes. En effet, « la tripartition de l'apique, du lyrique et du dramatique se réduit ainsi à une bipartition – fiction / lyrisme – fondée sur le narratif ». Par ailleurs, « à l'ancienne opposition de la poésie et de la prose, ainsi qu'à celle de l'épique, du lyrique et du dramatique, se substitue ainsi celle du narratif (enveloppant le dramatique) et du lyrique »<sup>342</sup>. Ce dernier, voué à traduire la gamme entière des sentiments humains est défini au sens moderne, comme « l'expression personnelle d'une émotion exprimée par des voies rythmées et musicales »<sup>343</sup>, d'autant plus qu'il tend à figurer l'essence même de la poésie. Néanmoins, la poésie lyrique n'est pas à confondre avec le lyrisme perçu comme l'expression d'un sentiment personnel, mais elle est déterminée, d'abord, par l'émotion, qui est « sortie de soi ». Ainsi, ce constituant émotionnel ne fait pas basculer la poésie

<sup>341</sup> K. CANVAT, *Enseigner la littérature par les genres*, Belgique, De Boeck Duculot 1999, p.29.

<sup>342</sup> D. COMBE, *Poésie et récit : Une rhétorique des genres*, Paris, J. Corti 1989, p.71.

<sup>343</sup> Y. STALLONI, *Les genres littéraires*, Paris, Nathan 2000, p.89.

vers un pur « subjectivisme », étant donné qu'il la place en dehors de la distinction entre sujet et objet, et présume une « co-naissance » du monde, qui équivaut à la connaissance scientifique. D'un autre côté, l'émotion ne suppose pas un certain « irrationalisme », mais une autre logique qui n'est pas réalisée sur le principe d'identité.

Et comme nous nous apprêtons à examiner les deux recueils, quoique particuliers d'Aragon surréaliste, nous avons choisi de les cerner suivant la « dominante » lyrique, dans la mesure où le vers et le poème à forme fixe ou libre sont les moyens favoris du lyrisme, même au sein du surréalisme qui s'exprime essentiellement par la poésie, aussi bien que par la peinture. Il est également possible de voir dans ce corpus une présentation, de la part du poète, de sa propre image, conformément à l'esthétique de Hegel, dans laquelle il définit le lyrisme comme effusion ou affranchissement de l'intériorité poétique du sujet individuel dans le sentiment.

Par conséquent, nous tenterons de discerner la notion de discours lyrique dans l'œuvre « poétique » d'Aragon, en ayant pour finalité de relever l'ensemble des critères nécessaires qui servent à accorder à ce corpus l'adjectif « lyrique ». En d'autres termes, nous nous demanderons en quoi *Le Mouvement perpétuel* et *Feu de joie* sont lyriques, sans oublier que la réponse à cette question doit être formulée en prenant en compte la figure de la métaphore. Par conséquent, il faut s'interroger sur le rôle de cette figure pour classer les textes aragoniens sous l'étiquette du lyrisme, puisque « le rapport au chant (ou au cri), ainsi que le contenu confidentiel, deux caractères dominants du texte lyrique, entraînent le recours à des structures rythmées, incantatoires, à des figures de l'exaltation et de la grandeur, à un lexique recherché et symbolique »<sup>344</sup>, et que la figure métaphorique contribue à mettre en place.

### Les composantes du genre lyrique

Nous devons vérifier, en premier lieu, que les trois composantes de ce genre, recensées par Jacqueline Gojard, existent bel et bien chez Aragon, en ce sens que :

***[...] la première, thématique, renvoie à des contenus émotionnels, en réponse à des expériences universelles, comme l'amour, la mort, la fuite du temps ; la deuxième, formelle, rappelle l'origine du mot, lié à la musique et au chant ; la troisième, plus structurale, concerne la relation de l'énonciateur à l'énoncé : Je parle de Moi, le texte est en principe monologique et référentiel. Ces trois composantes déterminent ce qu'on peut appeler l'horizon d'attente du discours lyrique. Il s'agit de " faire vibrer " le lecteur, par le moyen du chant, en exprimant la singularité d'une personne vivante, à laquelle chacun peut s'identifier.***<sup>345</sup>

### La composante structurale

Nous inverserons toutefois l'ordre de ces composantes, en commençant par s'intéresser

<sup>344</sup> *Ibidem.*, p.90.

<sup>345</sup> J. GOJARD, « Bon usage et subversion du discours lyrique dans les premières œuvres d'André Salmon, de Max Jacob et de Guillaume Apollinaire », *L'éclatement des genres*, sous la direction de Marc DAMBRE et Monique Gosselin-NOAT, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle 2001, p.131.

au « je » et à l'image qu'il s'y accorde, car la poésie lyrique, caractérisée par l'emploi de la première personne et l'utilisation de la fonction émotive, est subjective. En outre, comme le confirme Dominique Combe :

**[...] le lyrique est rapporté à la catégorie du genre "non-fictionnel", dans la mesure où le "Je-Origine" qui s'y exprime relève de l'énonciation "historique", c'est-à-dire référentielle. Dans la poésie lyrique, c'est le poète qui parle, de sorte qu'il s'agit d'un "énoncé de réalité" et non d'un énoncé fictif.**<sup>346</sup>

Autrement dit, même si le contenu de ce genre poétique est irréel, il expose nécessairement le champ d'expérience d'un véritable sujet d'énonciation (sans que celui-ci corresponde forcément à l'auteur lui-même), et donc d'un « je » lyrique qui demeure réel, alors que l'expérience, à laquelle il est lié, peut être fictive. Ainsi, sur les 75 poèmes composant les deux recueils, le « je » fait son apparition dans 45 d'entre eux, sous la forme atone de la première personne du singulier ; dans quatre textes sous une forme tonique (moi) ; dans quatre poèmes, par le biais du pronom personnel (me) ; grâce aux adjectifs possessifs (mes, mon) dans 6 poèmes ; et finalement, le « je » est soit remplacé par le nom de l'auteur, en signant « LOUIS ARAGON » le poème intitulé « Pièce à grand spectacle », soit il est inscrit à la fin du poème « Le contrefacteur » en « lettres blanches retournées », soit il est accompagné par le prénom « LOUIS », titre de l'un des poèmes du *Mouvement Perpétuel*.

Nous avons relevé également une présence implicite du « je », dans le poème « La belle italienne » où, après avoir désigné ce personnage par le pronom personnel « elle », il s'adresse à lui directement par l'apostrophe « O chère adorée », puis par les pronoms personnels (tu, te) et les adjectifs possessifs (ton, ta, tes). Il est également présent en faisant partie d'un groupe désigné par le pronom personnel « nous » dans trois poèmes. Dans cette perspective, le « je » n'est intégralement absent que dans 9 poèmes. D'entrée, ces deux recueils sont l'expression d'une subjectivité, qui perçoit sous plusieurs angles, se dévoile dans son intégralité, en révélant ses émotions et en exposant les différentes expériences qu'elle a vécues.

### Les différentes facettes du « je »

Considérablement présent dans les deux recueils du corpus, le « je » s'y présente sous plusieurs facettes. Dans cette optique, il est possible qu'il soit un être désespéré, comme dans ces vers :

Rues, campagnes, où courais-je ? Les glaces me chassaient  
aux tournants vers d'autres mares.

(« Pur jeudi », *Feu de joie*, p.27)

D'où, le recours à une métaphore verbale, qui accorde aux « glaces » l'animation et le pouvoir d'agir sur le « je ». Ce dernier se montre perdu, se cherchant lui-même et recherchant une destination, de même qu'un objectif qui donnera sens à son existence.

Ce même « je » peut être au contraire un être joyeux, en particulier lorsqu'il évoque

<sup>346</sup> D. COMBE, *Les Genres Littéraires*, Paris, Hachette 1992, p.82.

ses souvenirs agréables :

La saison me grise

Mais surtout

Ce qui va droit au cœur

Ce qui parle

La mer.

(« Lever », *Feu de joie*, p.54)

Dans cet exemple aussi, le poète emploie des métaphores verbales, dans le but de mettre en lumière l'effet de la nature sur l'être, d'autant plus que celle-ci se trouve métamorphosée, dotée d'une nouvelle vie, et même de la parole.

Le « je » est également un révolté, tel que l'indiquent ces vers du poème intitulé « Soifs de l'ouest » :

Ha si j'avais mon revolver

pour interrompre la musique

de la chanson polyphonique

des cent machines à écrire.

(*Feu de joie*, p.28)

La figure métaphorique est, dans ce cas, étendue, puisqu'elle associe, par le biais de la détermination, mise en place par les prépositions « de » et « à », un ensemble d'éléments hétéroclites, appartenant à deux champs lexicaux distincts : d'une part, celui du chant (musique, chanson, polyphonique), et d'autre part, celui de l'écriture (machines à écrire). De ce fait, nous pouvons avancer que le poète rappelle le lien étroit entre la poésie et la mélodie.

Le « je » est aussi un rêveur qui se rappelle des souvenirs d'antan, ceux de l'enfance ou de la guerre. Nous citons à titre d'exemple :

BROUF

Fuite à jamais de l'amertume

Les près magnifiques volants peints de frais

tournent

champs qui chancellent

Le point mort

Ma tête tinte et tant de crécelles

Mon cœur est en morceaux

le paysage en miettes.

(« Secousse », *Feu de joie*, p.38)

Selon O. Barabrant, ce poème rapporte « un évènement atroce. Le 6 août 1918, à



Couvrelles-sur-la-Vesle, Aragon s'est en effet trouvé enterré à trois reprises au cours des combats », et quoique ce texte est caractérisé par un « ton digne des bandes dessinées (BROUF, Hop l'univers verse) » et par une « insouciance affichée »<sup>347</sup>. Ce texte témoigne pourtant de la douleur éprouvée par le poète, obligé d'être au front, mais affiche encore son opposition à cette expression de l'atrocité humaine (la guerre). Il décrit alors les modifications apportées sur le paysage naturel, exalté auparavant par le biais de métaphores adjectivales, « prés...volants peints de frais », et qui balance aussitôt dans le désastre, au moyen de métaphores verbales, « les près tournent / champs qui chancellent ».

En effet, la jeunesse, pour Aragon, est un thème qui le préoccupe considérablement, et même s'il évoque la sienne rarement et d'une manière implicite, tel que dans les vers suivants, « c'est en souvenir de celle-ci, de ses problèmes, de sa révolte, qu'il voit la jeunesse d'aujourd'hui et lui apporte sa sympathie et sa compréhension [...] »<sup>348</sup> :

***Ma jeunesse Apéro qu'à peine ont aperçu les glaces d'un café lasses de tant de mouches Jeunesse et je n'ai pas baisé toutes les bouches. (« Vie de Jean-Baptiste A », Feu de joie, p.43)***

Dans *Aragon parle avec Dominique Arban*, le poète explique que la lettre « A, bien sûr, signifiait Aragon. Ce nom a été inventé pour moi à ma naissance (par mon père), je ne puis pas le considérer comme un nom de famille, mais il m'appartient en propre et par jugement...le prénom Jean-Baptiste est...celui d'un arrière-grand-oncle de ma grand-mère... »<sup>349</sup>. Par ailleurs, Aragon « parle avec une ironie attendrie de son passé. C'est l'école d'abord (Rosa la rose et ce goût d'encre ô mon enfance). Et les jeux merveilleux (Le premier arrivé au fond du corridor/ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 MORT) [...] »<sup>350</sup>. De plus, il rappelle une autre période aussi précise, celle où les amis se réunissaient dans les cafés, lieu de prédilection des surréalistes, pour discuter ou écrire, d'où, le recours à une métaphore adjectivale, source également de sonorités rythmiques, « les glaces d'un café lasses », qui rend animé un élément figé. En outre, le poète suggère l'importance des vitres et des miroirs dans la poétique surréaliste, considérés comme des intermédiaires ou des transformateurs du spectacle perçu.

Le « je » peut aussi se présenter comme un amoureux qui se balance entre l'espoir et la déception :

***[...] Vertige le décor devient le visage de la vie La face de cette fille que j'ai tant aimée Pour ses mains ses yeux faits et sa stupidité Comme tu mentais bien paysage de l'amour. (« Sommeil de plomb », Le Mouvement Perpétuel, p.65)***

Néanmoins, dans les poèmes d'Aragon et particulièrement dans « Lever », O. Barbarant confirme qu'une « mise à distance du sujet lyrique » est « apparente », puisqu'elle

<sup>347</sup> O. BARBARANT, *Aragon, La mémoire et l'excès*, Paris Seyssel 1997, pp.54-55.

<sup>348</sup> W. BABILAS, *Etudes sur Louis Aragon*, Allemagne, Nodus Publikationen Münster, 2002, p.47.

<sup>349</sup> D. ARBAN, *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, 1990, p.12.

<sup>350</sup> O. BARBARANT, *Aragon, La mémoire et l'excès*, Paris Seyssel 1997, pp.55-56.

« relève elle aussi de la jeunesse », en ce sens que « [...] l'incongruité amusée des autoportraits ("avec mon canotier / mon auréole") et les fausses comptines ("Donc écris / A l'étude / Faux Latude / Et souris") tiennent lieu de pudeur et préparent l'aveu final et son lyrisme véritable, « La beauté la seule vertu / qui tende encore ses mains pures », surtout que « l'ellipse généralisée sert aussi bien une modernité du discontinu, qu'une inhabilité inquiète, qui se préserve de tout exhibitionnisme dans un affichage insouciant de l'éclat »<sup>351</sup>, étant donné que ce texte peut être divisé en plusieurs séquences dépendantes qui s'articulent autour d'un thème différent. D'un autre point de vue, si ce poème expose certains souvenirs d'enfance du « je », nous ne pouvons pas confirmer qu'ils sont totalement en rapport avec la vie réelle du poète, d'autant plus que le début de ce texte se place sous le signe du « rêve », grâce à une métaphore particulière, adjectivale et déterminative à la fois, puisqu'un élément concret, « draps » se trouve qualifié par un adjectif abstrait, « mystérieux », que généralement ne lui convient pas. D'un autre côté, nous pouvons dire que cette figure, en associant « mystère » et « rêve », met en lumière les principales composantes du surréalisme qui s'est contribué, comme principale fonction, de percer les mystères, au moyen du merveilleux et du songe :

***Le corps fuit dans les draps mystérieux du rêve Toute la fatigue du monde Le regret du roman de l'ombre Le songe où je mordais Pastèque interrompue [...].***

Ces derniers permettent d'échapper à « toute la fatigue du monde » réel, avec ses soucis et ses préoccupations, et que les surréalistes considèrent comme futiles et sans valeur. De plus, cette évasion du « corps », grâce au sommeil, dépasse le cadre de la réalité, pour démontrer que le « je » insiste à demeurer aussi longtemps que possible dans « le songe », qu'il désigne précédemment par une métaphore déterminative, comme un « roman de l'ombre ». Toutefois, par l'intermédiaire du terme « roman », nous rappelons que les surréalistes rejetaient ce genre, et optait pour un mélange enrichissant de tous les modes. De ce point de vue, il faut prendre ce terme dans un emploi provocant, et plus particulièrement pour signifier qu'il s'agit d'un récit que l'esprit invente et revit lors du sommeil, du fait que ce dernier est considéré, par Aragon lui-même, comme des « instants d'oubli où, les lumières éteintes, ils [les surréalistes] parlent sans conscience, comme des noyés en plein air »<sup>352</sup>. Cet état second est aussi pris en compte telle une frontière imprécise entre la conscience et l'inconscience, entre la réalité et le rêve, et entre le réel et le surréel. Nous citons cet extrait :

***On me donnerait dix-sept ans Avec mon canotier Mon auréole Elle tombe et roule sur le plancher des stations balnéaires [...].***

Sous le signe de la rêverie et de l'imagination, le « je » dresse un portrait féérique qui rappelle la fraîcheur de la jeunesse, temps de l'insouciance, par opposition à l'âge adulte où on se plie face aux exigences de la vie sociale, particulièrement obligé de travailler :

***Mon portrait me fixe et dit Songe sans en mourir au gagne-pain au travail tout le long du jour [...].***

Nous assistons à un dédoublement du « je », conversant avec son « portrait », grâce à une métaphore verbale qui sert à animer ce dernier. Par la suite, l'écriture se substitue au

<sup>351</sup> *Ibidem.*, p.51.

<sup>352</sup> L. ARAGON, *Une vague de rêves*, Seghers, 1990, p.17.

« Songe », tel un moyen de révolte. Toutefois, cette assimilation, par une métaphore in absentia, au poète à « Latude » est aussitôt rectifiée, parce qu'il s'agit d'un « Faux », et donc d'un aventurier et surtout d'un révolté factice, d'où, le sourire ironique :

***Donc écris A l'étude Faux Latude Et souris [...].***

Cependant, le « je » s'emporte aussitôt et décide d'agir sur « cet univers », identifié métaphoriquement, à du « bois sec », vu qu'il manque d'originalité, n'ayant aucun intérêt pour les surréalistes. Pourtant, le poète ne le rejette pas totalement, en ce sens qu'il lui servira de base, identifié à « des flammes singulières », pour inventer un nouveau monde :

***Tout de même j'en ai assez Sortira-t-on Je suis à bout Casser cet univers sur le genou ployé Bois sec dont on ferait des flammes singulières [...].***

Mais, cette entreprise sera menée et réalisée en groupe, celui des « jeunes gens », assimilés, par une métaphore in praesentia, à des « poneys », vu leur tendre âge, qui ne leur sera point un obstacle, dans la mesure où ils parviendront à célébrer « la beauté » :

***Alors se lèveront les poneys les jeunes gens [...] pour chanter à bride abattue à gorge déployée comme un drapeau la beauté la seule vertu qui tende encore ses mains pures. (Feu de joie, pp.52-57)***

Cette dernière est assimilée, au moyen d'une métaphore appositive, à « la seule vertu », d'autant plus que les surréalistes, et spécialement Breton, affirment que le surréalisme a réussi à donner une figure nouvelle à la beauté, car elle est reliée à la rencontre et donc à la surprise, mais encore au merveilleux.

En outre, sans se désigner obligatoirement par le pronom personnel « je » et sans se prononcer manifestement par le biais de la parole, le sujet lyrique demeure le point problématique du texte, en ce sens qu'il est doté d'une identité équivoque et inconstante, obligé de solliciter ailleurs l'unité ou la stabilité qui lui font défaut. Il peut être à la fois possédé et dépossédé, enthousiaste ou défaillant, porté à célébrer ou à déplorer, sans qu'il réussisse à devenir maître de son état, tel que dans le poème intitulé « Bouée ». Le personnage principal est désigné par le pronom personnel « il », plongé de la sorte dans l'inconnu, difficilement identifié, mais aussi ignorant ce qu'il cherche, attendu qu'il est perdu dans un espace vierge de signes, « une neige de neige », où une métaphore déterminative souligne démesurément le vide régnant en dehors et à l'intérieur de cet « enfant » :

***Dans une neige de neige un enfant une fois jeta l'âme de lui et il ne savait pas il ferme les paupières des yeux***

Tout le texte évolue autour de lui et note chacun de ses gestes et de ses sensations, pour la raison qu'il passe aussitôt du désespoir à l'apaisement. Il baigne, au début, dans l'ignorance (« il ne savait pas »), étant donné qu'il s'agit d'un enfant. Ce qui suggère que ce retour au premier âge a pour finalité de parvenir à se reconnaître et à se retrouver, d'où, l'expression « jeta l'âme de lui », dont la structure syntaxique rappelle aussi la langue enfantine. Ensuite, il éprouve de l'inquiétude et de l'angoisse (il ferme les paupières des yeux), vu qu'il n'arrive pas à surpasser cet état incompréhensible et acquérir le savoir. Au final, il accède à un état de soulagement et même à la joie :

***Le froid et le chaud une fois Or il fut sur le point Or il se mit il chantait il mange une gaufre au soleil gaufre.***

En outre, cette alternance entre le « froid », celui de la nature enneigée, et la chaleur,

celle procurée par la gaufre et le soleil, représente un cheminement vers une paix intérieure. Quant à la métaphore appositive, « soleil gaufre », repose sur un jeu de mots, dans la mesure où en savourant la pâtisserie, l'enfant profite de la douceur du soleil, qui par la couleur dorée s'apparente au gâteau. De plus, ce dernier, en raison de sa forme faite d'alvéoles en creux, peut indiquer les recoins de l'âme humaine, éclairée et découverte grâce à la lumière de la connaissance.

Cependant, cet accès au bonheur s'effectue obligatoirement par l'intermédiaire de l'autre, du « couple », et en particulier grâce à « elle » :

***Un couple Il veut dire un homme et une femme [...] L'image d'elle dans l'eau [...] L'eau mouille clair blanc Fleur humide. (Feu de joie, p.78)***

Celle-ci est mise en valeur par l'intermédiaire de son reflet dans l'eau, et grâce à des métaphores adjectivales. La première figure, composée de deux adjectifs, « clair blanc », insiste sur la blancheur du teint de l'être féminin, par référence à la couleur de la neige. Quant à la deuxième, elle l'assimile à une « fleur », à cause de sa fragilité, mais encore parce qu'elle désigne l'espoir et la renaissance, comme, au milieu d'un paysage enneigé, surgit un bouton annonçant la venue du printemps, d'où, la fusion perpétuelle entre la femme et la nature. Quant à l'adjectif « humide », il renvoie au verbe « mouille », lié métaphoriquement à un objet abstrait qui ne lui convient pas.

De plus, si le discours permet au « je » de se reconstituer et commande ses émotions, afin qu'il s'exalte ou s'apaise selon le mouvement de ses paroles, ce poème reflète, par son écriture même, ce cheminement au cours duquel le sujet se découvre et se refait. En effet, ce texte est construit selon une sorte d'hésitation continue quant à la forme grammaticale, comme pour donner l'impression qu'il s'écrit directement sur la page, sans que les maladresses ne soient éliminées. En effet, le poète cherche à dévoiler tout le travail d'écriture qui s'effectue avant d'obtenir un texte achevé. C'est ainsi que l'adjectif possessif est supprimé, pour être remplacé par le génitif du pronom personnel :

« Un enfant une fois

Jeta l'âme de lui » au lieu de son âme.

L'hésitation réside également au niveau des gestes du personnage : « *Or il fut sur le point - Or il se mit- il chantait* », puisqu'on efface l'intermédiaire, c'est-à-dire le verbe « chanter », comme si le poète s'expérimente à écrire : *or il fut sur le point* de chanter – *or il se mit* à chanter, pour passer aussitôt à l'imparfait sans indiquer le commencement, « *il chantait* », suite à quoi, on emploie l'indicatif présent, « *il mange une gaufre* ». Il s'agit d'un raccourci dans la succession des temps, par quoi la pensée choque, en déroutant les attentes, essentiellement dans le but de franchir l'espace du passé défini au présent, en contradiction avec les règles habituelles de la parole. Nous n'oublions pas de mentionner également d'autres formes de ce style fondé sur l'indécision, à savoir la répétition de l'expression « une fois », qui installe une imprécision dans le temps, ainsi que l'emploi de « *il veut dire* » pour marquer un désir de transparence.

D'un autre côté, ce sujet aspire interminablement à généraliser le particulier, à particulariser le général et à universaliser au sein même de l'individualisation, de sorte qu'il rend les choses plus absolues, au lieu de les relativiser, principalement par le travail de la rêverie et de la métaphore, comme dans le poème intitulé « Couplet de l'amant

d'opéra », où l'emploi du présent dans un texte bref lui accorde une valeur de vérité générale, d'autant plus qu'il est question d'amour, nous citons :

***L'amour tendre literie dont mon cœur est l'édredon trouble si mollement mes membres légèrement mes lèvres obliquement mes yeux pour de faux ciels. (Feu de joie, p.41)***

Les surréalistes ont reconnu dans l'amour le centre de la vie humaine, ayant le pouvoir de l'illuminer ou de l'enténébrer, vu qu'il est le point de départ et d'arrivée de tout désir. En d'autres termes, il est l'unique justification de la vie, de façon que l'« amour » et le « cœur » du poète soient étroitement liés, grâce à deux métaphores. La première figure appositive assimile ce sentiment à un espace de repos, « literie », qualifié par la tendresse, mais, qui, par contradiction, est une source de « trouble ». La seconde figure est mise en place par « être » qui permet d'établir une correspondance entre « cœur » et « édredon », qui, par métonymie, renvoie à l'amour-literie.

### **Le « Lyrisme pervers »**

Dans une autre perspective, nous proposons de prendre en considération la question du sujet selon la théorie du « lyrisme pervers »<sup>353</sup>, que J. Gojard identifie, au moyen de certaines marques spécifiques au nombre de trois. En premier lieu, « le refus du pacte référentiel » qui peut être formulé selon deux manières :

D'abord, quand le « Je n'est pas Moi », tel que dans le poème intitulé « Sonnette de l'entr'acte » où le poète ne fait que rapporter le discours du « Bébé » qui « parle », en se désignant par le pronom personnel « je » :

***Je suis monté dans le soir Un matin lune Il y avait des chandeliers Qui faisaient des confidences Aux géants blonds des escaliers [...] Je vous le demande les mouches Que pensez-vous de l'univers Moi couché sur le mica-schiste Je me damne à force d'orgueil. (Le Mouvement Perpétuel, p.86)***

Ce poème est spécialement bâti sur des métaphores verbales qui permettent la mise en place d'une vision fantastique et merveilleuse. D'abord, parce que le personnage-témoin qui se charge de « raconter » est un « Bébé », donc un enfant qui vient de commencer à pratiquer la langue, ce qui laisse attendre un discours enfantin, à classer du côté de l'imaginaire, d'où, les rapports inédits entre les différents constituants d'une même phrase. Ainsi, le complément circonstanciel, « dans le soir », est inadéquat par rapport au verbe « monter » qui exige un complément de lieu. Par ailleurs, la seconde indication temporelle est une métaphore appositive, associant des entités opposées, « matin lune ». De ce fait, nous supposons être placée dans un cadre en dehors du temps réel, et plus exactement dans un intervalle où la durée est suspendue par un moment de rêve, d'autant plus qu'il s'agit d'un « entracte », et donc, d'une interruption ménagée entre les parties d'un spectacle généralement théâtral, comme si nous assistons à une scène au milieu d'une représentation, selon la technique de mise en abyme. A ce stade, nous signalons l'intérêt des surréalistes pour l'art théâtral ou cinématographique, étant donné qu'ils permettent de

<sup>353</sup> J. GOJARD, « Bon usage et subversion du discours lyrique dans les premières œuvres d'André Salmon, de Max Jacob et de Guillaume Apollinaire », *L'éclatement des genres*, sous la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle 2001, p.131.

saisir des moments instantanés de l'existence et ouvrent la voie à l'extraordinaire. En ce qui concerne l'espace où se déroule l'action, il est digne des fables, car nous relevons des objets qui font partie du décor d'un château magique, à savoir « les chandeliers, des géants blancs des escaliers », mais encore, le sol, fait de « mica-schiste », accorde plus d'originalité à ce lieu féerique. Cependant, ces composants, auxquels nous ajoutons « les mouches », acquièrent le statut de personnages animés, propres aux contes pour enfants, en ayant recours à cette métaphore verbale, « les chandeliers Qui faisaient des confidences Aux géants blonds des escaliers », dont le noyau est le verbe « faire ». Ce dernier est à la fois inapproprié par rapport à son sujet, « les chandeliers », et à son objet, « géants blonds », vu qu'ils sont inanimés et inhumains. D'autre part, si le « je » leur adresse la parole, c'est que « les mouches » sont métamorphosés en êtres parlants et dotés de la faculté de pensée. En effet, la métaphore permet au « je » de changer d'identité et de réinventer le monde grâce à son imagination.

Le « pacte référentiel » est également contesté lorsque le « Je est un autre », en ce sens que le héros du poème n'est plus le poète lui-même, mais un autre personnage de son invention, comme cet « arbre amoureux » :

***L'arbre amoureux d'une servante Chantait au passant ce refrain Lierres calmez l'épouvante De celle que voilà Mes bras d'écorce mes bras d'oiseaux Etreignez l'air qu'elle respire [...]. (« Chanson du président de la république », Le Mouvement Perpétuel, p.84)***

Nous demeurons toujours dans un univers fantastique où l'in vraisemblable se substitue au réel, et où les règnes s'entremêlent pour effacer toutes les frontières et les distinctions. Il s'agit d'un projet que le poète parvient à réaliser en ayant recours aux figures métaphoriques. En premier lieu, il accorde vie et animation à un végétal, « arbre », qualifié par l'adjectif « amoureux » (métaphore adjectivale), qui signale un sentiment éprouvé pour un objet humain « une servante », et sujet du verbe « chanter » (métaphore verbale) dont le complément est « ce refrain ». Toutefois, adjectif, verbe ou objets sont obligatoirement spécifiques à l'humain. Dès lors, tout au long de ce poème, l'humain et le végétal, mais encore l'animal, se confondent, particulièrement dans les deux métaphores déterminatives, « mes bras d'écorce » et « mes bras d'oiseaux », qui nous plongent dans l'équivoque quant à l'identité de ce « je ». En outre, si les « bras » sont associés, d'une part, à l'« écorce », nous pourrions penser qu'ils sont immobilisés et, par conséquent, incapables d'agir, d'où, le choix de l'objet de l'étreinte, « l'air qu'elle respire ». De plus, les bras aspirent à la libération et à l'envol, puisqu'ils sont déterminés, d'un autre côté, par « oiseaux ».

Ainsi, dans le cas où le « je » désigne un autre, il prend une certaine distance par rapport à son discours, dans le but de donner libre cours à son imagination et se permettre toutes les invraisemblances, étant donné qu'il est caché derrière un masque.

Effectivement, « qu'il y ait déni ou détournement de paternité, la réception est perturbée », en ce sens que « le poète refuse qu'on lise son œuvre en référence directe avec sa vie »<sup>354</sup>. Dès lors, le « je » se redéfinit autrement grâce à un accroissement de ses pouvoirs, et contribue à la mise en place d'une poétique nouvelle, dans laquelle il se joue des secrets de sa propre vie et masque une émotion trop dramatique, éprouvée, par exemple, à la suite de la mort d'Apollinaire, et exprimée dans le poème « Pierre fendre ».

Le « je » n'est plus « moi », mais « mon ami », d'autant plus que Gavillet affirme que ce texte se caractérise par « une économie de tout effet dramatique ou oratoire », seuls « quelques mots deviennent alors lourds comme un souvenir »<sup>355</sup> :

***Jours d'hiver Copeaux Mon ami les yeux rouges Suit l'enterrement Glace Je suis jaloux du mort Les gens tombent comme des mouches On me dit tout bas que j'ai tort Soleil bleu Lèvres gercées Peur Je parcours les rues sans penser à mal avec l'image du poète et l'ombre du trappeur On m'offre des fêtes des oranges Mes dents Frissons Fièvre Idée fixe Tous les braseros à la foire à la ferraille Il ne me reste plus qu'à mourir de froid En public. (Feu de joie, p.51)***

Le titre peut être significatif, car il peut suggérer que le cœur, à l'image de la roche, s'est endurci sous le poids de la douleur et qu'il est essentiel de l'entrouvrir pour faire échapper ses souffrances. Toutefois, le poète ne dévoile pas directement les secrets de son âme, blessée par la disparition d'un maître, mais il s'identifie à un autre, « mon ami », de telle façon qu'il se détache de la réalité des faits et se transforme en un témoin « omniscient », qui rapporte la totalité de la scène. Il décrit l'intériorité de l'autre, et précisément ce qu'il pense et ressent. Aussi, il rend compte dans le détail de l'atmosphère extérieure, de telle manière que les deux plans coïncident et que l'un reflète l'autre, par un effet de miroir, particulièrement parce que le poète emploie certaines métaphores riches de significations et qui effectuent un va et vient entre le « je » et le milieu dans lequel il évolue. Ainsi, la première des métaphores, appositive, assimile les « Jours d'hiver » aux « copeaux », dans le but de rendre compte de l'intensité de la douleur causée par l'extrême froideur de la saison, étant donné que cette dernière est symboliquement associée à la souffrance et au deuil, en ce sens que ces éclats de bois peuvent blesser et faire du mal, aussi tranchants que le froid qui transperce le corps et le meurtrit. D'un autre côté, les « copeaux » peuvent référer aux larmes qui blessent les « yeux » devenus « rouges ». Quant à la seconde métaphore adjectivale, « Soleil bleu », est ambiguë, car l'astre qui donne lumière, chaleur et vie est de couleur jaune-orange selon les moments de la journée, alors qu'il est ici « bleu », probablement par référence à la locution « l'heure bleue » qui indique une durée de temps qui précède le lever du soleil, de façon que le poète précise le temps où se déroule l'action. Cependant, la métaphore est suivie par l'expression « Lèvres gercées », de couleur bleue à cause du froid qui règne sur cette journée d'enterrement glaciale et obscure. Le bleu est également en rapport avec la « Peur » qui peut être « bleue », lorsqu'elle est si intense face à la mort, à cause de laquelle « les gens tombent comme des mouches », et que seul le poète terrifié semble deviner son emprise sur les hommes.

Dans cette perspective, nous rapportons les propos d'O. Barbarant :

***La séquence autobiographique est donc placée sous le signe de l'équivoque, ce qui inaugure, dans Feu de joie, l'immense travail d'aveu et de travestissement de soi-même qui parcourt l'œuvre d'Aragon.***<sup>356</sup>

<sup>354</sup> J. GOJARD, « Bon usage et subversion du discours lyrique dans les premières œuvres d'André Salmon, de Max Jacob et de Guillaume Apollinaire », *L'éclatement des genres*, sous la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle 2001, p.132.

<sup>355</sup> A. GAVILLET, *Aragon surréaliste, la littérature au défi*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1957, p.57.

Par ailleurs, le sujet lyrique change de statut, il n'est plus à considérer comme « la source, mais [comme] le produit de son discours »<sup>357</sup>. En conséquence, il n'est plus lieu à la plainte élégiaque, car le poète s'abstient d'exposer sa souffrance, pour accorder à l'écriture une finalité particulière parce qu'inédite, celle d'annuler ses peines et ses tourments et non pas de les exposer. Pour cette raison, il recourt au « chant contre les larmes, [au] rire contre le cœur, [au] son contre le sens »<sup>358</sup>, d'autant plus que certains des poèmes d'Aragon constituent « un cycle microscopique [...] qui raconte de façon détournée l'expérience du front et de la guerre » où sa « poésie [...] s'enracine ainsi dans...la circonstance : elle répond et met en forme le vécu, et notamment le vécu historique »<sup>359</sup>, tel que dans « Parti-pris » où le poète se donne la liberté d'ironiser sur son malheur :

***Je danse au milieu des miracles Mille soleils peints sur le sol Mille amis Mille yeux ou monocles m'illuminent de leurs regards Pleurs du pétrole sur la route Sang perdu depuis les hangars. (Feu de joie, p.42)***

Par le biais d'un ensemble de métaphores in absentia, le poète relate une scène de guerre, toutefois, d'une manière implicite, dans le but de masquer la férocité de ce combat auquel il a assisté. De ce fait, la première grande guerre est présentée par métonymie, par l'un de ces instruments : les obus. Dans cette optique, la première métaphore in absentia assimile ces armes à des miracles, non en tant que merveilles extraordinaires, mais comme des choses inattendues, d'où, nous devons prendre en considération le verbe « danser » tel un mouvement de fuite de la part du « je », saisi par la peur. Quant à la seconde image, elle identifie ces projectiles, et plus particulièrement leur effet, à « mille soleils peints sur le sol », en ce sens que l'emploi de l'adjectif numéral « mille » indique leur multiplicité, de même que l'ampleur de l'atrocité humaine. En outre, le terme « soleils » rappelle les éclats d'obus, en raison de la couleur (jaune, orange, rouge), celle de l'astre et du feu, d'où, l'emploi du verbe « illuminer » qui signifie non pas éclairer et guider, mais allumer, vu que le poète semble échapper de justesse aux flammes. D'un autre côté, après avoir évoqué la terreur du poète, par le biais du verbe « danser », l'adjectif « peints » s'inscrit dans le même cadre artistique, dans la mesure où, après la chorégraphie, il offre un tableau de peinture. Dans la troisième image, « mille yeux ou monocles », nous constatons la répétition de l'adjectif numéral « mille » pour dire l'insistance sur la multitude de ces armes. Pour « yeux ou monocles », ils reproduisent les trous d'obus, et donc les effets de la guerre meurtrière. Toutefois, la figure métaphorique, « mille amis », accorde vie et animation aux projectiles, ce qui justifie l'emploi des termes propres à l'humain (yeux, monocles, regard), en plaçant contradictoirement la vie du côté de la destruction. Par ailleurs, si le poète désigne ces bombes par « amis », il s'exprime

<sup>356</sup> O. BARBARANT, *Aragon : La mémoire et l'excès*, Paris, Seyssel 1997, p.54.

<sup>357</sup> J. GOJARD, « Bon usage et subversion du discours lyrique dans les premières œuvres d'André Salmon, de Max Jacob et de Guillaume Apollinaire », *L'éclatement des genres*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle 2001, p.137.

<sup>358</sup> Idem.

<sup>359</sup> O. BARBARANT, Ibidem, pp.53-54.



par antiphrase et par ironie, dans l'intention de noyer la véritable nature du spectacle. D'un autre côté, le « je » recourt à une autre forme d'art pour masquer ses malheurs lors de cette expérience de guerre, à savoir le chant, par le biais d'une allitération d'un même son [mi] pour donner musicalité et rythme à son texte.

Jusque là, nous avons assisté à une vision « joyeuse » où la guerre ne peut être devinée que d'une manière sous-entendue, et à condition que nous rattachons le texte à la réalité historique. Pourtant, cette même vérité retrouve son visage exact, en orientant le regard vers ses résultats désastreux, par le biais de la métaphore déterminative, « pleurs du pétrole ». Ces derniers sont aussitôt transformés en « sang perdu depuis les hangars », à la suite des bombardements qui démolissent les abris et les entrepôts.

En exploitant la distance maximale entre les termes de la métaphore, afin d'établir un rapprochement des réalités "éloignées" selon la formule de Reverdy, la stratégie surréaliste leur évite la possibilité de se construire en une image totalisante qui peut éventuellement dévoiler leur identité dissimulée. Il s'agit d'une confrontation qui met en lumière la différence de ces réalités et l'incongruité de leur juxtaposition, de manière qu'une modification du sens s'accomplit simultanément avec une altérité intime qui parcourt le sujet moderne. Le « Je » devient « un autre », tel que le dit Rimbaud. Dans cette optique, la voix poétique perd son unité, se disperse suivant les changements de ton, et se dédouble par ironie. De plus, elle peut même se dissimuler à l'intérieur de citations empruntées à de multiples langues et langages, de sorte que, « si aucune instance d'énonciation n'assure plus son homogénéité, le message poétique, livré au libre jeu de la différence, risque de devenir illisible. (Michel Collot) »<sup>360</sup>.

Il est aussi important de signaler que le poète, admettant mal le lyrisme du « Moi », revendique la stabilisation d'une identité, pour assurer à son tour l'unité du texte. Il se dirige vers l'autre en supprimant les délimitations qui séparent le subjectif de l'objectif, ainsi que la réalité du rêve. Dès ce moment, le rôle du poète change pour devenir essentiellement la conjonction des mots avec les êtres, mais encore la révélation de ses sentiments et de ses pensées, par le biais d'un lyrisme de la troisième personne, et sans avoir aucune visée allégorique. Cette entreprise lui est indispensable, puisqu'il effectue uniquement ce détour par l'intermédiaire d'êtres ou d'objets qui le reconduisent vers le rêve, dans le but de se percevoir et de se reconnaître de l'extérieur, mais surtout pour apaiser et rendre ses conflits moins dramatiques. En effet, le lyrisme, grâce à un langage devenu différent, modifie l'identité du poète, en recherche continue de lui-même, à tel point qu'il se présente à la fois comme le locuteur "je", le destinataire "tu", et l'objet "celui-là" du discours.

### **Le refus du « je référentiel »**

Dans cette perspective, et tel que le confirme Jacqueline Gojard, « on voit que le refus du Je référentiel a pour effet de multiplier les voix. Le lecteur se trouve face à un texte ambigu, contradictoire ou stratifié »<sup>361</sup>. Tel est le cas dans le poème « Sommeil de plomb », dédié à Philippe Soupault, où nous n'arrivons pas à identifier ce « je », tellement les personnages foisonnent, pouvant correspondre à ce « moi » équivoque :

---

<sup>360</sup> *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel 2001, pp.590-599.

***Le dormeur éveillé regarde la vie avec des yeux de petit enfant Dormeur quel nuage obscurcit l'azur de ton front [...] La balle du soleil en vain s'offre à lui En vain les cerceaux des ponts [...].***

Dans un premier temps, un « il » joue le rôle du « personnage principal », d'autant plus qu'il s'agit d'un « dormeur éveillé », mis en relief grâce à une métaphore « oxymorique » qui associe deux termes contradictoires. Mais, cette image peut être expliquée par le fait que celui qui dort dans le monde des réalités est éveillé dans l'univers des rêves, d'où, l'évocation d'un regard de « petit enfant », capable de reconstruire les paysages de la vie selon une vision féerique et onirique. Il est encore question de jeux référant à l'enfance, par l'intermédiaire d'une métaphore déterminative, qui associe un objet de jeu, « la balle », à un astre faisant partie du tableau naturel, « soleil ». Cette image n'est que la continuation de la métaphore déterminative, relevée dans les vers précédents, « l'azur de ton front » qui place le « Dormeur » à l'échelle du firmament alors qu'un « nuage [l'] obscurcit ». Dans un second temps, « il » est remplacé par le pronom personne « tu », suggéré par l'adjectif possessif « ton ». En effet, après avoir rapporté ce qui se passe à ce « personnage », celui qui écrit s'adresse à lui directement, d'où, la mise en place d'un échange entre les deux. Pourtant, il paraît difficile de deviner leur véritable identité, du fait que nous nous demandons si les pronoms indiquent le poète, le dormeur ou les deux à la fois, représentant, de la sorte, un même être.

***Quel danger je cours Immobile contre le parapet de l'univers Si j'allais me prendre à ce chromo l'aspect des maisons à huit heures d'été [...].***

Par la suite, le « je » fait finalement son apparition, quoique dans une situation ambiguë, puisque le poète a recours à deux termes de sens opposés : d'une part, le verbe « cours », qui signifie que ce « je » est en déplacement, pour fuir un « danger » inconnu, mais encore pour se retrouver et retrouver un refuge, et d'autre part, l'adjectif « immobile » pour dire que ce même « personnage » est accablé par la peur et l'inquiétude, découvrant comme abri, un lieu figuré, « le parapet de l'univers », mis en lumière au moyen d'une métaphore déterminative qui joint concret et abstrait, donnant des limites à un espace infini. Le vers suivant affiche une autre métaphore fondée sur un rapport insolite entre un verbe, « prendre », et son objet, « l'aspect des maisons à huit heures d'été », auquel nous ne trouvons aucune motivation, sauf si nous prenons en considération « ce chromo », en tant qu'image en couleur ou une reproduction, de sorte que « reproduire » désigne le fait de reprendre en modifiant et en métamorphosant un objet ou un être en un autre.

***Courroux courroux mais tu chantais à voix basse comme la plus innocente Et tu ne trouvais que des consonnes sourdes [...].***

Du reste, nous relevons un retour au destinataire direct, désigné par le pronom « tu », mais cette fois-ci, il indique la « courroux », personnifiée en une chanteuse. De ce point de vue, nous signalons que le poète bâtit son poème selon une structure particulière, fondée, comme nous l'avons vu précédemment, sur la contradiction et l'opposition, tels que ces deux groupes de mots, « voix basse » et « consonnes sourdes ».

Dès lors, s'installe une alternance entre le « je » et le « tu », dans un dialogue

<sup>361</sup> J. GOJARD, « Bon usage et subversion du discours lyrique dans les premières œuvres d'André Salmon, de Max Jacob et de Guillaume Apollinaire », *L'éclatement des genres*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle 2001, p.133.

interminable que nous pourrions prendre en considération comme une conversation intérieure entre le « je » et son moi, duquel il se détache parfois pour mieux le saisir, mais en vain, tel que le suggère cette équivalence entre les deux éléments constitutifs de ce vers :

Un bourdonnement de mouches sur les fruits signifiait moi-même.

Ensuite, le « il » réapparaît à nouveau, par le biais d'une métaphore adjectivale, « bras mûr », associant une partie du corps humain et un fruit. Ce dernier est aussitôt personnifié (sommeiller, mort), dans le but de mettre en place une représentation fantastique de ce « monde plus mou », car permettant toutes les mutations :

Et quand j'étais trop las tu laissais avec à propos prendre un bras mûr

Il peut sans peine sommeiller

Il n'est pas mort Il bouge dans un monde plus mou.

Par ailleurs, le destinataire devient « vous », avec lequel le « je » parle de « souvenir », et particulièrement de « la danse du souvenir », par l'intermédiaire d'une métaphore déterminative, le substituant à un constituant du paysage naturel, « la lumière du soleil ». De ce fait, le poète réinvente la nature en établissant des ponts entre cette dernière et le souvenir, qu'il représente, par des métaphores in praesentia, tel un « grand trou » ou encore « un lac », car source inépuisable d'images inédites :

Ne me parlez pas de la lumière du soleil

J'attends que renaisse la danse du souvenir

Un grand trou s'est fait dans ma mémoire

Un lac où l'on peut se noyer mais non pas boire [...].

« Souvenir » ou rêve, ils permettent au « je » de retourner vers l'enfance, qui n'est autre qu'un espace temporel équivalent, par métaphore in praesentia, au « pays souterrain du songe », dans la mesure où cet âge permet de mettre en place les proportions et les lois d'un autre monde, différent de celui des adultes, d'où, l'intérêt que lui accorde les surréalistes, principalement Breton qui écrit dans *Le Premier Manifeste* :

L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance. [...] Des souvenirs d'enfance et de quelques autres se dégage un sentiment d'inaccaparé et par la suite de dévoyé que je tiens pour le plus fécond qui existe. C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la "vraie vie" [...]; l'enfance où tout concourait cependant à la possession efficace [...] de soi-même.<sup>362</sup>

Dans cette perspective, s'inscrivent ces vers :

Au pays souterrain du songe

Alors je retombe en enfance [...].

Finalement, le dernier vers du poème reprend la même confusion du début, entre le « je » et le « il », en ce sens qu'ils évoluent au sein de la nature, dans les « bras des forêts » :

<sup>362</sup> R. BRECHON, *Le Surréalisme*, Armand colin 1971, p.146.

Plus jamais je ne tirerai ce jeune homme des bras des forêts.

(*Le Mouvement perpétuel*, pp.65-66)

D'un autre point de vue, il est possible de dire qu'un poème lyrique peut être fondé sur « la mise en place d'un discours conflictuel et polyphonique », étant donné qu'un « aveu », exprimé dans le texte se trouve « aussitôt contredit », dans « le but de discréditer simultanément deux discours, celui du poème lyrique et celui du récit autobiographique »<sup>363</sup> :

Tu prends ton cœur pour un instrument de musique

Délicat corps du délit

Poids mort

Qu'ai-je à faire de ce fardeau

Fard des sentiments.

(« Poésie », *Le Mouvement perpétuel*, p.76)

Dans cet exemple, le sujet principal, « tu », se trouve aussitôt substitué par le « je », pour que ce dernier rectifie les propos de l'autre. Nous remarquons alors une opposition d'opinion entre le « je » et son double, concernant l'essence véritable du « cœur ». D'une part, celui-ci est considéré métaphoriquement tel « un instrument de musique », et d'autre part, par le biais d'un ensemble de métaphores in absentia et appositives, comme un « délicat corps du délit », un « poids mort », un « fardeau » et finalement un « fard des sentiments », d'autant plus les deux perceptions sont contradictoires, confirmant de la sorte l'opposition du « je » au « tu ». En somme, nous pouvons dire que le « je » est une entité multiple qui tente de retrouver son unité, en exposant les profondeurs de son âme, même si elle baigne dans les contradictions, dans la mesure où il s'agit d'un signe de richesse et non de déchirement.

Par ailleurs, le « je » peut perdre son caractère lyrique, lorsqu'il est remplacé par un autre sujet qui assure la confiance. Tel est le cas dans le poème « Air du temps », où le « tu » se confie à la place du « je ». Ce dernier ne fait son apparition qu'à la fin, comme s'il s'est dissimulé derrière cet autre auquel il s'adresse :

***vas-tu traîner toute ta vie au milieu du monde A demi-mort A demi-endormi Est-ce que tu n'as pas assez des lieux communs Les gens te regardent sans rire Ils ont des yeux de verre Tu passes Tu perds ton temps Tu passes Tu comptes jusqu'à cent et tu triches pour tuer dix secondes encore Tu étends le bras brusquement pour mourir [...] Pourtant je ne désire pas mourir La cloche de mon cœur chante à voix basse un espoir très ancien. (Le Mouvement Perpétuel, pp.79-80)***

Dans ce poème, le poète expose le rapport de distanciation qu'il entretient à la fois avec lui-même, en ce sens qu'il se désigne par le pronom personnel « tu », mais aussi avec les autres, ceux qui ont « des yeux de verre », d'autant plus que cette métaphore déterminative dit l'insouciance des « gens » et même leur incompréhension vis-à-vis du poète. Ce dernier cherche alors une solution pour dépasser sa solitude, vu qu'il opte pour

---

<sup>363</sup> J. GOJARD, « Bon usage et subversion du discours lyrique dans les premières œuvres d'André Salmon, de Max Jacob et de Guillaume Apollinaire », *L'éclatement des genres*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle 2001, p.132.

une perte du temps, pour une fuite continuelle qui aboutit à un désir de mort. Pourtant, dès que le « je » se révèle, il s'assume et refuse de se résigner, alors que la métaphore finale, « la cloche de mon cœur », est marquée par le désespoir. Toutefois, le chant symbolise l'« espoir » bien qu'il soit « très ancien ».

Dans d'autres énoncés, il est possible que le « je » se présente comme plurivoque et éclaté, en ayant recours à l'ironie, comme par exemple dans le poème intitulé « Le dernier des Madrigaux », dédié à Max Morise :

**Permettez Madame C'est grand liberté Que je le proclame Vous atteignez à la beauté Ce n'est pas peu dire Ce n'est pour rire C'est même exactement Pour pleurer Votre manière agaçante De manier l'éventail Vos airs de reine ou de servante Vos dents d'émail Vos silences pleins d'aveux Vos jolis petits cheveux Ce sont des raisons excellentes Pour pleurer. (Les Destinées de la Poésie, p.103)**

Il est d'abord intéressant de signaler que l'ensemble des poèmes des *Destinées de la Poésie* peut être considéré telle une autre forme lyrique, dans la mesure où « les surréalistes considéraient, dit Gavillet, l'écriture comme un moyen d'entretenir l'amitié », en « multipli[ant] les envois » qui doivent être « adaptés à la manière du dédicataire ». Ces textes, dont le style rappelle celui des cartes postales, sont à la fois pris en considération « comme une prévenance, une politesse », car on « parle [au destinataire] de ce qu'il aime », mais encore comme une « moquerie », dans le sens où « on lui présente un miroir où ne lui sourira que son propre reflet »<sup>364</sup>. Dans cette optique, Aragon offre à M. Morise un poème à son image, puisque, selon Clébert, ce personnage est « encore l'un de ceux dont l'attitude, plus que l'œuvre, est surréaliste »<sup>365</sup>, d'autant plus que son activité ne consistait qu'à formuler ses rêves, à publier des textes automatiques, mais plus spécialement à enrichir l'humour surréaliste en produisant des « dessins qui, volontairement dénués de souci esthétique, évoquent les œuvres des malades mentaux »<sup>366</sup>. De ce point de vue, nous proposons d'analyser ce poème, dont le titre, désignant une « courte pièce de vers exprimant une pensée ingénieuse et galante », s'oppose à son contenu, parce que le poète se moque du personnage féminin, « Madame », et le tourne en dérision. De ce fait, s'il chante ses louanges, il rectifie aussitôt ses propos, pour que la beauté ne soit que « pour pleurer ». Il est de même pour les figures qu'il emploie, essentiellement les métaphores déterminatives, « vos dents d'émail » et « vos silences pleins d'aveux », qui, quoique devenues des clichés, célèbrent certaines qualités de la femme, à savoir la blancheur éclatante de ses dents, ainsi que son calme et sa discrétion. Toutefois, le « je » change de position pour transformer ces mérites, au moyen d'une métaphore avec être, en « des raisons excellentes pour pleurer ». En effet, ce poème ironique et plein d'humour révèle un « je » à plusieurs facettes.

En dernier lieu, nous indiquons que « le recours au principe subversif de la parodie et du pastiche »<sup>367</sup>, en tant que technique largement expérimentée par les surréalistes,

<sup>364</sup> A. GAVILLET, *Aragon surréaliste, la littérature au défi*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1957, pp.115-116.

<sup>365</sup> J. CLEBERT, *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris, Seuil 1996, p.392.

<sup>366</sup> Idem.

dans les années 1920-1923, aura pour suite l'introduction de « la dissonance au cœur même du poème »<sup>368</sup>. Pour Aragon, le pastiche a pour rôle essentiel d'introduire une dimension d'humour dans le texte, en ce sens que l'invention littéraire se trouve empreinte d'artifices, sous la forme de mots déjà vus, déjà employés, faisant partie d'un héritage culturel. Dans cette optique, Jacqueline Chénieux déclare que « le jeu du pastiche consiste à inventer, à partir des mots, du ton, du rythme stylistique d'autrui, des mots, un ton, un rythme analogues, dans l'intention de redoubler, pour le lecteur, le plaisir culturel qu'il a déjà pris à lire l'écrivain pastiché, et de faire sourire par la duplication du style, transformé d'un coup en formules, et du rythme, transformé en tics nerveux »<sup>369</sup>. Pourtant, Aragon favorise principalement ce « jeu culturel » pour le seul motif de « nier la culture à l'occasion de telle œuvre de culture, de nier un contenu de sens par glissement dans le champ du fantasme », suivant l'exemple d'Isidore Ducasse. Dans cette perspective, nous avons choisi d'analyser ces vers :

***La nature éternelle Me réchauffe en ses seins L'heure et ma ritournelle Sont mes deux médEciNs Dansez dansez danseuse Voici le temps d'aimer D'aimer sous les yeuses Comme au bord de la mer La chaleur enivrante Me monte jusqu'aux yeux Mon âme fulgurante S'élève jusqu'aux cieux. (« Falparsi », Les Destinées de la poésie, p.108)***

Selon une note de *L'Œuvre poétique*<sup>370</sup>, « le titre est fait du nom de PARSIFAL. Le double caractère de l'innocence sexuel et de l'attrait pour les femmes du personnage mythique du Parsifal est attribué à Noll ». En effet, le « je » parodie ce mythe en le modifiant, dans la mesure où il s'offre une image tout à fait opposée à celle du roi du Saint-Graal. Alors que Parsifal s'empare de la lance de l'enchanteur Klingsor pour vaincre ses ennemis, le « je » se laisse bercer par la nature personnifiée, et par une métaphore avec « être », il désigne ces préoccupations oisives, vivant dans le moment, d'où, l'emploi du terme « l'heure », ainsi que la « ritournelle », qui dit aussi la continuité ou la répétition de cet état. De plus, identifiés à « deux médecins », ils servent à soulager son âme. Par ailleurs, amoureux d'une femme unique, Kundry, la fille du magicien, Parsifal est le contraire du « je » épris par une « danseuse », ne se souciant pas véritablement du sens de l'amour. Finalement, si le personnage mythique est parvenu à reconquérir la vase sacrée grâce à son courage et sa chasteté, le « je » justifie son élévation finale à « la chaleur enivrante ». Et même s'il recourt à une métaphore adjectivale, « mon âme fulgurante », il exprime, avec exagération, la nature étincelante de son âme. Ainsi, par ce détournement de la légende, le « je » se ridiculise, sans pour autant amoindrir de son amitié pour Marcel Noll.

Dans une autre optique, puisqu'elle appartient au système énonciatif de la langue, la

<sup>367</sup> J. GOJARD, « Bon usage et subversion du discours lyrique dans les premières œuvres d'André Salmon, de Max Jacob et de Guillaume Apollinaire », *L'éclatement des genres*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle 2001, p.131.

<sup>368</sup> *Ibidem.*, p.133.

<sup>369</sup> J. CHENIEUX-GENDRON, *Le surréalisme et le Roman (1920-1950)*, Lausanne, L'Age d'Homme 1983, p.98.

<sup>370</sup> *L'Œuvre poétique (1917-1933)*, Paris, Livre Club Diderot 1975, p.382.

poésie cherche à se distinguer de la fiction, étant donné que cette dernière n'est qu'un énoncé de type communicationnel, orienté vers l'objet, alors que le lyrisme installe nécessairement une association totale entre le sujet et l'objet. Le poème « La Belle italienne » témoigne de cette fusion entre le « je » et sa destinataire « tu », à tel point que le poète cède toute la place textuelle à l'être aimé :

**[...] O chère adorée Au soleil de plomb Ton regard d'aplomb Et ta chair dorée  
Quand on te décrit Toutes les chevilles Comme des salives Montent à l'esprit  
Dans ta chevelure Reflet du passé Tu gardes l'allure Du papier glacé Qu'amènent  
tes lèvres Les mots maux et fièvres <sup>371</sup> [...]. (Feu de joie, pp.46-47)**

Pour Yves Stalloni, le lyrisme correspond à « cette tendance littéraire qui néglige de prendre le monde pour modèle, qui ignore les attentes de l'auditoire, qui semble traduire, de façon incontrôlée, l'intériorité du créateur et reproduire une parole qu'il s'adresse à lui-même », puisque « se prenant lui-même pour sujet, le poète abandonne le domaine de l'imitation de la réalité pour celui de l'introspection individuelle » <sup>372</sup>. Nous citons à titre d'exemple, le poème « Poésie » où le « je » exalte ses émotions, en dehors des préoccupations extérieures, se désignant d'abord par le pronom personnel « tu », dans le but de donner une image faite à distance de soi-même, comme si le poète s'observait et se parlait, pour ensuite se reconnaître et s'avouer tout ce qui le tourmentait de l'intérieur :

**Semeur La poudre aux yeux n'est que le sable du sommeil Le sabre du soleil  
comme c'est déjà vieux Tu prends ton cœur Pour un instrument de musique  
Délicat corps du délit Poids mort Qu'ai-je à faire de ce fardeau Fard des  
sentiments [...]. (Le Mouvement perpétuel, p.76)**

Quoique, chez les surréalistes, un intitulé n'est pas programmatique, nous nous référons au titre qui semble résumer le texte poétique, dans la mesure où il est possible de dire que le « semeur » est une représentation métaphorique du poète-magicien, qui procure du plaisir et réanime l'imagination, grâce à « la poudre aux yeux » équivalente au « sable du sommeil ». Par conséquent, ces deux métaphores déterminatives fonctionnent par alliance, en ce sens que « poudre » renvoie au « sable », de même que « yeux » permettent l'emploi du terme « sommeil ». Dès lors, le poète évoque par ces images l'importance du rêve « célébré comme l'extrême pointe de l'imagination faisant éclater de toutes parts le carcan du réel » <sup>373</sup>. Ainsi, « le sabre du soleil [...] est déjà vieux » signifie que la nuit est célébrée aux dépens du jour, insinué ici par le terme « sabre » qui rappelle les rayons solaires, d'autant plus que la nuit est le moment privilégié où pullulent les songes, et durant laquelle nous nous éloignons du monde réel pour exister dans un autre plus personnel et plus subjectif. Dans ce cadre, nous signalons également cette équivalence rythmique entre les deux métaphores (sable / sabre, sommeil / soleil) et qui coïncide avec une opposition au niveau de la signification. D'un autre côté, évoluer dans un univers onirique conduit l'être à se replier sur lui-même et ne se préoccuper que de ses perceptions et de ses sentiments, et particulièrement de ce qui tourmente son cœur. De

<sup>371</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>372</sup> Y. STALLONI, *Les genres littéraires*, Paris, Nathan 2000, p.80.

<sup>373</sup> G. LEGRAND, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, PUF 1982, p.356.

ce fait, le poète se plaît à mettre en lumière cet état d'âme, par le biais d'une série de métaphores appositives, pouvant être divisées suivant deux points de vue : en premier lieu, celui du « tu » se substituant au « semeur », qui semble optimiste, parce qu'il s'agit d'un « instrument de musique », et en second lieu, celui du « je » qui semble les désigner tous les deux, et qui dévoile la nature véritable du cœur. Aussi, nous remarquons, à part le fait que le poème est focalisé sur l'intériorité d'un « personnage » principal indépendamment du milieu extérieur, que le « je » vit un nouveau rapport avec soi-même, dans la mesure où il passe par plusieurs étapes, afin de s'en rapprocher. Eloigné, se désignant d'abord par un « il », puis, par un « tu » avec lequel il échange des propos, il se montre finalement par un « je » lui permettant de s'assumer. Avec Aragon, « [...] la poésie retourne, magnifiquement à l'éloquence. Le chaos réorganisé par le hasard objectif, qui fait inépuisamment signifier la contingence, se reconfigure dans la main d'un sujet lui-même relevé dialectiquement, un je à la fois sur-sujet de l'expérience et méta-sujet poétique [...] il est la réalisation littéraire du "point de l'esprit"»<sup>374</sup>.

En conclusion de cette séquence, nous pouvons citer les propos de W. Babilas, comme une récapitulation :

[...] Le Je énonciateur qui parle dans les textes d'Aragon est, à tour de rôle ou à la fois, le Je lyrique ou romanesque de l'écrivain, le Je (auto)biographique de Louis Aragon et le Je universel de l'homme<sup>375</sup>.

### En rapport avec le langage

A la fois centre et point de fuite, le « moi » de ce sujet s'étoile, en s'exprimant et s'analysant simultanément au moyen de sa voix, devenue éclatée ou, en d'autres termes, multiple. En dehors de celle-ci, il n'a aucune existence, même si la langue lui est assujettie et qu'il s'engage à se mettre le mieux en valeur. En outre, plus que le poète, le lyrisme glorifie le langage, parce qu'il met exclusivement le sujet en confrontation directe avec la langue, dans une expérience extrême et aléatoire où il va être partagé entre le fait que celle-ci est son bien propre, libre de la manipuler à sa guise, ou elle peut être sa fatalité le conduisant suivant ses exigences à elle. Tel est le cas du poème « Serrure de sûreté », où nous relevons un champ lexical de la parole suffisamment développé, à citer (parole, mot, langue), par opposition à un autre qui dit l'enfermement (main prise, engagé, clef, verrou). Ce qui nous laisse supposer que la parole est un moyen qui permet d'aboutir à la libération et à la délivrance, d'où, le recours à la métaphore in praesentia qui assimile le « mot » à la « clef » :

***Ma parole La main prise dans la porte Trop engagé mon ami trop engagé Pour ainsi dire Ou Passez-moi le mot Merci Je tiens la clef Le verrou se remet à tourner comme une langue Donc. (Le Mouvement perpétuel, p.77)***

### La composante formelle

<sup>374</sup> M. MURAT, « Comment les genres font de la Résistance », *L'éclatement des genres*, sous la direction de Marc DAMBRE et Monique GOSSELIN-NOAT, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle 2001, p.26.

<sup>375</sup> W. BABILAS, *Etudes sur Louis Aragon*, Allemagne, Nodus Publikationen Münster, 2002, p.42.



Il est évident que fond et forme ne doivent pas être séparés. Pour cette raison, nous proposons, lors de l'analyse de chaque exemple sélectionné, de prendre en considération ces deux constituants textuels. Donc, si le point de départ sera la donnée formelle, nous l'attacherons nécessairement au contenu sémantique.

### A la recherche d'une structure musicale

La poésie aragonienne est fondée principalement sur deux procédés primordiaux : d'une part, « l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image », d'autant plus que cette dernière présente pour lui « la voie de toute connaissance », et, d'autre part, les associations systématiques des sonorités, sous forme d'assonances, d'allitérations, de paronomases et d'homéotéleutes, qui reflètent les associations d'idées, caractérisant la « rapide écriture » automatique. En effet, par le biais de ces procédés, « Aragon se consacre à la théorie et à la pratique d'une littérature qui soit l'expression adéquate de son époque et, par conséquent, qui soit strictement moderne »<sup>376</sup>. Et pour qu'elle le soit réellement, il accorde de l'importance au « rôle du langage, et surtout [au] côté matériel de celui-ci », dans le sens où « le signifiant sert, dans une large mesure, de guide à la pensée ». En conséquence, « la recherche d'euphonie sonore et de rythmes savants (ce qu'il appellera plus tard "le bel canto") prime souvent et détermine la suite des idées, des métaphores, des images ; l'écriture et la réflexion sur le langage s'entremêlent »<sup>377</sup>.

Quant à la deuxième composante formelle du lyrique, elle renvoie à l'origine du mot, en rapport avec la musique et le chant, grâce à une « éruption volcanique où non seulement la langue retrouve la musique, où la poésie se confond avec le chant mais où, cessant d'être notionnelle, "théorique", la pensée se fait image et exprime des faits sensibles, visibles [...]»<sup>378</sup>, d'autant plus que Nietzsche est persuadé que la langue est un phénomène expressif, dans lequel s'intègrent aussi bien les plaintes de douleur que les signes d'émerveillement émis par l'homme jeté dans le cosmos, et dont la parole première n'est autre qu'une mélodie qui donne lieu à la poésie.

De plus, l'opposition entre l'épique et le lyrique joue en faveur de celui-ci, car la mélodie est souvent mise en valeur comme la matière initiale et générale de l'expression. Néanmoins, il n'est pas recommandable de parler de construction mélodieuse ou musicale chez les surréalistes, en particulier chez Breton qui rejette la musique avec violence :

***[...] qu'il me soit permis d'accorder à l'expression plastique une valeur que par contre je ne cesserai de refuser à l'expression musicale, celle-ci de toutes la plus confusionnelle. En effet, les images auditives le cèdent aux images visuelles non seulement en netteté, mais encore en rigueur et, n'en déplaise à quelques***

---

<sup>376</sup> W. BABILAS, *Etudes sur Louis Aragon*, Allemagne, Nodus Publikationen Münster, 2002, pp.62-63.

<sup>377</sup> Idem.

<sup>378</sup> P. PLOUVIER, « Le revers de l'éclatement des genres : Le Fou d'Elsa de Louis Aragon ou l'opéra total », *Question de genre*, Textes réunis et présentés par Catherine SOULIER et Renée VENTRESQUE, Publications Montpellier 3, Université Paul Valéry, mai 2003, p.145.

***mélomanes, elles ne sont pas faites pour fortifier l'idée de la grandeur humaine.***

379

Toutefois, les surréalistes mettront en place des phrases toutes faites, formées par des mots sans fin, dans le but d'inventer des images fondées essentiellement sur des ressemblances sonores qui rythment le texte poétique, tel que dans ce poème d'Aragon, intitulé « La route de la révolte », qui suggère, à premier abord, que le projet révolutionnaire entrepris par les surréalistes repose en particulier sur un traitement inédit des mots et de leurs rapports :

***à André Breton Ni les couteaux ni la salière Ni les couchants ni le matin Ni la famille familière Ni j'accepte soldat ni Dieu Ni le soleil attendre ou vivre Les larmes danseuses du rire N-I ni tout est fini Mais Si qui ressemble au désir Son frère le regard le vin Mai le cristal des roches d'aube Mais Moi le ciel le diamant Mais le baiser la nuit où sombre Mais sous ses robes de scrupule M-# mé tout est aimé. (Le Mouvement perpétuel, p.94)***

Nous relevons un ensemble infini de correspondances entre les sons, essentiellement la terminaison de certains mots, situés à la fin des vers et qui constituent un semblant de rimes (salière, familière) / (vivre, rire, désir) / (matin, vin). Dans cette perspective, l'écriture automatique tire parti des similitudes phonétiques, qui n'engendrent parfois qu'un effet de sens, perçu en termes d'équivalence ou d'opposition, comme pour certains de ces termes associés au niveau de la rime, en particulier ce rapprochement ironique entre « salière » et « familière » qui signifie la position du poète face à cette constitution sociale. En effet, ces ressemblances de sonorités provoquent plutôt un détournement indéterminé de la signification, échappant à toute fixation.

D'un autre côté, nous constatons une musicalité interne réalisée, d'abord, par le biais de la répétition de deux mots : d'une part, de la conjonction négative « ni » pour insister sur le refus et donc afficher une attitude révolutionnaire, et d'autre part, du son [mɛ], sous plusieurs formes (la conjonction « mais », le mois de « mai »), de même que l'autre [me] dans un jeu de lettres (M-È, mé, aimé). Ensuite, par le biais d'une structures rythmique en écho à l'intérieur des vers (couteaux / coupeaux) / (famille / familière) / (N-I ni / fini). Toutefois, la forme ne peut, en aucun cas, être séparée du fond, en ce sens que, si Aragon écrit son poème en lui accordant un rythme musical qui rappelle le rapport de la poésie lyrique avec le chant, il l'a également enrichi de significations. Ainsi, dans la première partie du texte séparée de la deuxième par un blanc, le poète a énuméré certaines contraintes face à lesquelles il s'oppose, pour ensuite les rejeter catégoriquement. Et pour parvenir à réaliser son projet, il regroupe et refuse, chaque fois, deux éléments, parfois complémentaires comme « couteaux / salière », car ils réfèrent à un dîner et, par conséquent à un regroupement en famille, l'une des notions les plus contestées par le surréalisme, et que par une métaphore adjectivale, « famille familière », bascule dans le ridicule. Il est aussi le cas de « soldat / Dieu », puisqu'ils désignent une autorité qu'elle soit de l'état ou divine et que les surréalistes récusent aussi. Ces éléments peuvent être également contradictoires et opposés, tel que « couchants / matin » désignant deux moments différents de la journée, dans le but de dire que cette position de refus est durable dans le temps. Par ailleurs, les deux verbes « attendre / vivre » signifient

---

<sup>379</sup> A. BRETON, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard 1965, p.1.

qu'à la fois, le poète ne peut accepter de demeurer dans un état stationnaire ou d'exister par obligation dans une société qu'il aspire à modifier. Dans cette même perspective, nous relevons une métaphore déterminative, associant deux termes antithétiques, « les larmes danseuses du rire », et même s'il existe des larmes du bonheur, ou un « rire aux larmes », le poète revivifie cette image morte, devenue un cliché, en inversant l'ordre des mots, et en introduisant un terme intermédiaire, le substantif « danseuses » qui fait basculer l'expression vers le figuré. Quant au dernier vers de cette séquence, il sert à indiquer que le refus est absolu et total, d'autant plus que la conjonction « ni » est reprise deux fois et soulignée par le terme « fini ».

Dans la seconde séquence du poème, la négation totale (par un emploi répété de la conjonction « ni ») est aussitôt rectifiée par l'emploi allitératif de la conjonction « mais » qui sert à introduire une idée contraire à celle qui a été exprimée précédemment, suivie, dans ce cas, par une autre conjonction exprimant l'hypothèse et l'éventualité, « si », remplaçant la réfutation globale des vers précédents. Or, « si » est comparé au « désir », qui « loin de se borner aux pulsions sexuelles » chez les surréalistes, « est d'abord considéré comme facteur de dissolution », au sein d'une « révolution libératrice »<sup>380</sup>. Dans cette optique, le désir reste un projet à réaliser dans l'avenir, au service de la révolution.

En outre, le désir se trouve associé par appariement à un « frère », identifié, par une métaphore appositive, au « regard » et au « vin », dans la mesure où l'œil est la première partie du corps féminin désiré que Breton perçoit, au point qu'il déclare, dans *Les Vases communicants*, que « les yeux des femmes étaient, comme je l'ai donné suffisamment à entendre, tout sur quoi je pouvais prétendre me guider alors »<sup>381</sup>. En effet, le surréalisme ne cesse de s'interroger sur le rôle du regard, lui assignant la possibilité de transformer le monde, car « l'œil existe à l'état sauvage. Les Merveilles de la terre à trente mètres de hauteur, les Merveilles de la mer à trente mètres de profondeur n'ont guère pour témoin que l'œil hagard qui pour les couleurs rapporte tout à l'arc-en-ciel. Il préside à l'échange conventionnel de signaux qu'exige, paraît-il, la navigation de l'esprit »<sup>382</sup>. En effet, l'œil surréaliste ne saurait se suffire au rôle passif d'un miroir reflétant les images d'objets, mais il doit permettre d'apercevoir l'au-delà de la réalité. Quant au rapport du « désir » et du « vin », il peut être expliqué par un goût constant de la part des surréalistes pour le plaisir.

Par ailleurs, nous retenons, dans le vers suivant, un jeu de mots, puisque la conjonction « mais » est remplacée par son homonyme « mai ». Celui-ci est mis en valeur grâce à une métaphore appositive, l'assimilant au « cristal des roches d'aube », au moyen d'une alliance de l'abstrait et du concret, qui modifie les rapports des différents éléments mentionnés. Si l'« aube », première lueur du soleil levant qui commence à blanchir l'horizon, peut référer au printemps, saison de la renaissance après l'hibernation, et s'il

<sup>380</sup> J.-P. CLEBERT, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil 1996, p.203.

<sup>381</sup> A. BRETON, *Les vases communicants*, Paris, Gallimard 1955, p.120.

<sup>382</sup> A. BRETON, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard 1965, p.1.

existe, dans la nature, des roches qui contiennent des cristaux, c'est l'assemblage de ces différents termes qui fait figure. Cependant, nous pouvons établir d'autres liens justifiant cette association, étant donné que le cristal rappelle la transparence et la luminosité des rayons du soleil d'aube, et donc de la beauté considérable du paysage printanier, aussi pur et lumineux que le minéral. L'image suivante s'inscrit dans la même optique, car le « ciel » renvoie à « l'aube » et « diamant » à « cristal », pour représenter le « Moi » qui acquiert accroissement, élévation et préciosité. Toutefois, la lumière cède la place à l'obscurité, vu que « la nuit où sombre », et le regard surréaliste explore le secret caché, celui de « l'Amour fou » unique, « sous ses robes de scrupule ». Nous remarquons aussi une personnification de la nuit, à laquelle le poète a attribué un accessoire féminin, un peu spécial, puisqu'il joint le concret et l'abstrait, et dit que sous des aspects de pudeur, se dissimule le point de départ et d'arrivée de tout désir, l'amour qui fait que « tout est aimé ».

### Juxtaposition de différentes formes poétiques

Dans cette même perspective formelle, nous allons intégrer également les différentes formes poétiques que nous pourrions relever des recueils d'Aragon, dans la mesure où la poésie surréaliste acquiert une musicalité lyrique ailleurs que dans des séquences versifiées, où les images métaphoriques foisonnent. Néanmoins, selon W. Babilas, Aragon ne s'est pas totalement conformé aux usages surréalistes, en matière de versification, parce que « face à ceux qui ont décrété, une fois pour toutes, quelles formes d'écriture sont modernes au stade actuel de l'histoire de la littérature, et quelles ne le sont pas, il [Aragon] s'est permis de choisir pour ses vers et ses strophes des formes apparemment traditionnelles et de leur conférer, de surcroît, une euphonie musicale, un charme mélodieux, des sonorités rilkéennes [Rainer Maria Rilke] (un "bel canto", comme il l'appelle) tout à fait inusuels dans la poésie post-apollinarienne<sup>383</sup> ». En effet, nous discernons une juxtaposition constante de poèmes à forme fixe et des poèmes en vers libres. Nous tenterons, en premier lieu, de relever et d'analyser certains exemples qui renvoient à des structures « traditionnelles », comme dans le poème « un Air embaumé », hommage à Apollinaire, qui, par la disposition de ses vers dont la plupart sont des octosyllabes, rappelle le sonnet, composé de deux quatrains et de deux tercets :

Les fruits à la saveur de sable  
Les oiseaux qui n'ont pas de nom  
Les chevaux peints comme un pennon  
Et l'Amour nu mais incassable.

Dans ce premier quatrain, nous distinguons une métaphore déterminative qui permet au poète d'inventer un nouvel élément naturel, « les fruits à saveur de sable ». D'un autre côté, il accorde, par une métaphore adjectivale, des qualités inédites et concrètes à un sentiment abstrait, « amour nu mais incassable ».

Dans le deuxième quatrain,

---

<sup>383</sup> W. BABILAS, *Etudes sur Louis Aragon*, Allemagne, Nodus Publikationen Münster, 2002, p28.

Soumis à l'unique canon  
De cet esprit changeant qui sable  
Aux quinquets d'un temps haïssable  
Le champagne clair du canon.

Le poète relie métaphoriquement un ensemble de termes disparates, au moyen de ces figures déterminatives, associant chaque fois un élément concret à un autre abstrait. D'abord, « l'unique canon de cet esprit changeant », pour dire que le « je » se fie au seul pouvoir de la raison évolutive, en tant que seul moyen d'accéder à la connaissance. De plus, « l'esprit » est personnifié, en lui accordant un verbe propre à l'humain, « sable », dans le but de signifier qu'il puise inlassablement le savoir, identifié implicitement au « champagne ». Ensuite, les « quinquets d'un temps haïssable » signalent que malgré l'obscurité et la douleur qui pèsent sur le paysage, il existe toujours une lueur prometteuse, d'autant plus que les « quinquets » annoncent le « clair » du champagne.

Chantent deux mots panégyrique  
Du beau ravisseur de secrets  
Que répète l'écho lyrique  
Sur la tombe Mille regrets  
Où dort dans un tuf mercenaire  
Mon sade Orphée Apollinaire<sup>384</sup> .  
(*Le Mouvement perpétuel*, p.67)

Pour les deux tercets, la métaphore employée est appositive, qui sert à rendre hommage à Apollinaire, mis en valeur grâce à une identification au personnage mythique « Orphée ».

Nous avons également discerné un alexandrin par le biais duquel le poète insiste sur l'importance du regard :

Une ombre au milieu du soleil dort c'est l'œil.  
(Vie de Jean-Baptiste A., *Feu de joie*, p.43)

Concernant le recours constant au vers libre, il constitue l'une des configurations particulières, car il évoque une libération des canons classiques et installe une redécouverte des possibilités rythmiques de la langue, en effectuant des recherches, par exemple, sur les accords de sonorités ou sur les éventualités de la métrique itérative. En outre, ce type de vers néglige la régularité métrique, pour ne sauvegarder que la rime ou l'assonance, ou bien garder la mesure syllabique et renoncer à la rime, ce qui aura pour conséquence la suppression de la totalité des critères distinguant la prose de la poésie, à part le blanc qui va jusqu'à la marge pour désigner le vers. Nous citons :

Personne Pâle  
Malheureux comme les pierres

---

<sup>384</sup> C'est nous qui soulignons.

triste au possible  
l'homme maigre  
le pupitre à musique aurait voulu périr  
Quel froid Le vent me perce à l'endroit  
des feuilles  
des oreilles  
Seul comment battre la semelle  
Sur quel pied danser toute la semaine  
Le silence à n'en plus finir  
Pour tromper l'hiver jamais un mot tendre  
L'ombre de l'âme de l'ami L'écriture  
Rien que l'adresse  
Mon sang ne ferait qu'un trou  
Les sons se perdent dans l'espace  
Comme des doigts gelés  
Plus rien  
qu'un pantin abandonné sur la glace  
Le quidam  
On voit le jour au travers.

(*Feu de joie*, p.49)

Nous remarquons l'absence d'une rime constante, ainsi que l'irrégularité dans la disposition des vers, arrangés selon un schéma graphique qui rappelle un dessin, en vue des espaces blancs. De plus, la suppression de tout signe de ponctuation accorde au poème un aspect continu, car pouvant être lu, comme une unité, d'un seul souffle, alors qu'il n'affiche aucune suite significative cohérente. A la suite d'une première lecture, nous relevons une multitude de « personnages » qui font tour à tour leur apparition dans le poème, sans qu'ils soient reliés par un motif évident, sauf si nous supposons qu'il existe, tout au long du poème, un certain acheminement en boucle, dont le point de départ est une situation générale, passant par un cas particulier, pour se refermer à nouveau sur le général. En d'autres termes, l'incohérence que laisse prévoir le vers libre peut dévoiler une certaine cohésion, en cas où nous prendrons appui sur le titre en estimant qu'il porte signification qui soit en rapport avec le corps du poème. Nous dirons, en conséquence, que le point central est cette « personne pâle », mise en place sous la forme d'un groupe de mots sans déterminants, afin de garder un aspect indéfinissable, et qui devrait être explicité dans la suite des vers. De ce fait, « l'homme », déterminé par l'article défini et richement qualifié par le biais de trois adjectifs (Malheureux, triste, maigre), permet de passer de l'inconnu au connu, tout en demeurant dans un cadre général, celui de tout être humain promis à la souffrance, parce qu'il est sous l'emprise de la solitude. Dans le vers

suisant, nous relevons une apparition pouvant être qualifiée de fantastique, car la figure de la personnification attribue un caractère animé à un « pupitre à musique » qui « aurait voulu périr ». Cependant, si nous nous référons à la totalité du poème, nous parvenons à donner sens à cette image, étant donné que le terme « musique » associé au verbe « périr » suggère le silence, évoqué à deux reprises. D'une part, il s'agit de celui « à n'en plus finir », et d'autre part, parce que « les sons se perdent dans l'espace ».

Aussitôt, le « je » apparaît dans l'espace du poème, se substituant à « l'homme », ce qui aura pour conséquence le passage du général au particulier, un passage qui s'effectuera par le recours, entre autres, à la métaphore appositive, « Quel froid le vent me perce à l'endroit / des feuilles / des oreilles mortes ». Cette image établit une équivalence entre un élément de la nature et une partie du corps humain pour illustrer davantage ce rapport fusionnel entre les deux règnes, un rapport constamment célébré par les surréalistes. Par la suite, si nous avons déjà avancé que le « je » remplace « l'homme », l'emploi de l'adjectif « seul » oriente vers une autre explication possible, en ce sens que nous avons précédemment associé l'état d'âme de « l'homme maigre » (tristesse et malheur) à la solitude. Donc, n'est-il pas possible que les deux « personnages » coïncident et ne représentent en réalité qu'un seul être, celui qui tente d'échapper à son exil et à son isolement, en choisissant comme outil « l'écriture ». Élément aussi important, cette dernière est mise en valeur grâce à une métaphore appositive, « L'ombre de l'âme de l'ami L'écriture », pour dire qu'elle (l'écriture) est celle qui remplace une présence amicale, dans le but de délivrer le « je » du sentiment qui le tourmente. Cependant, il n'est question que d'une « ombre » d'une « âme », d'où, le « je » perd sa singularité par un retour au général manifesté par un état d'absence, vu qu'il n'existe « plus rien / qu'un patin abandonné sur glace / Le quidam ». Par ailleurs, dans ces derniers vers, nous remarquons que le « patin » renvoie à l'autre objet « magique », « le pupitre à musique », qui ouvre le poème. En effet, le poème est construit de manière à ce que le début corresponde à la fin, tout en affichant un cheminement qui va du général vers la particularisation, pour se clôturer sur l'indétermination, selon une courbe descendante, et qui finit par rechuter : « personne pâle » devenu « l'homme », transformé aussitôt en « je », pour ne plus être que « le quidam ».

La seconde forme poétique que nous avons relevée du corpus est le poème en prose, défini comme une structure brève et autonome, comme le poème en vers, mais qui n'affiche pas l'organisation graphique de ce dernier, remplacée par la disposition en alinéas. Ce type est né également pour faire briser le carcan des formalités et des règlements qui codifient la poésie, depuis la période classique. Nous citons un extrait du poème intitulé « Louis », où nous avons relevé certaines figures de la métaphore :

[...] Ainsi la tristesse succède à la tristesse  
et le désir s'envole en secouant ses ailes colorées et douces.  
Ainsi nous ne sommes que fleur de soufre. Mes chers amis,  
M'entendez-vous bien ? D'innombrables sauterelles sortent  
de ma bouche et se répandent sur les céréales. Mes paroles  
de coton poudre, je les enflamme dans les oreilles des hommes

sans méfiance [...].

(*Le Mouvement perpétuel*, p.73)

Construit sous la forme d'une unité compacte et continue, tout le poème, et spécialement cette partie, présente aussi une unité thématique, dans la mesure où le « je » tente ici de vaincre la « tristesse » et de faire revenir le « désir », considéré comme « facteur de dissolution », d'autant plus que Breton ne cesse de redire que « les désirs sont finalement compatibles avec les exigences de toute une classe opprimée, au profit de laquelle la transformation du monde ne peut manquer de s'opérer un jour prochain »<sup>385</sup>. Pour cette raison, le désir est assimilé métaphoriquement à un oiseau aux « ailes colorées et douces », symbole surréaliste de la délivrance et de la pureté. Cependant, le poète choisit d'accomplir sa mission grâce à la parole, mise en valeur par le biais d'un ensemble de figures métaphoriques, d'abord, in absentia, « d'innombrables sauterelles », notamment parce que cet insecte est considéré, dans l'imaginaire surréaliste, comme une « machine militaire » ou « une mécanique vivante formidablement armée »<sup>386</sup> (chez Dalí essentiellement). Ensuite, dans le même sens, la métaphore est déterminative, « mes paroles de coton poudre », afin de dire sa puissance persuasive et révolutionnaire telle une arme.

Par ailleurs, intégrer le prototype du « texte surréaliste » dans un genre déterminé, ainsi que mettre en application le vers libre comme instrument de contrôle du lyrisme, et aussi insérer la coulée automatique dans une structure de poème en prose, permettent de dépasser le problème de la rigueur des unités textuelles composant le flux discursif qui résulte de la « dictée » ou du « murmure ». En conséquence, le poème réalise une combinaison de synthèse entre l'inspiration automatique et l'organisation rhétorique.

### **La composante thématique**

Pour compléter le troisième constituant du lyrisme, nous nous intéresserons aux motifs topiques en rapport avec l'expression de la subjectivité, et qui rétablissent les liens entre l'homme et le monde, tels que cette alliance entre la femme et la fleur, la fuite du temps et le développement des saisons, le cours des amours et celui de l'eau, l'approche de la mort et l'entrée dans l'hiver... Ils mettent en lumière les principaux sentiments individuels, peu nombreux, mais riches de nuances, comme l'amour souvent malheureux, la souffrance, la mélancolie et moins fréquemment, la joie ou l'enthousiasme, aussi le temps, la nature et la mort... Ces prototypes se répartissent en plusieurs figures, parmi lesquelles : l'enchantement et la fugitivité de la beauté, la variété des fleurs ou du bestiaire, le goût des crépuscules, des automnes ou des rivages...et qui pour l'essentiel, en disant l'essence émouvante des objets, cherchent à formuler et à mettre en scène l'identité vulnérable du sujet, que le poète a choisi de développer grâce à la figure de la métaphore.

<sup>385</sup> Cité par J-P. CLEBERT, *Dictionnaire du surréalisme*, (« Désir »), Paris, Seuil 1996, p.203.

<sup>386</sup> J-P. CLEBERT, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil 1996, p.91.



## L'amour

Au sein du lyrisme, le sentiment d'amour se présente souvent comme l'un des motifs les plus importants, puisqu'il permet au sujet de révéler son aspiration à l'harmonie et à l'humanité. Par le biais de l'autre, il désire se connaître et se ressaisir, en façonnant différemment son être et en ajustant son langage, et comme l'atteste Breton, ce sentiment ordonne « le comportement lyrique », dont la création se transforme elle-même en une activité d'amour. Il est aussi « le centre explosif de la vie humaine qui a le pouvoir de l'illuminer ou de l'enténébrer, le point de départ et d'arrivée de tout désir, en un mot l'unique justification de la vie »<sup>387</sup>. Baptisé le « poète de l'amour », Aragon évoque abondamment ce thème, car il le considère comme « la plus grande invention de l'homme » (*Blanche ou l'oubli*), comme l'absolu et le parfait, seul capable de conduire l'homme vers l'inconnu. Par ailleurs, il n'existe de célébration de l'amour sans la glorification de la femme aimée, celle qui donne sens à l'existence de l'homme et lui permet d'accéder à la « vraie vie », tel que dans cet exemple où, par une métaphore appositive, le poète établit une correspondance entre « le visage de la vie » et « la face de cette fille que j'ai tant aimée » :

Vertige le décor devient le visage de la vie  
La face de cette fille que j'ai tant aimée  
Pour ses mains ses yeux faits et sa stupidité  
Comme tu mentais bien paysage de l'amour.  
(« Sommeil de plomb », *Le Mouvement Perpétuel*, p.65)

Par ailleurs, par un effet de symétrie, le « visage de la vie » est relié au « paysage de l'amour ».

Cependant, « l'amour est aussi chose fragile : sujet à des circonstances diverses, il encourt de multiples dangers », comme le confirmera Aragon lui-même dans un poème tardif, daté de 1943, dont le refrain est devenu célèbre : « Il n'y a pas d'amour heureux »<sup>388</sup>. Nous citons à titre d'exemple :

Les nuits de lait il saigne la crosse  
D'un oiseau femme mort de son amour tombeau  
Ah superstition Machines vous chantez  
Il règne un air fatal aux chimères  
L'amour dont tu parlais n'est qu'une tombola.  
(« Le soleil d'Austerlitz », *Le Mouvement Perpétuel*, p.81)

D'abord, la femme est ici transformée, par une métaphore appositive, en un être hybride et mythique, « oiseau femme », parce que faisant partie du bestiaire surréaliste,

---

<sup>387</sup> J.-P. CLEBERT, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil 1996, pp.23-28.

<sup>388</sup> L. ARAGON, *La Diane française*, L'Œuvre poétique, T.4, Paris, Livre Club Diderot 1975, pp.468-469.

« les oiseaux, par leur éloignement de la terre, l'innocence de leur vie, la pureté de l'air qu'ils respirent, la faculté qu'ils ont de s'approcher du sol, l'extraordinaire délicatesse de leurs organes » placent la femme dans un statut élevé, étant donné qu'ils sont « initiés à des mystères que nos sens grossiers ne sauraient percevoir »<sup>389</sup>. Toutefois, cet animal volant est également symbole d'angoisse, qui apporte le mal et la mort, d'où, le champ lexical funèbre (saigne, mort, tombeau). En conséquence, le sentiment de l'amour se trouve à son tour modifié, empreint par le deuil et menacé par la disparition. Dans cette perspective, l'amour est mis en lumière par deux figures métaphoriques : la première est appositive, « amour tombeau », alors que la seconde fondée sur la restriction avec « être », « l'amour n'est qu'une tombola », pour joindre la mort et le hasard et aboutir à un monde comme défendu, car fondé sur des rapprochements soudains, qui priment sur toute intervention de la raison. Nous signalons également que ce rapprochement des deux éléments est déterminé par une concordance sonore des termes « tombeau » et « tombo/la », confirmant le fait qu'Aragon ne dissocie en aucun cas le fond et la forme dans ces textes.

### La mort

Par opposition au thème précédent, nous évoquerons celui de la mort, et nous essayerons de voir s'il est aussi important chez les surréalistes, et en particulier chez Aragon qui, selon Thierry Aubert, « se refuse à ignorer la mort, voisine de la vie », à cause que « la présence de [celle-là] est incontournable, dans les faits et par nécessité poétique »<sup>390</sup>. Et pour appuyer son point de vue, il a pris, comme exemple, le poème intitulé « Une fois pour toutes », dans le quel le poète définit, dans un « dialogue surréaliste », la mort :

Qu'est-ce que la mort ?

Un petit château-fort sur la montagne.

.....

Un palais fermé par les plantes, un glaçon sur le cours de la ville, un regard vers le paradis.

Je ne vous demandais rien.

Ah ?.

(*Le Mouvement perpétuel*, p.72)

En effet, la mort est assimilée métaphoriquement à « un lieu inexpugnable dominant l'espace de la vie ; surtout, elle est suivie d'une ligne pointillée marquant le silence qui s'installe alors ». Cet auteur rajoute aussi que « la mort est évoquée comme un lieu de rupture », suite à laquelle rien n'est plus possible, car « le sujet atteint là une faille infranchissable pour le vif »<sup>391</sup>.

---

<sup>389</sup> SCUTENAIRE, *Un peu d'histoire naturelle*, Les Quatre Vents, n°4, 1946, p.\*

<sup>390</sup> Th. AUBERT, *Le surréalisme et la mort, quelques perspectives*, Paris, L'Age d'homme 2001, p.172.

En évidence, la mort n'est plus traitée d'une manière romantique, prise en considération comme un chemin qui conduit vers un au-delà meilleur que la vie, mais elle est célébrée au-delà de toute préoccupation pour la bienséance :

Sur les descentes de lit la mort coule en lacs rouges

Encore deux amis avant d'arriver à mon frère

Il me regarde en souriant et je lui montre aussi

Les dents

Lequel étranglera l'autre

La main dans la main

Tirerons-nous au sort le nom de la victime

L'agression nœud coulant

Celui qui parlait trépassé

Le meurtrier se relève et dit

Suicide

Fin du monde<sup>392</sup>.

( Programme », *Feu de joie*, p.60)

Dans cet extrait du poème intitulé « Programme », la mort est représentée par le biais d'une image métaphorique, qui la donne à voir sous un angle de démesure, d'autant plus que le sujet réel du verbe « coule » a été substitué par la « mort » elle-même, et que la métaphore se trouve doublée par la figure d'exagération, qu'affiche le complément de manière « en lacs rouges » par référence à la couleur du sang.

Par ailleurs, le meurtre prend place dans ce texte, car il est « en premier lieu une atmosphère qui place le couple assassin / victime dans un contexte propice à générer la surréalité, conférant de la sorte une légitimité propre à la relation meurtrière »<sup>393</sup>, grâce à la métaphore appositive, « l'agression nœud coulant », en ce sens que l'assassinat, associé ici au rêve, s'accomplit dans la fantaisie, en choisissant par pur hasard « le nom de la victime », et procure jouissance et bonheur (l'échange des sourires). D'un autre côté, le futur assassiné est « mon frère », dans le but de suggérer la hantise identitaire du poète, voulant se débarrasser de son double, ainsi que renier les siens pour se donner cette preuve ultime de sa liberté. Dans cette optique, nous révélons la part obscure de la mort, puisque le meurtre se fait par étranglement, transformant les mains généralement salvatrices en outil de perte, pour rapprocher étroitement l'assassin de sa victime, par un rapport à la chair.

Autre mot clé est « suicide » qui désigne une forme particulière de la mort et l'un des

<sup>391</sup> Idem.

<sup>392</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>393</sup> Th. Aubert, *Le surréalisme et la mort, quelques perspectives*, Paris, L'Age d'homme 2001, p.123.

sujets les plus évoqués par les surréalistes, étant donné qu'un grand nombre d'entre eux se sont suicidés. En effet, l'acte suicidaire est pour beaucoup associé au surréalisme, essentiellement parce que le second numéro de *La Révolution surréaliste*<sup>394</sup> comporte une enquête et des réponses à la question « Le suicide est-il une solution ? ». Toutefois, Breton certifie, dans sa *Confession dédaigneuse* (1923), que « se suicider, je ne le trouve légitime que dans un cas : n'ayant au monde d'autre défi à jeter que le *désir*, ne recevant de plus grand défi que la mort, je puis venir à désirer la mort »<sup>395</sup>. Selon Thierry Aubert, « la portée d'un tel geste » consiste principalement à « moins détourner de la vie qu'à en dévoiler les enjeux »<sup>396</sup>, mais encore à être « un signe plus qu'une fin en soi », car il est avant tout l'occasion d'une réflexion quant à la notion d'individu », d'où, la métaphore appositive finale, qui rend équivalents le « suicide » et la « fin du monde ». Pourtant, en marquant « une rupture », cet acte « permet de dresser le bilan d'une existence, de la mettre "à jour" » et « simultanément, il ouvre vers une dimension nouvelle de la vie, puisqu'il s'agit de mettre "à vie" », et ce grâce à « un retour vers le surréel »<sup>397</sup>, notamment si l'assassin choisit de devenir l'assassiné, en provoquant volontairement la mort, puisque « celui qui parlait trépassé » et que « le meurtrier se relève et dit ».

Dans une autre perspective, le visage de la mort peut s'adoucir, dans le cas où le poème est un hommage rendu à un mort, tel qu'Apollinaire qui, « après sa mort, [...] devient un personnage quasi mythique. C'est l'Enchanteur, au sens propre, Merlin, Orphée tout à la fois, dont le blason s'illustre de la devise : "j'émervaille". Il est ainsi au premier rang des incitateurs, des précurseurs, des grands ancêtres du surréalisme »<sup>398</sup>. Le poète cherche principalement à dévoiler ses mélancolies, mais aussi à annihiler son deuil et saisir la chose perdue pour la sublimer :

Sur la tombe Mille regrets

Où dort dans un tuf Mercenaire

Mon sade Orphée Apollinaire.

(« Un air embaumé », *Le Mouvement perpétuel*, p.67)

Toutefois, T. Aubert s'oppose complètement à cette lecture que nous proposons, parce qu'il confirme que « la vénération des morts est combattue pour sa vanité », particulièrement dans le dernier vers du poème, qui par association des trois lettres majuscules (MOA) « ramène subrepticement au Sujet », c'est-à-dire au « moi », au poète. En conséquence, l'« attention à la mort, aux morts ne vaut que si elle est l'occasion d'un retour à soi, si elle considère l'ambiguïté de l'existence individuelle, à la fois alerte,

<sup>394</sup> *La Révolution surréaliste*, n°2, 15 janvier 1925, p.8.

<sup>395</sup> A. BRETON, « La Confession dédaigneuse », *Les pas perdus* (1924), dans *Œuvres Complètes I*, Gallimard 1988, pp.193-202.

<sup>396</sup> Th. AUBERT, *Le surréalisme et la mort, quelques perspectives*, Paris, L'Age d'homme 2001, p.26.

<sup>397</sup> *Ibidem.*, p.30.

<sup>398</sup> J.-P. CLEBERT, *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris, Seuil 1996, pp.43-44-45.

virtuose peut-être (« Un Air... ») et ceinte par la nécessité de mourir quels que soient les artifices (« ...embaumé ») »<sup>399</sup>.

## La nature

Nous nous intéresserons de surcroît aux composantes spatiales et temporelles de ces poèmes « lyriques ». Commençant, d'abord, par l'espace, et plus précisément par la nature qui représente un autre volet du lyrisme, puisqu'estimée comme le paysage sacralisé et réservé à l'exaltation de l'enthousiasme. En effet, identiquement au mode lyrique qui la commande, la nature détient à la fois du fini et de l'infini, étant donné que, représentative de l'éternité, elle capte la palpitation de l'intime pour le commémorer. Chez les surréalistes, la « thématique poétique et picturale a sans cesse recours à des métaphores empruntées aux règnes minéral, végétal et animal »<sup>400</sup>, surtout chez Aragon, qui a mis en place « le sentiment de la nature », qu'on pourrait présenter tel un enchantement face à une nature vierge, car étrangère à l'humain. Elle permet aux surréalistes de « résoudre l'antinomie entre le réel et l'imaginaire », tout en l'observant « à travers le prisme de la rêverie ». De la sorte, la nature est rendue « primordiale », où la flore en particulier est « celle du paradis perdu et à retrouver », tel que dans cet exemple, où le paysage naturel sert de refuge pour le poète, voulant s'échapper de l'atrocité de la guerre, par le biais d'une métaphore adjectivale qui rend hommage à cet espace privilégié :

BROUF

Fuite à jamais de l'amertume

Les près magnifiques volants peints de frais.

(« Secousse », *Feu de joie*, p.38)

De plus, si la nature est extérieure à l'homme, les surréalistes entreprennent par tous les moyens de mettre en place des rapports entre ces deux éléments, dans le but de dépasser leur contradiction, essentiellement en installant une analogie ou plutôt une identité entre la personne aimée et la nature, comme le signifient ces vers :

Je tiens ce nuage or et mauve au bout d'un jonc

l'ombrelle ou l'oiselle ou la fleur

La chevelure

descend des cendres du soleil se décolore

entre mes doigts.

(« Eclairage à perte de vue », *Feu de joie*, p.40)

En premier lieu, nous remarquons que les éléments naturels sont plus nombreux que ceux qui réfèrent à la femme adorée, indiquée uniquement par une métonymie, « la

---

<sup>399</sup> Th. AUBERT, *Le surréalisme et la mort, quelques perspectives*, Paris, L'Age d'homme 2001, p.173.

<sup>400</sup> J.-P. CLEBERT, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil 1996, p.405-407.

chevelure ». Toutefois, il semble que la description de la nature fait fusionner celle-ci avec l'être féminin, en ce sens que nous pouvons considérer que ce dernier est indiqué métaphoriquement par les expressions : « ce nuage or et mauve », « l'ombrelle ou l'oiselle et la fleur » pouvant être des métaphores in absentia dont le thème est « elle ». D'abord, la femme est « nuage », parce qu'elle est placée sur un piédestal ou un autel pour que les surréalistes la sacralisent et l'élèvent au statut d'un dieu. Elle est aussi précieuse, car faite en « or ». Ensuite, elle est identifiée à « l'ombrelle », vu la présence du « soleil », afin d'indiquer son rôle de protectrice et de médiatrice entre l'homme et la nature. Elle est aussi « oiselle », et nous avons déjà signalé que cet animal est le symbole de la pureté et du sublime. Ainsi, par « son envol », la femme-oiseau permet à l'homme « d'atteindre les régions supérieures », en « assurant ainsi la liaison entre le bas et le haut, à l'instar des déesses-mères [...] »<sup>401</sup>. Finalement, la femme est « fleur », dans la mesure où elle est mise en lumière, par les surréalistes, tel un « objet de contemplation », étant donné qu'elle est belle, odorante et fragile.

Par ailleurs, pour célébrer davantage la nature, les surréalistes l'opposent à la ville, tout en maintenant la supériorité de la première sur la seconde, parce que celle-ci est faite d'artifices et d'ornements contrairement à l'éden retrouvé. En conséquence, au lieu de l'urbanisation du monde, ils retournent à la paysannerie. Pour cette raison, nous avons réussi à relever des exemples nombreux qui se rattachent au milieu urbain dans les deux recueils d'Aragon (*Feu de joie* et *Le Mouvement perpétuel*). Hormis ces vers où la ville est présentée sous un angle valorisant, seulement parce qu'elle est associée à la nature, de laquelle elle acquiert un « charme sûr », la métaphore avec « être », doublée d'une assonance (ville / val), fait fusionner les deux espaces généralement antagonistes, « la ville est le val » :

La Seine au soleil d'avril danse  
Comme Cécile au premier bal  
ou plutôt roule des pépites  
vers les ponts de pierre ou les cribles  
Charme sûr La ville est le val.  
(« Pour demain », *Feu de joie*, p.34)

Le milieu citadin est souvent dévalué, car il est lié à la guerre, dans la mesure où, par une métaphore déterminative, « pleurs de pétrole », les signes de la souffrance sont étroitement joints à des éléments citadins (pétrole, route, hangars) :

Pleurs de pétrole sur la route  
Sang perdu depuis les hangars.  
(« Parti-Pris », *Feu de joie*, p.42)

### Une reconsidération du temps

Concernant le temps, nous essayerons de démontrer que les surréalistes le perçoivent

---

<sup>401</sup> J.-P. CLEBERT, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil 1996, pp.270-272.

d'une manière particulière, surtout dans leurs œuvres « lyriques », en ce sens qu'il doit être pris en considération autrement qu'une continuité qui conditionne et emprisonne l'homme, et spécialement qui ne lui accorde aucune occasion pour saisir et profiter de l'instant. Il est devenu un temps complexe qui « doit apparaître moins comme une succession d'évènements que comme un évènement éternellement prolongé. Le futur n'est plus ce qui sera selon la raison (ou le prétendu progrès) mais selon l'imagination et le désir », il est « le lieu de l'inespéré, donc de la rencontre, de la surprise provoquées. De même, le passé ne saurait se réduire à la mémoire et à la nostalgie »<sup>402</sup>. Par conséquent, une annulation du temps du réel s'effectue, en substituant ce dernier par un temps propre au rêve, extensible, car reconstitué à la fois par tous les moments, comme le déclare Aragon, dans ces vers, voulant reconstituer le temps comme une entité globalisante, afin de délivrer l'homme du déchirement qu'il subit entre le révolu et ce qui reste à venir :

Qu'auriez-vous voulu être ?

\_ Le passé, le présent, l'avenir.

(« Une fois pour toutes », *Le Mouvement perpétuel*, p.71)

En rapport avec cette reconsidération particulière du cadre temporel, nous relevons un enchantement ou une frayeur face à l'éphémère, puisque le lyrique, lieu de prise de la parole, attribue la primauté aux affections, discerne et s'empare des réalités subjectives fugaces qui bravent le langage et le menacent. De ce fait, le sujet est soit charmé par un saisissement momentané d'un instant, d'une sensation ou d'une expérience fugaces, soit affronté à un sentiment de sa propre finitude, qui le terrifie, mais qu'il essaye avec application d'écarter, essentiellement grâce au langage qui englobe et sacralise cette sensation d'être borné et consommé. Il est ainsi dans le poème intitulé « Pastorale », dans lequel le rêve s'avère comme la source première de l'éphémère :

La grande voix des torrents

Me berce considérablement

Paysage de rêve

Change sans trêve

Et réveille en moi le souvenir charmant

De mes parents.

(*Les Destinées de la Poésie*, p.102)

En premier lieu, nous remarquons que le poète ne prend pas en horreur le momentané et le fugace, d'où, la métaphore verbale qui transforme aussitôt la frayeur de la tempête, signalée par « la grande voix », en une figure maternelle qui « me berce considérablement ». Toutefois, le détachement du monde extérieur se fait essentiellement par le sommeil, et le « paysage de rêve » sert de substitut à celui de la réalité. En second lieu, si la métaphore déterminative employée est un cliché, elle révèle l'importance des songes, d'autant plus que le « je » lance un appel pour « change[r] sans trêve », et, par

<sup>402</sup> J.-P. CLEBERT, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil 1996, p.570.

conséquent, de revivre chaque moment différemment. En effet, dédié à Maxime Alexandre, ce texte témoigne de l'intérêt considérable accordé par celui-ci aux rêves, qui permettent, au cours de notre enfance, de reconstituer un monde mythologique qui sera le décor de nos rêves pendant toute notre vie, d'où, l'évocation ici du « souvenir charmant de mes parents », puisqu'il est aussi éphémère que les songes.

### Une valorisation de « l'objet »

Au sein de ce paysage singulier, le sujet lyrique entretient un rapport inédit avec le monde, en s'attribuant une multitude d'objets qu'il manipule et s'en sert librement. Dans cette perspective, il leur assigne une sensibilité, ainsi qu'une valeur magique, tout en les libérant de leur condition utilitaire. Pour parvenir à réaliser ce projet, le sujet recourt à un jeu des images, qui fait que ces « choses » soient parfois adverses, auxiliaires, réconfortantes ou insouciantes. Toutefois, introduire l'objet dans un espace artistique s'est effectué, d'abord, dans les tableaux surréalistes, pour que les écrivains, parmi lesquels Aragon, trouvent ensuite un équivalent dans le texte littéraire, qui consiste à inventer des objets oniriques, qui ne doivent pas être nécessairement « neufs, d'origine toute récente, ou qu'ils n'aient jamais existé auparavant. Ce qui compte est leur "actualité sentimentale", donc l'actualité des sentiments qui s'expriment par eux ou qui sont investis en eux. "L'efficacité" de leur "force éphémère"<sup>403</sup> s'explique par le fait qu'on leur a découvert récemment une certaine "valeur d'expression"<sup>404</sup> nouvelle. On s'est rendu compte qu'on peut leur assigner un "emploi nouveau"<sup>405</sup>, lequel fait oublier leur emploi précédent »<sup>406</sup>.

Par conséquent, en rapport avec les objets appartenant au monde réel, la poésie lyrique, depuis P. Reverdy, est considérée comme un art « présentatif » qui se suffit de donner à voir et de montrer la réalité sans recourir à la représentation. Cette idée a été toujours adoptée par les surréalistes, au point qu'il est possible de rattacher l'originalité de leurs œuvres à la fonction « présentative », qui contribue à la conception d'un univers formé de toute pièce, et en donnant lieu à une fiction non référentielle, au lieu d'une fonction « représentative », car cette dernière implique nécessairement l'acte de référence. Pour illustrer ce point de vue, nous choisissons, pour les analyser, certains exemples mettant en lumière quelques objets inventés par Aragon :

La pierre à fusil c'est un chasseur mort

La neige et le vent et le sort

La pierre.

(« Chanson pour se laver », *Le Mouvement perpétuel*, p.89)

La métaphore avec « être » accorde une certaine importance à un objet ordinaire,

<sup>403</sup> L. ARAGON, *Introduction à 1930*, L'Œuvre Poétique, 2, V, Paris, Livre Club Diderot 1975, p.388.

<sup>404</sup> Idem.

<sup>405</sup> Idem.

<sup>406</sup> W. BABILAS, *Etudes sur Louis Aragon*, Allemagne, Nodus Publikationen Münster, 2002, p.65.



« la pierre à fusil », vu qu'elle l'assimile à « un chasseur mort », en ce sens que l'outil du crime, l'assassin et la victime subissent un renversement au niveau de leurs rôles, tout en étant étroitement rapprochés les uns des autres, par le biais d'une identification métaphorique, accomplie dans une perspective fantastique, proche du rêve. Dans cette optique, nous notons que Breton attribue au minéral, à la pierre en particulier, une place importante dans la thématique surréaliste, puisqu'elle permet au surréaliste d'accéder au domaine des indices et des signes, afin de saisir le message de la nature, lui ouvrant les portes d'un autre savoir.

Dans cet autre vers, un objet concret du monde réel, « la cloche », se trouve modifié, parce qu'une métaphore déterminative le rattache à une partie du corps humain, « le cœur », d'où, l'invention d'une nouvelle entité. De plus, le poète affiche le point commun ou le motif pour une telle alliance, à savoir le chant, et plus exactement pour dire que le cœur, comme la cloche, sert à révéler et annoncer aussi haut que possible les secrets :

La cloche de mon cœur chante à voix basse un espoir très ancien.

(« Air du temps », *Le Mouvement perpétuel*, p.79)

En tant que dernier exemple de la présence de l'objet dans l'espace d'un texte poétique, nous citons ce vers :

Masque à chloroforme Amour

je roule de tout mon long.

(« Statue », *Feu de joie*, p.45)

D'abord, nous fixons notre attention sur le titre du poème, « Statue », objet surréaliste par excellence, dans la mesure où il renvoie souvent au culte voué à la femme placée sur un piédestal ou un autel, d'autant plus qu'il s'agit d'une trace, dans les villes, du goût surréaliste pour le surnaturel. Ensuite, la métaphore employée est appositive où, cette fois, l'objet représente le sentiment d'amour, dans le but de mettre en lumière le pouvoir accablant de ce dernier, pouvant abattre le « je », le vaincre en le faisant « rouler de tout son long ».

En outre, le bouleversement des rapport des mots avec d'autres, et des liens qu'ils entretiennent avec les objets, est fréquemment indiqué comme une indication de poéticité, en particulier parce que la syntaxe du poème lyrique, aussi bien au niveau de la phrase que de l'énoncé, prouve qu'il échappe à la logique discursive, en réalisant des enchaînements syntaxiques et logiques inscrits sous le signe de l'opposition, du contraste, et de l'équivoque.

En conséquence, en raison de ces rapports inédits entre les mots et les choses, le poète est souvent considéré comme un contemplateur et un miroir fidèle qui reçoit, reflète et donne à voir, mais encore modifie ce qu'il perçoit, en actualisant constamment sa poétique, grâce à un aspect singulier qu'il accorde à la parole, devenue l'outil d'une métamorphose. Ainsi, « le poème désensibilise l'univers au seul profit des facultés humaines, permet à l'homme de voir autrement, d'autres choses. Son ancienne vision est morte, ou fausse. Il découvre un nouveau monde, il devient un nouvel homme »<sup>407</sup>.

---

<sup>407</sup> P. ELUARD, *Premières vues anciennes*, Œuvres complètes T.I., Paris, Gallimard 1968, p.550 et 980.

Et si Aragon a introduit, dans ces poèmes, un certain nombre d'objets « extraordinaires », il a procédé au moyen de la métaphore, qui l'autorise à représenter, et même à créer des liens souvent inédits entre les choses, grâce à des associations imprévisibles et pas nécessairement motivées entre comparé et comparant. Néanmoins, il est important de signaler qu'Aragon n'a pas produit des poèmes-objet, ceux « dans lesquels les mots sont directement confrontés à des éléments visuels qui interdisent au lecteur de les accepter dans leur sens restreint habituel »<sup>408</sup>, et que seul Breton avait créé.

### Un nouveau rapport avec le monde

Au final, nous clôturons cette séquence thématique par un dernier motif, celui du refus du monde déjà existant, vu que les surréalistes ne cherchent pas à le fuir, mais tentent, par tous les moyens, de le modifier et de le refaire dans une meilleure image. Dans cette optique, ils s'opposent, poussés particulièrement par un espoir révolutionnaire et tenace, et qui peut être parfois utopique et aléatoire, à la société, ainsi qu'à la condition humaine. Il est de même dans toute l'œuvre d'Aragon, et spécialement dans *Feu de joie* :

Je donne un nom meilleur aux merveilles du jour

J'invente à nouveau le vent tape-joue

le vent tapageur

Le monde à bas je le bâtis plus beau.

(« Secousse », p.38)

Ce poète a cherché à mener une révolte contre le malheur individuel et social de l'homme, dans le but de préparer la mise en place d'un monde meilleur. Pour réaliser son projet, il a recouru au mot, et plus généralement à la langue, en ce sens qu'il lui a suffi de « donner un nom meilleur » pour transformer même les événements atroces, ceux de la guerre en « merveilles ». De plus, par la métaphore appositive, il associe des termes qu'habituellement rien ne relie pour « inventer à nouveau », d'où, la création d'un élément inédit, « le vent tape-joue », suite à un jeu de mots ou un néologisme qui donne lieu à l'autre élément, « le vent tapageur », en rapport avec le premier grâce à une ressemblance phonétique.

En effet, par un travail de la rêverie et de la métaphore, le sujet traduit sa passion et se transporte dans un certain territoire qui lui est propre et dans lequel il s'assure d'une ouverture sur l'infini et dresse à son aise une utopie riche de valeurs d'intimité et de délivrance. Ainsi, le poète opte pour des lieux de repli ou de passage qui seront favorables au développement d'un chant imagé et sensible, car ils permettent l'extension de l'intime vers l'universel. Dès lors, le poète récupère sa place dans un paysage de choix, alors qu'il s'est retranché de la société, tel que dans ces vers:

[...] La ville où vous viviez la voilà qui s'éloigne

Toute petite dans le souvenir

---

<sup>408</sup> G. DUROZOI, « Notes sur la métaphore poétique et métaphore picturale », *Cahiers du 20e siècle*, n° 4, 1975, note 12, p.114.

Passez-moi les jumelles que je regarde une dernière fois [...]

Rien ne m'attache ici pas même l'avenir [...]

Que le ciel est petit à la fin des journées [...]

Je chasse les étoiles avec la main

Mouches nocturnes ne vous abattez pas sur mon cœur

Vous pouvez toujours me crier Fixe

Capitaine de l'habitude et de la nuit

Je m'échappe indéfiniment sous le chapeau de l'infini

Qu'on ne m'attende jamais à mes rendez-vous illusoires.

(« Les débuts du fugitif », *Les Destinées de la Poésie*, p118)

Nous remarquons que le « je » a quitté la société des hommes, désignée ici par la « ville », pour qu'il l'observe dans l'éloignement grâce à des « jumelles ». Ce détachement total est également exprimé par le recours au terme « souvenir », pour dire que même l'image lointaine du paysage social est aussitôt vouée à l'oubli. Le reniement du passé est alors appuyé par une dénégation du futur, « rien ne m'attache ici pas même l'avenir ». En choisissant de s'offrir un autre paysage de repli à l'opposé de celui du réel, le « je » se place dans un lieu élevé, où « le ciel est petit », afin d'examiner et deviner la vérité humaine. En tant qu'observateur, il s'accorde une dimension à l'échelle cosmique, à tel point qu'il atteint les « étoiles ». Dans les derniers vers, le poète fixera son attention sur ces astres, en les assimilant, au moyen des métaphores appositives, d'une part, aux « mouches nocturnes », et d'autre part, aux « capitaines de l'habitude et de la nuit ». Les deux figures insistent en particulier sur le rapport entre ces étoiles et l'habitude, en ce sens qu'elles sont éternellement présentes au même moment de la journée, sans subir pour autant un changement d'aspect ou de fonction. Elles sont, par conséquent, le symbole de la routine et du retour au même, d'où, le verbe d'ordre « Fixe », auquel le « je » ne se plie point. Ensuite, le poète, à l'image d'un romantique, préfère fuir, mais vers « l'infini », et s'il a associé celui-ci au mot « chapeau », en constituant une métaphore déterminative, il souligne que ce choix est véritablement une cachette ou une solution momentanée, aussi « illusoire » que ses « rendez-vous ».

Dans son intégralité, la poésie a pour origine et pour finalité l'ouverture du sujet sur le monde, grâce à l'émotion, à l'éveil du corps au monde sensible, manifestés par la voix, par la parole considérée, dans cette perspective, comme un acte qui rend possible cette expérience, et qui refait l'être lié au monde. Par conséquent, le langage de la poésie est « langage de constitution », plutôt que « langage de représentation », dans la mesure où le lecteur doit analyser comment s'articulent la dimension de « toujours-déjà-là » d'un poème, et la dimension de « commencement du monde »<sup>409</sup>.

### Une remise en cause du lyrisme

Le dadaïsme ainsi que le surréalisme célèbrent la destruction du lyrisme, et pas

---

<sup>409</sup> C. FROMILHAGUE et A. SANCIER, *Analyses stylistiques. Formes et Genres*, Paris, Dunod 1999, p.18.

uniquement selon un projet mis en place par Breton. De son côté, Aragon revendique aussi « l'abolition du sujet de la parole dans les matériaux bruts de la langue, et peut-être aussi la mort du poème »<sup>410</sup>, particulièrement dans le poème baptisé intentionnellement « Suicide », où « il pratique la subversion des valeurs littéraires officielles », car il s'agit d'« un collage de l'alphabet pris tel quel, mais divisé en cinq lignes ("vers") et soumis, par conséquent, au schéma poétique traditionnel du quintil. Il s'agissait ici d'appliquer à une suite de lettres consacrée le principe de la "personnalité du choix" caractéristique des objets "ready-made" inventés par les dadaïstes Marcel Duchamp et Francis Picabia, et de conférer ainsi un caractère poétique à un objet textuel dépourvu de toute poésie »<sup>411</sup>. En effet, « coupé en tranches égales »<sup>412</sup>, ce poème semble constitué d'un ensemble de vers, dans lesquels tous les emplacements seraient égaux :

A b c d e f

g h i j k l

m n o p q r

s t u v w

x y z.

(*Le Mouvement perpétuel*, p.83)

Dans ce sens, nous mentionnons une interprétation proposée par Thierry Aubert, et que nous trouvons appropriée, d'autant plus qu'il relie ce poème au thème de la mort suggéré par le titre même, étant donné que « l'évocation du suicide est souvent rattachée pour le Sujet à une réticence », ici, vis-à-vis de la lettre, et généralement de la langue. De ce fait, il voit que ce poème « réduit de prime abord le texte à néant », car « les lettres de l'alphabet étant mises les unes après les autres, un peu comme elles pourraient l'être dans la case d'un imprimeur, même si le maintien d'une majuscule en tête du poème, ainsi que pour tous les autres du recueil, et le choix d'une disposition typographique qui ne soit pas un simple entassement ou alignement des lettres pouvait constituer les prémisses d'un renouveau dans la saisie poétique de la lettre »<sup>413</sup>. Par ailleurs, « Suicide » donne un parfait exemple de ready-made qui sert à rendre dérisoire tout essai d'attribution à un genre défini.

Il est de même pour « PERSIENNES », considéré comme un poème, parce que le mot répété est disposé de manière à imiter la régularité du vers, comme le suggère O. Barbarant, prenant en considération ce texte comme « un basculement en forme de jeu de mots à la réitération (Vingt fois le mot "persienne" pour tout le poème), le re-dire est essentiel. Il prouve une perception essentiellement acoustique de la langue »<sup>414</sup>. Cependant, nous pouvons qualifier ce texte par l'adjectif « lyrique », car la répétition d'un

---

<sup>410</sup> M.-P. BERRANGER, *Le surréalisme*, Paris, Hachette 1997, pp.141-142.

<sup>411</sup> W. BABILAS, *Etudes sur Louis Aragon*, Allemagne, Nodus Publikationen Münster, 2002, p.32.

<sup>412</sup> D. ARBAN, *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers 1990, p.24.

<sup>413</sup> Th. AUBERT, *Le surréalisme et la mort*, Paris, L'Age d'Homme, 2001, p.31.

même terme, à plusieurs reprises, lui fait perdre son sens :

PERSIENNES

Persienne Persienne Persienne

Persienne persienne persienne

persienne persienne persienne persienne

persienne persienne persienne persienne

persienne persienne

Persienne Persienne Persienne

Persienne ?

(*Le Mouvement perpétuel*, p.82)

En outre, nous avons trouvé intéressant de reprendre une analyse de ce même poème proposée par Michel Meyer. Nous citons :

***Le mot, répété sans fin, semble perdre ici tout rapport avec la réalité qu'il désigne et le point d'interrogation final conduit à une mise en doute généralisée.***

***Cependant, comme souvent, derrière la provocation dada et l'outrage au lecteur, derrière la volonté affichée de décevoir, préoccupation centrale d'Aragon dans ces années-là, le poème retrouve une motivation. Sorte de calligramme, les vers imitent les lanières de bois d'une persienne, mais celles-ci semblent fissurées, abîmées, et laissent passer le jour, comme le texte est de toute part menacé par le blanc de la page. Le mot va perdre progressivement sa majuscule pour ne la retrouver qu'au dernier moment avant d'être accompagné de l'interrogation finale. En outre, la répétition lancinante du mot met en relief ses sonorités, mise en cause d'un père qui fait siennes, ou perte de soi. En tout cas, le poème est ici volet fermé sur un mystère qu'il laisse cependant percevoir, à travers ses failles.***

415

Comme dernier exemple pour cette annulation du lyrisme, nous avons relevé ce poème fondé de façon à ce que le corps reprend à la lettre le titre, dans une forme qui mime avec « naïveté » la structuration en vers :

Arrière-Pensée

Arrière

Pensée.

(*Le Mouvement perpétuel*, p.95)

Dédié à Max Ernst, ce poème réfère au tableau de ce peintre où sont groupés tous les surréalistes. Il peut aussi être une métaphore des rapports qui ont existé entre ces camarades, toujours prêts à soupçonner les autres et découvrir chez eux une certaine malignité réciproque.

<sup>414</sup> O. BARBARANT, *Aragon, La mémoire et l'excès*, Paris, Seyssel 1997, p.63.

<sup>415</sup> M. MEYER commente « *le Paysan de Paris* » d'Aragon, Paris, Gallimard 2001, p.42.

De plus, si les mots ne sont plus soumis aux exigences de la versification, ils s'affranchissent, en premier lieu, des places déterminées par le vers, telle que la fin qui n'est plus considérée comme la situation clé, d'où, le recours aux collages de mots découpés, aussi bien qu'à la juxtaposition des mots qui ne présentent aucun lien ou qui n'ont jamais figuré dans l'espace poétique. En effet, par le biais de ce procédé (le collage), Aragon, en s'investissant plus que les autres dans l'histoire et la fortune de celui-ci, « joue sur la "métaphore" entre l'imaginaire et le réel, puisque le procédé consiste à inclure dans le cours d'un récit la reproduction d'un réel »<sup>416</sup>. Cependant, il est primordial de signaler la différence établie par ce poète<sup>417</sup>, entre « collage cubiste », où l'aspect le plus dominant est le référentiel, alors que dans le « collage surréaliste », la métaphore a pour fonction essentielle la modification du sémantisme, vu que l'élément « collé », introduit d'une manière figurée dans le texte, n'a pas une valeur en soi, mais, il met en lumière une autre possibilité de signification, grâce à l'imagination. La même procédure se réalise par le biais de l'image poétique qui permet au mot de dépasser son sens originel et désigner une nouvelle réalité. Nous citons alors :

ROSA la rose et ce goût d'encre ô mon enfance

Calculez Cos.  $\alpha$

en fonction de

tg.  $\alpha/2$  [...]

Le premier arrivé au fond du corridor

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 MORT

Une ombre au milieu du soleil dort c'est l'œil.

(« Vie de Jean-Baptiste A », *Feu de joie*, p.43)

Dans le but de faire revivre ces souvenirs d'enfance, le poète a rajouté quelques éléments qui réfèrent aux activités de cet âge. D'abord, nous relevons l'insertion, dans un texte poétique, d'une formule mathématique qui rappelle les devoirs effectués à l'école, et encore de chiffres, de 1 à 10, en rapport avec un jeu enfantin. Par conséquent, si Aragon introduit dans un espace textuel des fragments empruntés du monde des réalités, il les bascule aussitôt vers le fantastique, puisque la métaphore par « être » permet de mettre en place une vision imaginaire est merveilleuse, dans laquelle « l'œil », qui rappelle l'importance du regard dans la poésie surréaliste, équivaut à « une ombre au milieu du soleil ».

Un nouvel état du mot s'installe ainsi dans la poésie moderne, puisque le mot se place dans la phrase pour déconstruire toute linéarité et élaborer une verticalité qui fait éclater aussi bien la syntaxe que la métrique. De la sorte, la poésie moderne coupe tout pont avec l'idéal classique, fondé sur un ordre précis et des relations préétablies. De surcroît, les alliances inédites de mots coexistent avec des assemblages de corps et de caractères composites qui brisent le lyrisme traditionnel et valorisent le mot, pour que

<sup>416</sup> J. CHENIEUX-GENDRON, *Le surréalisme et le Roman (1920-1950)*, Lausanne, L'Age d'Homme 1983, p.97.

<sup>417</sup> L. ARAGON, Article sur Max Ernst, dans *Les collages*, Miroirs de l'Art, Hermann 1965, pp.27 à 34.

celui-ci devienne plus intelligible, même si on admet son effacement derrière son sens. Toutefois, la mise en place d'une poésie du coq-à-l'âne, de l'écho quotidien, du « ready-made », dont les matériaux sont les collages et les objets de rebut, n'étrangle pas définitivement le lyrisme.

Une autre caractéristique du lyrisme moderne, et notamment du surréalisme, consiste en l'introduction du prosaïsme dans la poésie, sous la forme de faits divers, de comptes rendus journalistiques ou d'énoncés théoriques inclus dans des poèmes en vers. De plus, c'est le vers qui se conforme aux articulations syntaxiques, sans pour autant entraîner une quelconque banalité médiocre, faite d'implicites, étant donné qu'une image surprenante ou une rupture dans le rythme interviennent souvent. Il est ainsi dans le poème intitulé « Soifs de l'ouest » où le poète rapporte un événement qui pourrait être réel, faisant partie de la vie quotidienne, mais qui bascule aussitôt dans le fantastique : d'un côté, par le biais d'une métaphore déterminative qui associe l'humain, « trois jeunes garçons », au concret inanimé, « velours », parce qu'ayant comme point commun la douceur au toucher, qui pourrait pourtant dissimuler un dessein de nuire ; d'un autre côté, par l'ajout d'un complément (avec le défunt), qui place une contradiction ambiguë entre le réel et l'incroyable :

Dans l'état de Michigan  
justement quatre-vingt-trois jours  
après la mort de quelqu'un  
trois joyeux garçons de velours  
dansèrent entre eux un quadrille  
avec le défunt.

(*Feu de joie*, p.29)

Par ailleurs, l'écriture surréaliste, affranchie de toutes les contraintes, est un corps complexe dans lequel se rejoignent aussi bien les composantes de l'ancienne poésie (formes, tropes, rythmes, jeux de sonorités et chaînes d'images), que des audaces, des rencontres prosodiques ou sémantiques dont l'effet est imprévu. Cette alliance des contraires détermine toute la poésie surréaliste.

De ce point de vue, nous pouvons signaler que les œuvres surréalistes, et même celles d'Aragon durant cette période, présentent un trait commun : la remise en cause d'un certain héritage lyrique, en pratiquant à la fois un usage strict et un bouleversement des modèles, essentiellement par le biais de la dérision vis à vis des règles déjà établies, mais également grâce à la modification du ton poétique, à la violation des lois de bienséance sociale et à la dévalorisation des clichés littéraires. Toutefois, ce programme critique, en s'orientant contre le poète lui-même, se dédouble par une importante part d'autodérision, et se réalise de sorte que la transgression de la norme se transforme en un principe fondamental d'une nouvelle écriture lyrique. Nous citons à titre d'exemple « la Philosophie sans le savoir » où le poète cherche à détruire la poésie au moyen de l'humour, la transformant en une bouffonnerie prosodique :

**« I Sacrifions les bœufs sur les arbres Les corps des femmes dans les champs**

***Sont de jolis pommiers touchants Blanc blanc blanc Sang et neige par ma queue et par ma barbe Sacrifions les taureaux sur les arbres Il Sacré casseur de pierres Sacré casseur de pierres Sacré casseur de pierres En chœur Sacré casseur de pi-ai-Al-res Sacré casseur de cœurs Solo Sur ton chemin j'ai mis le pied***. (« *La philosophie sans le savoir* », *Le Mouvement perpétuel*, p.91)

Alors qu'il rend hommage aux femmes, et spécialement à leurs corps assimilés, par une métaphore avec « être », à des « jolis pommiers touchants », dans le but de consolider davantage la fusion entre l'être féminin et la nature, le « je » dresse une image ridicule de lui-même, parce que de son corps, il a choisi deux parties aucunement « nobles », « ma queue et ma barbe ». Il s'est fait également remplacé par un personnage rendu comique aussi bien par l'emploi de l'adjectif « sacré » répété à trois reprises tel un refrain dans l'expression « sacré casseur de pierres », que par un jeu sur le mot « pierre » transformé en « pi-ai-Al-res ». Toutefois, l'ensemble des procédés témoigne d'un intérêt constant pour la musicalité dans les poèmes aragoniens, d'autant plus que ce poème est présenté comme une chanson, qui comporte des refrains et des indications propres au chant, « en chœur, solo ». En outre, dans ce poème, Aragon rend hommage à Courbet, et particulièrement à son tableau, intitulé « Casseurs de Pierres », qui fut brûlé dans l'incendie du Musée de Düsseldorf pendant la dernière guerre. Et c'est ainsi que l'emploi du singulier tend principalement à mettre en place une confusion entre les modèles du tableau et le peintre lui-même.

De temps à autre, le poète peut jouer aussi sur des paronymes, les disposant à son aise, afin de créer un rythme musical, mais encore distrayant, sans pour autant négliger une constance au niveau du contenu affectif et émotionnel, dans la mesure où il enrichit l'ensemble par un effet de litote, tel est le cas du poème « la route de la révolte », que nous avons déjà étudié dans cette séquence, et où les jeux sonores s'associent à la métaphore :

Ni la famille familière  
Ni j'accepte Soldat ni Dieu [...]  
Mai le cristal des roches d'aube  
Mais Moi le ciel le diamant [...]  
M-È mé tout est aimé.

(*Le Mouvement perpétuel*, p.94)

Ou dans ces vers extraits du poème intitulé « Madame Tussaud », par lesquels Aragon affiche une prédilection pour les plaisanteries phonétiques, réalisées par une manipulation sonore des mots, disposés de telle sorte qu'ils occasionnent un effet d'humour :

ces officiers firent des fredaines  
Ils ont quitté leur morgue pour un mariage  
morganatique.

(*Feu de joie*, p.37)

En d'autres termes, le poète joue sur des ressemblances phonétiques entre des



mots, qui n'appartiennent pas à un seul champ sémantique, et qui ne réfèrent pas à une même réalité, de sorte que, si « morgue » indique à la fois une contenance hautaine et méprisante ou lieu où sont déposés les cadavres, l'adjectif « morgantique » désigne un mariage de partenaires dont la classe sociale de l'un est supérieure à celle de l'autre.

Dans d'autres poèmes, le poète procède d'une manière à créer un fait novateur, en effectuant des modifications au niveau de l'image, alors qu'il ne bouleverse aucunement l'organisation habituelle des mots, de manière que nous distinguons une déviation métaphorique, qui, toutefois, n'échappe pas au contrôle de l'écriture. Nous citons :

Les oiseaux sont des nombres

L'algèbre est dans les arbres.

(« Acrobate », *Feu de joie*, p.33)

Nous remarquons, en premier, une modification des liens entre les quatre éléments, constituant l'image, dans une sorte de « chiasme », en ce sens que les « oiseaux », au lieu d'être « dans les arbres », sont assimilés, par métaphore avec « être », aux « nombres », tandis que ces derniers constituent habituellement la science de « l'algèbre ». Par ce biais, le poète réinvente les rapports préexistants dans le monde des réalités, en leur substituant d'autres, qui, cependant, y réfèrent grâce à la figure métaphorique.

De surcroît, quoiqu'Aragon exerce un certain nombre de jeux, dans le but de modifier la perception générale de la langue, et par conséquent, pour affecter le caractère lyrique d'un texte poétique, nous n'avons pas pu repérer aucun recours à des expressions toutes faites, qui contribuent à ce que le produit ainsi réalisé soit un texte absurde, fondé sur une structure syllabique, qui ne présente pourtant aucun sens.

Dans cette optique, le lyrisme n'est plus à prendre en considération comme le procédé le plus adéquat qui sert à révéler et transmettre une émotion ou un sentiment, étant donné qu'il installe un temps de pause ou de suspension qui caractérise une expérience poétique particulière, celle qui réunit, dans un texte cohérent, un ensemble de réalités verbales. Par conséquent, il est possible d'affirmer qu'au lieu de subir un éclatement, le domaine lyrique admet un élargissement, accompli particulièrement après que la logique des genres et la répartition des discours soient accommodées. Dès lors, la poésie, qu'Apollinaire identifie au lyrisme même, associe, en les rassemblant dans un même texte poétique, plusieurs codes, parmi lesquels le narratif, le descriptif, le dramatique, l'épique, le didactique, l'élégiaque, le prosaïque, etc. Nous essayerons alors de choisir un poème qui comporte certains de ces registres à la fois, comme « Chambre garnie » :

A l'Hôtel de l'Univers et de l'Aveyron

le Métropolitain passe par la fenêtre

La fille aux-yeux-de-sol m'y rejoindra peut-être

Mon cœur

que lui dirons-nous quand nous la verrons

Compte les fleurs ma chère

compte les fleurs du mur  
Mon cœur est en jachères  
Attention  
L'escalier est peu sûr  
Que n'es-tu la vachère  
qui mène les amants en Mésopotamie.  
(*Feu de joie*, p.30)

Dans ce poème, nous relevons, d'une part, une anecdote de tous les jours, celle d'une aventure amoureuse, qui a eu lieu dans une « chambre garnie » à « l'Hôtel de L'univers » et dont les « personnages » sont le « je » et la « fille aux-yeux-de-sol ». Toutefois, l'espace peut suggérer une perspective figurée, en ce sens que nous pouvons qualifier le complément d'objet, « l'univers », comme un élément métaphorique qui accorde à un lieu libertin une dimension grandiose. Par ailleurs, le « personnage » féminin est à son tour mis en valeur grâce à une métaphore déterminative, le plaçant dans l'équivoque. Le lyrisme est également présent, puisqu'il s'agit d'une rêverie sur l'amour, durant laquelle le poète apostrophe son « cœur » qui « est en jachères », recherchant une âme sœur capable de le sauver. Nous soulignons ainsi une métaphore avec « être » qui éclaire l'état d'âme du poète. Toutefois, ce registre est aussitôt contrebalancé, d'abord, parce que le « je » rappelle la légèreté de cette liaison, en cherchant à échapper à toute sentimentalité, au moyen d'une métaphore in absentia qui identifie « la fille » à une « vachère », au point que nous basculons dans la raillerie.

Au final, il est probable de dire que, par le renouvellement du sens des paroles et des expressions lyriques, par le biais de jeux de réécriture, par des croisements des genres et des codes, le surréalisme avait essentiellement pour but l'invention d'une nouvelle poétique, celle où le lyrisme est exprimé à nouveau et avec lucidité, en prenant en considération la structure du poème, le mouvement du recueil et la quête poétique exposée dans le texte, sans négliger les contenus, les formes ou la posture d'énonciation.

## La production de la métaphore dans un texte à « dominante » narrative

---

Nous allons vérifier que *Le paysan de Paris* est aussi un discours narratif, même si son auteur l'intègre dans *L'œuvre poétique*. De ce point de vue, nous mettrons essentiellement l'accent sur le rôle de la métaphore dans la construction des séquences descriptives qui constituent le constituant fondamental de ce texte.

### Une remise en cause du roman chez les surréalistes

Baptisé le « genre du mélange des genres », selon Bakhtine, le roman donne lieu à une confrontation et à une subversion des genres, pour relater, par la suite, aussi bien une multiplicité de discours que de visions du monde. Dans cette optique, il a, pour longtemps, constitué un sujet de débat, défendu et glorifié par certains, critiqué et rejeté par d'autres.

Et s'il est vrai que le procès du roman a débuté avant l'offensive surréaliste, la sentence lancée contre ce genre par Breton était la plus vigoureuse, d'autant plus qu'elle s'inscrit dans un mouvement considérable de remise en cause et de renouvellement qui est à l'origine des transmutations que le champ littéraire a connu au XXe siècle. De surcroît, l'hostilité de Breton vis-à-vis du roman, fondée sur des arguments spécifiques, ceux de la « surréalité », trouve également justification dans le fait que ce genre soit inévitablement attaché au réalisme, et plus exactement parce qu'il est l'expression littéraire de celui-ci, en rapportant ce que le réel a de plus banal et de plus dénué de signification. Ainsi, « dans *Le Manifeste de 1924*, Breton, au nom de l'imagination et de « tout essor intellectuel et moral », instruit le procès du réalisme : cette attitude, "de saint Thomas à Anatole France", est faite, dit-il, "de médiocrité, de haine et de plate suffisance" ; inspirée du positivisme, elle réduit tout mystère à une explication élémentaire, fait échec à toute marche en avant, dans les sciences comme dans les arts ; "la clarté confin[e] à la sottise" »<sup>418</sup>. En outre, le roman « réaliste » ou « naturaliste » est réprouvé, parce qu'il repose sur un « style d'information pure », qui fait qu'il soit composé d'un ensemble d'observations et de réflexions de circonstances, dépourvues de sens et apparaissant dans l'espace textuel d'une manière hasardeuse, alors qu'elles ont pour mission de fournir le simulacre du réel et du vécu.

Toutefois, considéré comme un genre mineur, que Breton réduit à une parodie caricaturale du modèle naturaliste, le roman a été cependant épargné par ce même auteur, qui désigne dès lors le romanesque par le « merveilleux », animé par la « mode du temps » et qui exprime « la peur, l'attrait de l'insolite, les chances, le goût du luxe »<sup>419</sup>, en tant que stimulants permanents du désir humain. De plus, chez cet auteur, le mode de mimesis prime sur le processus d'invention fictionnelle jusqu'à le dissimuler. Par ailleurs, cette remise en cause du roman repose sur une nouvelle représentation, aussi bien du temps vécu que de l'identité du sujet, prise en compte sous la forme d'une disposition particulière, faite de moments discontinus. Il résulte donc que les constituants du roman, tels que les catégories thématiques générales et la composition par épisodes, vont être répartis par le surréalisme, pour faire partie intégrante de l'« historiette » automatique ou du poème fait, à son tour, d'un ensemble de romans virtuels, sans que la poésie ne permet au roman d'accéder au statut d'un genre.

### Le roman chez Aragon

De son côté, Aragon prend en considération, « dans le manuscrit du "*Projet d'Histoire littéraire*" (juillet 1922-août 1923), « le genre romanesque d'un tout autre point de vue que Breton, celui d'une écriture qui se soucie peu des catégories, parce que seul compte l'auteur, "ce qu'il dit, non ce qu'il conte" ; il déclare "infimes les distinctions qu'on fait entre les genres littéraires" et conclut : "poésie, roman, philosophie, maximes, tout m'est également parole." »<sup>420</sup>. Ainsi, si Aragon accorde, comme titre, à son ouvrage, « Anicet

<sup>418</sup> C. ABASTADO, *Introduction au Surréalisme*, Paris, Bordas 1971, p.90.

<sup>419</sup> A. BRETON, *Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard 1987, p.320.

<sup>420</sup> M.-P. BERRANGER, *Le Surréalisme*, Paris, Hachette 1997, p.112.

ou le Panorama, roman », c'était uniquement par goût pour la provocation, puisqu'il déclare que « Le mot *roman* intégré au titre par la consonance avec le mot *panorama* constitue un défi aux conceptions mêmes de mes plus proches amis de ce temps »<sup>421</sup>. Il lui arrive également d'attaquer ouvertement ce genre, comme dans *Traité du style* où, il rejette, dans sa globalité, toute la tradition française du roman :

***Leurs romans, Manon Lescaut, Eugénie Grandet, Madame Bovary, La seconde jeunesse de Madame Prune, Bella, sont des niaiseries historiettes bourgeoises. Il n'y a pas de quoi fouetter un chat dans toute cette bibliothèque.***<sup>422</sup>

Toutefois, pour Aragon, la notion de genre est annulée, dès qu'il rend similaires l'accès en poésie et l'accès en roman, d'autant plus que la position mentale du créateur est unique et particulièrement onirique, permettant l'entrecroisement des différents types de registres, mais également du fictif et du vrai, puisque l'illusoire aussi fantastique qu'il soit peut dévoiler une vérité qui échappe aux évidences vraisemblables et aux reconstitutions mimétiques. Aussitôt, une esthétique nouvelle du « roman » s'esquisse, où, pour l'essentiel, une œuvre romanesque doit nécessairement correspondre à une manifestation immédiate et conforme à la personnalité, de même qu'à l'existence de son créateur, saisie dans sa vérité, en l'absence de tout aspect en rapport avec la fiction. Subséquemment, la suppression de la délimitation entre roman et poésie, motivé par la libération des facultés de l'imaginaire et des éventualités de l'écriture, ainsi que par le rejet des clauses du réalisme, va être doublée par une association jusqu'à la confusion du roman et de la confession autobiographique, suite au refus des mystifications de la fiction. Ainsi, nous remarquons que le récit surréaliste acquiert des caractéristiques qui lui sont propres. En premier lieu, il se manifeste constamment, pour trouver légitimité, comme une représentation véridique de son auteur. En second lieu, il renferme l'ensemble des registres, des modes et des formes de l'écriture, en évitant d'être délimité par l'un de ces éléments.

### ***Le Paysan de Paris***

Classé, d'une part, dans *L'Œuvre poétique*, pour confirmer son statut non romanesque, *Le Paysan de Paris* est, d'autre part, considéré, par son auteur même, comme :

***un roman, à condition de ne rien en dire. C'est le roman de ce que je fus en ce temps-là. Où la description est réservée aux lieux, et l'histoire est celle de l'évolution d'un esprit, à partir d'une conception mythologique du monde, vers le matérialisme, qui ne sera point atteint aux dernières pages du livre, mais seulement promis, dans la proclamation de l'échec de la plus haute conception où l'homme avait pu s'avancer par la voie de l'idéalisme, l'hégélianisme, l'idéalisme absolu.***<sup>423</sup>

De ce fait, il devient difficile d'opérer une classification définitive et opérante de ce texte, car caractérisé par l'hétérogénéité, entremêlant différents registres et plusieurs styles, à

<sup>421</sup> L. ARAGON, *Anicet ou le panorama, roman*, « Avant-lire », Œuvres romanesques complètes T.I., Paris, Gallimard, 1997, p.6.

<sup>422</sup> L. ARAGON, *Traité de style*, Paris, Gallimard 1928, p.14.

<sup>423</sup> L. ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira 1969, pp.58-59.

savoir l'écriture automatique, la description réaliste, et même hyperréaliste, la fable, la chanson, la saynète, le pastiche de discours philosophique, le chant lyrique maldorien, des maximes et des pensées, le roman psychologique, la poésie d'amour, et encore le pastiche d'écriture automatique, d'autant plus qu'il est ainsi dans toute la production aragonienne. En effet, œuvre hybride, *Le paysan* est, à la fois, narratif et poétique. Et si le surréalisme interdit la pratique du roman, Aragon déjoue le romanesque grâce à une prose lyrique où la poésie trouve notamment sa place, étant donné qu'il s'agit d'une poésie moderne qui bouleverse les genres et les formes, pour correspondre à un « lyrisme de l'incontrôlable », par lequel Aragon définit le surréalisme. Par ailleurs, cette œuvre est aussi le lieu d'une transposition de l'expérience vécue – sans pour autant relever totalement de la fiction.

Et si nous avons choisi d'analyser cette œuvre selon une dominante narrative, c'est que nous avons remarqué un emploi particulier du descriptif, la mise en place d'une quête philosophique, ainsi qu'une dimension autobiographique sous-jacente, et surtout, parce qu'Aragon a toujours privilégié l'écriture romanesque, même si la pratique de ce genre a transgressé incontestablement l'idéologie dadaïste, de même que les positions du groupe surréaliste, dans la mesure où le roman y est considéré comme un projet solitaire, inscrit dans la mentalité bourgeoise, en opposition avec le mouvement collectif du groupe. Par ailleurs, nous essayerons de démontrer que la pratique aragonienne de cette forme littéraire a contribué à la rénover et à la faire évoluer, en dépit des tabous dont elle est l'objet, spécialement en introduisant une part d'invention poétique au sein même du roman, tel qu'il le déclare lui-même, voulant mettre en place un langage artistique neuf :

***J'étais presque assuré d'avoir réinventé le roman. Je me suis mis à en écrire un, décidé à la plus folle démesure. C'était d'abord un secret, que des poèmes masquèrent, et ce brusque exercice où j'entrai un beau jour, comme à la recherche d'un nouveau langage, qui devint Le Paysan de Paris.***<sup>424</sup>

Dans cette optique, J.-P. Montier énonce que :

***ni roman, ni anti-roman, Le Paysan de Paris est porteur de l'idée selon laquelle le langage littéraire qu'Aragon explore, tout en étant lié au roman, paradoxalement, se définirait non pas en relation avec les codes ni les règles du genre dont il use, mais en fonction du style qui s'y expérimente, en tant que ce dernier est consubstantiel à des valeurs éthiques et esthétiques radicalement neuves, "modernes", et propres à lui-même, Aragon, Auteur (un terme évidemment tabou).***<sup>425</sup>

Nous discernons alors que le genre romanesque subit jusqu'ici une forme d'éclatement, dans la mesure où ses éléments se reconstituent et se réorganisent en « configurations intergénériques ou transgénériques »<sup>426</sup>, essentiellement parce que *Le Paysan* peut être

<sup>424</sup> L. ARAGON, *Le Libertinage*, « Avant dire », *Œuvres Romanesques Complètes I*, Gallimard 1997, p.268.

<sup>425</sup> J. P. MONTIER, « Genre romanesque et style dans le Paysan de Paris », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n°7, Paris, Presses Universitaires Franc-Comtoise 2001, pp.53-69.

<sup>426</sup> M. MURAT, « Comment les genres font de la Résistance », *L'éclatement des genres*, sous la direction de Marc DAMBRE et Monique GOSSELIN-NOAT, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle 2001, pp.27-28.

considéré comme une prose poétique, où nous reconnaissons un marquage poétique, qui l'éloigne, à certaines mesures, de sa fonction de représentation, valorisant la surprise, l'intensité, la dissonance et la rupture.

### Lecture du « récit surréaliste »

Dans une autre perspective, la lecture du « récit » surréaliste nécessite certaines considérations particulières. D'abord, parce que chaque texte offre une multitude de facettes, ensuite, parce qu'il invite à ce qu'il soit abordé de manière que ses spécificités propres soient préservées, sans omettre de tenir compte de la situation et l'évolution personnelles de son auteur, tel que dans le cas d'Aragon, qui s'orientera aussitôt vers le réalisme, en élaborant une esthétique totalement opposée à celle soutenue par Breton. Par ailleurs, il est également essentiel de ne pas négliger que certains de ces textes surréalistes racontent parfois une histoire, selon les normes de l'affabulation romanesque et du récit psychologique. Il est aussi probable de diviser les « romans » surréalistes, d'une part, en fictions ludiques et poétiques, et d'autre part, en récits autobiographiques. Cependant, ces œuvres présentent un aspect qui leur est commun, vu qu'elles se définissent comme « le récit d'une triple quête : du sens, du désir, de l'identité »<sup>427</sup>, selon une théorie élaborée par Philippe Forest, et que nous nous tenterons de justifier en ayant recours aux figures métaphoriques contribuant à l'élaboration de ce texte.

Premièrement, il est question d'une « Quête du sens », dans la mesure où, « pour les surréalistes, le roman doit proposer le récit d'une découverte. Passage au-delà des apparences, il est cheminement vers la signification cachée que ces apparences recèlent, exposent et dissimulent à la fois »<sup>428</sup>. Et pour réaliser ce dessein, le surréalisme recourt au langage automatique et propose de déchiffrer l'inconscient et de rechercher un sens inédit qui reste à découvrir, en interrogeant inlassablement les découvertes de l'esprit, afin de détecter les suites pratiques qu'il met en place, d'autant plus que cette écriture automatique, par opposition au dada et au collage cubiste, ne revendique plus le non-sens, mais prétend saisir, selon Breton, « la naissance du signifiant »<sup>429</sup>. En outre, les signes, constituant le monde des réalités, perçus d'ordinaire par les hommes comme des évidences banales, des éléments médiocres et insignifiants ou de simples corrélations, acquièrent une autre dimension et s'enrichissent par un nouveau sens que le héros surréaliste va se charger de fournir, en « faisant advenir la plénitude du sens là où l'on ne voit que l'insignifiance même »<sup>430</sup>. Par la suite, le roman surréaliste semble s'apparenter davantage au « récit initiatique », dans lequel le personnage principal, en parcourant Paris, accomplit son apprentissage et passe du statut de dadaïste à celui du surréaliste, de manière qu'il se procure de nouvelles connaissances et découvre des nouveautés qu'il communiquera aux lecteurs.

<sup>427</sup> Ph. FOREST, *Le mouvement surréaliste*, Paris, Vuibert 1994, p.108.

<sup>428</sup> *Ibidem.*, p.111.

<sup>429</sup> A. BRETON, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, Pauvert 1962, p.358.

<sup>430</sup> *Idem.*, Ph. FOREST, *Le mouvement surréaliste*.

D'ailleurs, pour accomplir cette recherche du sens, le « roman » surréaliste appelle à percevoir le monde comme une énigme qu'il est essentiel de deviner, même s'il est « celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes primant tout autre essor du mental, des accords plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais alors voir, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres »<sup>431</sup>. Nous citons alors :

Il ya dans le trouble des lieux de semblables serrures qui ferment mal sur l'infini.

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.20)

Les secrets de chacun, comme celui du langage et celui de l'amour, me sont chaque nuit révélés, et il y a des nuits en plein jour.

(« Le passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.106)

Substituer la trame romanesque classique par cette perception inédite qui débouche obligatoirement sur une réalité plus riche de sens constitue le projet qu'Aragon se charge de réaliser dans *Le Paysan de Paris*. Toutefois, ce texte se distingue des autres écrits surréalistes, et particulièrement de *Nadja*, par le fait qu'il recourt en même temps à l'affabulation et aux divagations les plus déchaînées, tout en invitant à discerner, au-delà de l'ensemble des aspects apparents du quotidien, l'existence d'une réalité suprême qui est « cette divinité poétique à côté de laquelle mille gens passeront sans rien voir, et qui, tout d'un coup, devient sensible, et terriblement hantante, pour ceux qui l'ont une fois maladroitement perçue »<sup>432</sup>. En effet, des décors habituels ou des paysages ordinaires, tels que la galerie commerciale du « Passage de l'Opéra » ou le parc parisien des Buttes-Chaumont, se métamorphosent, sous le regard de l'auteur, pour devenir des lieux sacrés ou des labyrinthes mystérieux, de sorte que toute chose, aussi insignifiante et banale qu'elle soit, se modifie pour devenir un signe poétique, comme les vitrines, les statues ou les pompes d'essence qui forment une « mythologie moderne », exposée puis examinée tout au long du roman :

***A toute erreur des sens correspondent d'étranges fleurs de la raison. Admirables jardins des croyances absurdes, des pressentiments, des obsessions et des délires. Là prennent figure des dieux inconnus et changeants. Je contemplerai ces visages de plomb, ces chènevis de l'imagination. Dans vos châteaux de sable vous êtes belles, colonnes de fumées ! (« Préface à une mythologie moderne », *Le paysan de Paris*, p.15)***

De surcroît, « chaque personnage, chaque rencontre, chaque scène ou figure deviennent des "signes de la destinée", des messages que le roman a pour charge de décrypter »<sup>433</sup>

Deuxièmement, la quête devient celle du désir, et plus exactement de « l'Amour fou ». Ce dernier, étroitement lié au merveilleux, est souvent mis en lumière comme l'expérience la plus extrême et la garantie la plus sûre de la félicité et de

<sup>431</sup> A. BRETON, *Nadja, Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p.651.

<sup>432</sup> L. ARAGON, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1978, p.19.

<sup>433</sup> Ph. FOREST, *Le mouvement surréaliste*, Paris, Vuibert 1994, p.111.

l'épanouissement, tel que le confirme Aragon dans sa Préface au *Libertinage* :

***Je ne fais pas difficulté à le reconnaître : je ne pense à rien, si ce n'est à l'amour [...]. Il n'y a pour moi pas une idée que l'amour n'éclipse. Tout ce qui s'oppose à l'amour sera anéanti s'il ne tient qu'à moi.***<sup>434</sup>

Néanmoins, les « romans » surréalistes ne peuvent pas être envisagés comme des « grands romans d'amour » conformément au sens romantique et généralisé de cette formule, mais ils sont un espace privilégié où l'amour triomphe en accaparant tout l'espace textuel, d'autant plus que ce dernier n'a parfois d'autre raison d'être que de glorifier le désir et de rendre hommage à celle qui l'inspire. Dès lors, le roman surréaliste n'est pas uniquement un texte dédié à l'amour et une célébration d'une figure féminine adorée, mais il est également, comme pour la poésie, un éloge infini de l'union des amants. Ainsi, l'attention du narrateur est aussitôt détournée de la signification de la flânerie nocturne des Buttes-Chaumont vers la femme qui surgit soudainement de ce lieu, et par conséquent, de son existence dans le but de la bouleverser :

***Il y a pourtant dans l'amour, dans tout l'amour, qu'il soit cette furie physique, ou ce spectre, ou ce génie de diamant qui me murmure un nom pareil à la fraîcheur, il y a pourtant dans l'amour un principe hors la loi, un sens irrépressible du délit, le mépris de l'interdiction et le goût du saccage. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.65)***

Dans cet exemple, l'amour est mis en lumière par le biais d'un ensemble de métaphores avec « être », alors que le terme même n'est employé qu'au niveau de la première image coordonnée aux suivantes par la conjonction « ou » désignant l'équivalence. Ce sentiment est d'abord une « furie physique », en ce sens qu'il est inscrit à la fois dans la réalité charnelle, en tant que rapport intense des corps vers la fusion, mais aussi dans une perspective mythique, vu que nous pouvons supposer que la « furie » désigne chacune des trois divinités infernales correspondant aux Euménides grecques : Alecto, Mégère et Tisiphone qui rendaient fou celui qu'elles poursuivaient, telle que la passion. Par conséquent, le narrateur assimile le sentiment amoureux à un « spectre » ou à « un génie », qui sert pour l'essentiel à rappeler, à vénérer l'être adoré. Néanmoins, dans le surréalisme, l'amour s'associe à l'esprit de révolte, car il est fondé sur « un principe hors la loi, un sens irrépressible du délit, le mépris de l'interdiction et le goût du saccage ». Cette révolte est celle de l'individu, d'un côté, contre la religion, en accordant à la femme cette part d'adoration et de vénération due à Dieu, et d'un autre côté, contre la société, puisqu'elle classe l'amour libre sous l'enseigne de l'anarchisme, nécessitant d'être canalisé dans le cadre du mariage avec ses obligations, ses droits de propriété, ses tabous moraux, ses interdits légaux, et surtout l'hypocrisie du devoir conjugal.

En dernier lieu, la quête devient celle de l'identité, en ce sens que le récit se propose de répondre à la question capitale « Qui suis-je ? », en rétablissant la disposition véritable de l'existence, par le biais d'un ensemble d'événements instantanés, mis en scène dans le « labyrinthe sans minotaure » ou le Paris du paysan, où le narrateur insiste à poursuivre inlassablement son image qui, comme son identité, se construit et se déconstruit interminablement. Ainsi, « loin des intrigues convenues d'un certain réalisme, le roman surréaliste se veut, très exactement, poursuite de cette expérience-ci qui fait sa

<sup>434</sup> L. ARAGON, Préface à l'édition de 1924, *Le Libertinage, Œuvres Romanesques Complètes I*, Gallimard 1997, p.271.



singularité et lui donne son prix »<sup>435</sup>. Nous citons :

***Ce qui me traverse est un éclair moi-même. Et fuit. Je ne pourrai rien négliger, car je suis le passage de l'ombre à la lumière, je suis du même coup l'occident et l'aurore. Je suis une limite, un trait. Que tout se mêle au vent, voici tous les mots dans ma bouche. Et ce qui m'entoure est une ride, l'onde apparente d'un frisson.***  
 (« *Le passage de l'opéra* », *Le paysan de Paris*, pp.135-136)

Le « moi » est ici situé aux confluent des opposés, étant donné qu'il ne peut se définir, ou parce qu'il fusionne le tout en lui-même, pour se présenter tel un être absolu, comme le dit W. Babilas qui recommande qu'« il faut se rendre compte qu'aussi bien l'homme que l'œuvre sont des "contraires mêlés" (*Le Paysan de Paris*), et qu'on ne doit pas isoler les termes respectifs pour les élever au rang d'hypostases»<sup>436</sup>. Toutefois, les retrouvailles avec soi-même sont momentanées, comme le suggère la métaphore avec « être », qui met en place une équivalence entre le « je » et « un éclair ». Ainsi, se reconnaître est un acte extrêmement limité dans le temps, d'où, le recours au verbe « fuit ». Cependant, dans la suite de cet extrait, le narrateur tente de se définir, par le biais d'autres métaphores avec « être » où les contraires se conforment, au point de rendre cette recherche difficile, d'autant plus qu'il est indispensable de ne « rien négliger ». Par conséquent, le « je » choisit de se présenter tel un « passage », et même s'il réunit « du même coup l'occident et l'aurore », il demeure « une limite, un trait », dans la mesure où il ne peut être à la fois le couchant et le levant. Par ailleurs, nous signalons que, dans cette image, le narrateur ne répond pas à l'attente du lecteur lorsqu'il remplace l'orient par « l'aurore », dans le but de garder une musicalité interne, réalisée au moyen d'une correspondance entre les mots « ombre, lumière, aurore ». En outre, le « je » essaye de se présenter par rapport à « ce qui l'entoure », en ayant recours à d'autres métaphores avec « être », qui s'inscrivent dans une même optique, puisqu'il s'agit encore d'un « trait » qui prend la forme d'une « ride » ou d'une « onde apparente d'un frisson ».

L'objectif des surréalistes n'est pas alors d'éclaircir, pour la déchiffrer, la face inconnue du monde, mais de discerner la persistance du moi dans celui-là. Cette mise en lumière d'une expérience unique et subjective, et en d'autres termes, du « secret éternel de chacun »<sup>437</sup>, s'effectue par le biais d'un examen exhaustif des marques que l'univers dépose sur le moi, tels que les anecdotes, les souvenirs, les impressions... En effet, la création artistique, et en particulier le roman, procède de sorte que l'essence individuelle soit découverte, « notamment par le recours à un monologue intérieur demeuré célèbre », tout en « se constitu[ant] par la profusion de références d'emprunts stylistiques, de codes et de niveaux de langue, en un périple labyrinthique d'échos et de reflets où se trouve mimé le jaillissement spontané des fulgurances d'une conscience »<sup>438</sup>.

De ce point de vue, nous discernons, dans *Le Paysan*, un rapport ambivalent entre le

<sup>435</sup> Ph. FOREST, *Le mouvement surréaliste*, Paris, Vuibert 1994, p.113.

<sup>436</sup> W.BABILAS, *Etudes sur Louis Aragon*, Allemagne, Nodus Publikationen Münster, 2002, p.32.

<sup>437</sup> *Les Grands Genres Littéraires*, Etudes recueillies et présentées par Daniel MORTIER, Paris, Champion 2001, p.134.

<sup>438</sup> Idem.

sujet et son allocutaire, en ce sens que le premier se donne à voir, tente de se comprendre et se cherche grâce à un effet particulier, celui du miroir. Autrement dit, quand il multiplie les adresses à la deuxième personne, le narrateur continue sa recherche identitaire, en se détachant de lui-même et en essayant de se voir de l'extérieur, pour pouvoir se découvrir :

***Je ne me mets pas en scène. Mais la première personne du singulier exprime pour moi tout le concret de l'homme. Toute métaphysique est à la première personne du singulier. Toute poésie aussi. La seconde personne, c'est encore la première. (« Le Songe du Paysan », Le paysan de Paris, pp.246-247)***

Nous remarquons alors une équivalence totale entre les deux personnes ou précisément une identification confirmée grâce à la métaphore avec être, mise en valeur par l'emploi du pronom démonstratif, et consolidée par le biais de l'adverbe « encore ».

De surcroît, cette quête de soi-même va de pair avec une recherche continue de la femme aimée, puisque le narrateur tente de se retrouver lui-même, en la retrouvant par l'intermédiaire du « merveilleux » qu'il recherchera sans cesse, dans le but d'accéder au sens du monde, ainsi qu'à celui de son existence, tel que l'a exprimé W. Babilas :

***[...] la femme purifie l'homme ; en le formant à son image à elle, elle lui permet d'acquérir sa propre identité. Elle est sa "maîtresse" au sens double du mot : à lui qui, sans elle, serait "aveugle", elle lui ouvre les yeux sur le monde réel [...] : elle lui enseigne le sens de la vie, elle le mène à la bonté, elle lui montre les autres. Aussi la femme devient-elle, pour l'homme, la médiatrice de la réalité sociale et de la condition humaine ; c'est par elle que toute misère, toute souffrance, toute injustice lui devient sensible dans sa propre chair, et dans sa douleur à elle, il comprend la douleur universelle.***<sup>439</sup>

Par conséquent, « l'amour et la femme sont donc ce qui forme la raison d'être de l'homme ; ils sont la finalité pour laquelle l'homme est venu au monde »<sup>440</sup>. D'où, cette image d'une femme qui accapare l'espace et fait exister l'univers :

***Les comètes tombent dans les verres à cause du désordre de ses cheveux. Ses mains, mais ce que je touche participe toujours de ses mains. Voici que je ne suis plus qu'une goutte de pluie sur sa peau, la rosée. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.208)***

En effet, la promenade dans le parc n'avait pour finalité que de retrouver cette femme géante, qui accorde vie et sens à tout ce qui constitue l'espace naturel décrit par le narrateur, comme l'indique cette alliance métaphorique de ces deux éléments, par laquelle la chevelure féminine se trouve parée par des « comètes », qui, suite à un « désordre », « tombent ». Nous constatons, à ce niveau, l'emploi figuré du complément circonstanciel de lieu, « dans les verres », inapproprié par rapport au sujet, mais qui sert à représenter la femme entre le ciel et la terre, et, par conséquent, réalisant la fusion de la réalité et de l'imaginaire. Par ailleurs, la mise en valeur d'une partie de ce corps divin, « ses mains », est significative, car elle témoigne que la femme est à l'origine de ce nouvel univers réinventé par le narrateur, d'autant plus que la main symbolise le travail

<sup>439</sup> W. BABILAS, *Etudes sur Louis Aragon, Allemagne, Nodus Publikationen Münster, 2002, p.43.*

<sup>440</sup> *Idem.*, p.45.

créatif de l'être féminin dont la nature n'est autre que l'étendue. De ce fait, le « je » discerne la source de toute chose, et par conséquent, se découvre lui-même en tant que partie intégrante de cette femme qui lui donne sa raison d'être, au point qu'il se définit vis-à-vis d'elle, réduit à « une goutte de pluie », au moyen d'une métaphore avec « être », dont la structure restrictive fournit plus de pertinence. Il est également identifié à « la rosée », par une autre métaphore apposée, pour dire que son existence est extrêmement liée à celle de la déesse.

En somme, le triptyque sens, désir et identité constitue le fondement et l'aboutissement de cette quête d'apprentissage que le récit surréaliste expose, à cause que ces trois éléments se relie inéluctablement, jusqu'à devenir substituables, se valant l'un l'autre.

### **Les fondements du « récit surréaliste »**

Nous avons déjà signalé que le surréalisme a réinventé le roman ou plutôt le récit, et pour parvenir à réaliser cette réinvention, les membres du groupe ont eu recours à un ensemble de techniques, parmi lesquelles nous avons choisi de mettre en valeur l'écriture automatique, le refus des conventions romanesques, en particulier la vraisemblance, la psychologie, la description ou encore l'action romanesque.

### **L'écriture automatique**

Le refus de la conception traditionnelle du roman est « le corollaire d'un autre choix, celui de l'écriture automatique qui condamne aussi bien le mètre ou la rime en poésie que la préméditation d'une intrigue romanesque »<sup>441</sup>. Dès lors, cette nouvelle écriture romanesque à l'origine du projet surréaliste donne lieu à des œuvres peu nombreuses, mais largement riches en significations, car elles conditionnent une fonction originale et des formes inédites du récit. Parmi ces textes, nous citons spécialement *Le Paysan de Paris* d'Aragon, *le Nègre* de Soupault, *Nadja* puis *l'Amour fou* de Breton, *Au Château d'Argol* et la suite des récits de Gracq, dans lesquels un ensemble de faits réels s'oppose et remplace l'aventure romanesque caractérisée par l'arbitraire, de même qu'une présence de l'énigme se substitue à l'interprétation « positiviste » des personnages et de l'action. En effet, l'écriture d'un « roman surréaliste » est automatique, mais sans qu'elle soit envisagée comme un processus événementiel ou psychologique, de type machinal. Elle doit principalement permettre au monde intérieur d'accéder et de s'enchevêtrer librement dans la vie réelle, de telle sorte que « la résolution future de ces deux états, en apparence contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité »<sup>442</sup>, déjà signalée dans le *Premier Manifeste*, pourra être accomplie au sein de la prose narrative surréaliste jouant continuellement sur les contrastes. Celle-ci est également assumée par un « je » poétique-lyrique, pour lequel le mot n'a pas de signifié fixe, transformé inlassablement en une combinaison variable, faite de sons et de sens et que le poète exploite à sa guise.

<sup>441</sup> M.-P. BERRANGER, *Le Surréalisme*, Paris, Hachette 1997, p.112.

<sup>442</sup> A. BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, J.J. Pauvert 1962, p.27.

Toutefois, il faut indiquer qu'Aragon a peu pratiqué cette écriture, et s'il lui est arrivé de se livrer à cette activité, ce n'est que rarement et à titre parodique, comme dans « Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », où le narrateur introduit, dans son propre texte, des « petits récits » écrits par l'Ennui personnifié, qui se donne à tout ce qu'il fait « sans curiosité ni plaisir, mais parce qu'il faut faire quelque chose, après tout » (p.158) :

**[...] L'ennui s'arrêta, me regarda, puis se remit à lire : "Bois en cachette la sournoiserie à paillettes qui sert de costume à ces danseuses de corde suicidées à l'aurore avec des poignards dans les sourires et des catastrophes aux doigts. Tu trouveras sous les soleils endommagés par l'usage des stupéfiants qui m'ont livré à d'énormes scorpions dont je ne peux voir que les pattes mais dont l'ombre totale me révèle la présence au-dessus de ma tête, là où mes cheveux rejoignent les préoccupations nattées à la pensée de la mort. La mort aujourd'hui lundi est une nageuse dont je vois bouger le sexe dans l'argent à la clarté du magnésium [...]. (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.160)**

Ce texte témoigne de la pratique de l'écriture automatique, étant donné qu'il se rattache le plus au merveilleux et au fantastique, révélés essentiellement au niveau des images employées. Ainsi, la métaphore déterminative, « la sournoiserie à paillettes », relie l'abstrait au concret, conformément à la tendance surréaliste pour la concrétisation, comme le justifie l'emploi du verbe « bois » et la mise en place de l'équivalence entre la « sournoiserie » et le « costume » des « danseuses de corde ». Nous relevons également une autre métaphore qui s'inscrit dans la même perspective, « des catastrophes aux doigts », dans laquelle la cause et la conséquence coexistent au niveau d'un même groupe de mots. L'autre métaphore, « des poignards dans les sourires », établit un rapport inédit entre un élément et son complément de lieu, alors qu'il n'existe aucun motif logique justifiant leur rapprochement. Par ailleurs, pour peupler cet espace imaginaire, « l'Ennui » se permet de réinventer le monde des réalités, en modifiant certains de ces constituants, tel que le « soleil » devenu pluriel, mais encore qualifié par un adjectif, qui d'ordinaire ne lui convient pas, « endommagés », d'autant plus que le complément circonstanciel de cause, « l'usage des stupéfiants », accroît l'étrangeté de l'image, à la suite de ce mélange des éléments et de leurs milieux d'appartenance. Aussi, par un recours à l'exagération, l'auteur de ce texte « automatique » transforme la faune, en accordant aux « scorpions » un adjectif incongru, « énormes », pour les représenter par la suite tels que des géants. Dans la métaphore suivante, adjectivale également, nous retenons une sorte d'échange de qualités entre les éléments, puisqu'au lieu de relier l'adjectif « nattées » aux « cheveux », il a servi à spécifier « les préoccupations », probablement parce que celles-ci sont aussi entrelacés, et donc compliquées et difficiles à assumer. Au surplus, si c'est l'ennui qui s'exprime en évoquant ses « préoccupations », il clôture nécessairement sa réflexion sur l'idée de la mort, identifiée, par une métaphore avec « être », à « une nageuse », éventuellement à cause de la souplesse de cette dernière. D'ailleurs, « l'ennui » évoque la soudaineté de la mort, mais aussi la fascination qu'elle exerce sur les êtres, en accordant de l'intérêt au « sexe » de la nageuse. Il recourt aussi à une métaphore in absentia qui remplace la mer ou l'eau par « l'argent », par référence à l'éclat aquatique, mis en valeur par une autre métaphore, cette fois déterminative, qui associe « clarté » et « magnésium ». Cependant, ce qui intensifie

l'étrangeté de cette vision, c'est le choix du temps pendant lequel elle se déroule, « aujourd'hui lundi », dans la mesure où il suggère un changement perpétuel de la scène décrite, en fonction des moments de la journée ou des jours de la semaine. Il ne s'agit alors que d'un instant éphémère, qui refuse d'être figé et admet toutes les modifications possibles.

Dans cette perspective, nous essayerons de commenter cet usage exceptionnel de l'écriture automatique, dans *Le Paysan* d'Aragon. Employé régulièrement et invariablement, ce procédé se transforme en un système qui codifie en particulier la discordance. Et dès que cette dernière devienne une donnée généralisée, elle ne donne plus lieu à une subversion possible du réel ni du récit réaliste. Cependant, une telle procédure ne convient, en aucun cas, à l'entreprise aragonienne, parce qu'elle est fondée sur le bouleversement des modèles en tout genre, et sur la transgression des systèmes, sans pour autant quitter entièrement le réel ou se désintéresser de lui pour le seul rêve. En effet, à l'opposé de l'écriture automatique qui fait surgir et laisse exprimer uniquement les rêves, Aragon tente de dévoiler la part du songe incluse dans la réalité, au point qu'il exige souvent que le réel soit à la fois un point d'ancrage et de départ. Par conséquent, hormis des associations surprenantes introduites au sein d'une description à dominante réaliste ou des textes sous forme parodique, il n'est pas possible de trouver des séquences « automatiques » qui ne présentent aucune attache avec le monde réel ou avec le concret.

### **Refus des conventions romanesques**

Le roman ne s'est pas effacé définitivement, malgré l'interdit qui lui pèse. Au contraire, il a pu se reconstituer sous une nouvelle forme, celle du récit en prose, mise en place par Aragon et Soupault, mais aussi par Crevel, Desnos, voire Breton, afin de détourner cet interdit, mais encore pour élaborer un roman qui s'adapte aux normes de l'esthétique surréaliste. En conséquence, l'annulation du réalisme dans le roman surréaliste s'affiche suivant un ensemble de lignes directives, d'autant plus que Breton exclut catégoriquement de toute œuvre surréaliste les conventions fondamentales du roman. Il s'agit principalement des indications de la vraisemblance, de la psychologie des personnages et du déroulement de l'action romanesque. Par conséquent, nous tenterons d'explicitier chacun de ces points et de discerner les arguments à l'origine de la position de Breton, essentiellement en choisissant des exemples où nous relevons des figures métaphoriques.

### **La vraisemblance**

Les surréalistes rejettent d'abord une première contrainte, la vraisemblance, dans le but de délivrer les éventualités poétiques et ludiques de l'écriture romanesque, en substituant le vraisemblable de l'intrigue et la cohérence caractérisant le récit par l'insolite et le fantastique. Dès lors, le roman surréaliste s'aventure dans le domaine du surnaturel, sans franchir pour autant les limites qui dissocient le monde réel de cet univers imaginaire, composé par les mythes et les légendes, et comme le confirme Philippe Forest, « rien de ce qui est relaté n'est à priori impossible mais les significations dont chaque événement se trouve doté, les interprétations qu'il suscite, les coïncidences qui se multiplient et le

mystère qui entoure les figures et les gestes contribuent à hausser le récit jusqu'à un niveau d'existence supérieur qui n'appartient qu'aux fables »<sup>443</sup>. Ainsi, Aragon introduit, dans *Le Paysan de Paris*, le pastiche d'une fable dont le personnage principal n'est autre que les « Réalités » :

***De tels films n'auraient aucun succès, ils relèveraient trop de la fiction : et ce que nous réclamons à cor et à cri, ce sont, n'en doutez pas, des réalités, des R#-A-LI-T#S [...].***

Dans cet exemple, nous constatons d'abord l'emploi de trois mots qui peuvent être significatifs, « films, fiction et réalités ». Le premier rappelle l'enthousiasme des surréalistes pour le cinéma, mais à condition qu'il soit une projection d'un rêve, puisque nous soulignons, à cause de l'emploi de l'adverbe « trop » à valeur péjorative, un certain rejet de la « fiction », et par opposition une célébration de la réalité, sollicitée « à cor et à cri ». Toutefois, le titre (Les Réalités) est en contradiction avec l'indication qui le suit (Fable), sauf si nous prenons en considération chacune des parties du texte comme une entité complète, dans laquelle l'auteur parodie une fable. Chaque fois, il identifie métaphoriquement la réalité au personnage principal de ces différents contes, dans le but de tourner en ridicule le goût des hommes pour les « RE-A-LI-TES », et de suggérer le non-sens de cette réalité aux yeux du narrateur qui favorise « la curiosité, le mystère, la tentation, le vertige, l'aventure » (p.69) :

### **Les Réalités**

Fable

Il y avait une fois une réalité

Avec ses moutons en laine réelle

Le fils du roi vient à passer

Les moutons bêlent Qu'elle est belle

La ré la ré la réalité.

Il est ainsi, dans cette première partie, puisque la réalité est assimilée, par une métaphore in absentia, à la bergère « avec ses moutons en laine réelle ». Ici, réel et fabuleux fusionnent.

En second lieu, la réalité s'identifie à « la belle au bois dormant » :

Il y avait une fois dans la nuit

Une réalité qui ne parvenait pas à dormir

Alors la fée sa marraine

La prit réellement par la main

La ré la ré la réalité.

Et en troisième lieu, la réalité devint la reine dans « Blanche neige » :

Il y avait une fois sur son trône

---

<sup>443</sup> Ph. FOREST, *Le mouvement surréaliste*, Paris, Vuibert 1994, p.102.

Un vieux roi qui s'ennuyait  
Son manteau dans le soir glissait  
Alors on lui donna pour reine  
La ré la ré la réalité.

Cependant, ce qui importe le plus dans ce texte, ce sont les jeux de graphisme qui consistent dans la mise en valeur des mots par la topographie :

CODA : Ité ité la réa  
Ité ité la réalité  
La réa la réa  
Té té La réa  
Li  
Té La réalité  
Il y avait une fois LA RÉALITÉ.

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.70)

Ces derniers acquièrent une véritable autonomie et accèdent ainsi à une signification nouvelle. Dans cette perspective, ils contribuent à la remotivation du signe qui caractérise la poésie et réalise la littérarité de l'œuvre, d'autant plus que celle-ci tente d'associer au voir un savoir nouveau et inattendu, visant l'accès au surréel. Pour parvenir à accomplir cette entreprise, le narrateur crée des effets typographiques, en particulier par la répétition du mot « réalité », mais aussi, il s'engage dans la déconstruction du mot en jouant de ses syllabes et de ses lettres au point que son sens premier s'estompe complètement. Il est de même par la mise en place d'un refrain, « La ré la ré la réalité », qui donnent à voir et à entendre deux notes de musique, laissant supposer que l'aventure, établie grâce aux différentes fables citées, est avant tout langagière.

Par ailleurs, si la réalité se trouve modifiée par le contact avec l'imaginaire, l'inconscient et le rêve doivent, à leur tour, s'enrichir par la vie elle-même. Dès lors, nous pouvons énoncer que cette équivalence entre ces deux pôles constitue l'un des fondements les plus importants de la pensée d'Aragon, car il déclare lui-même qu'il existe un « parallélisme de deux processus, l'un qui se reflète dans l'écriture [l'imaginaire], l'autre dans la biographie [la vie] »<sup>444</sup>. En conséquence, par un simple mouvement d'échangeur, il effectue sans cesse un passage de l'un vers l'autre, tout en faisant preuve d'invention pour vivre comme pour écrire. Le surréel est donc le réel, mais un réel vécu d'une façon particulière et dans une certaine tension, au point que le possible en fait partie.

De son côté, Jacqueline Chénieux confirme ce rapport étroit entre l'imaginaire, la vie et le langage, étant donné que :

Grâce à la fantaisie, l'esprit rencontre l'imaginaire, qui affleure dans le jeu même du langage : imaginaire et langage apparaissent à la surface même de l'esprit, sans être pour

---

<sup>444</sup> L. ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira 1969, p.45.

autant le résultat d'un jeu logique ou intellectuel : Aragon ne cherche pas la "source" profonde de l'imaginaire, mais définit le lieu de son apparition [...] Enfin la création littéraire, chez Aragon, est le produit d'un jeu inventif dont la nature n'est pas essentiellement différente des choix successifs par lesquels s'oriente une vie... Il n'y a rien d'inquiétant dans l'imaginaire ; seulement quelque chose de passionnant, d'intrigant. C'est une expérience à mener à bien, dans la palpitation d'un secret gardé.<sup>445</sup>

De surcroît, Aragon emploie d'autres procédés pour dire que ces textes sont aussi bien « réalistes » que « surréalistes ». En premier lieu, il écrit autant qu'il remet en cause ce qu'il vient d'écrire, en ce sens qu'il se questionne incessamment sur la validité même de l'activité littéraire, jusqu'à se contredire. Nous citons alors :

Je reviens sur mes pas ; la lumière à nouveau se décompose à travers le prisme d'imagination, je me résigne à cet univers irisé. Qu'allais-tu faire, mon ami, aux confins de la réalité ? Voici ton royaume de sel gemme, tes astéries et tes fameux gisements.

(« Le passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.63)

En outre, la vraisemblance sera supplantée par le vrai, selon le point de vue de C. Abastado, puisque « les récits surréalistes ne se donnent pas pour vraisemblables mais pour vrais. Et tandis que le romancier réaliste multiplie les marques du "déjà-vu", les justifications, les motivations, pour rendre le récit crédible, Aragon ou Breton accumulent, pourrait-on dire, les marques d'in vraisemblable, pour donner paradoxalement, le sentiment du vrai ; ils s'attachent aux faits les plus insolites, les plus inexplicables ; ils en soulignent l'étrangeté »<sup>446</sup>. Tel est le cas dans cet exemple :

La double illusion qui nous tient ici se confronte à notre désir de connaissance absolue. Ici les deux grands mouvements de l'esprit s'équivalent et les interprétations du monde perdent sur moi leur pouvoir. Deux univers se décolorent à leur point de rencontre [...] Un instant, la balance penche vers le golfé hétéroclite des apparences.

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.61)

Par une métaphore in absentia, le narrateur est placé face à « une double illusion », qui représente, d'une part, la « réalité extérieure », et d'autre part, le « subjectivisme du passage », qui s'opposent à ce « désir de connaissance absolue ». En s'exprimant aussi au nom des autres, « nous », il semble hésitant devant un choix crucial à prendre, dans la mesure où il ne parvient plus à distinguer les frontières entre le réel ou le vrai et l'imaginaire. De plus, la seconde métaphore, « les deux grands mouvements de l'esprit », qui désigne encore « la double illusion », confirme cette idée, puisque le rêve et le raisonnement « s'équivalent », sans offrir davantage de nouvelles « interprétations du monde ». Dès cet instant, le narrateur cherchera à faire fusionner cette vision duelle en une unité, d'où, la recherche d'« un point de rencontre » où se rejoignent les « deux univers », au moyen d'une autre métaphore pour indiquer « la double illusion ». L'emploi du verbe « se décolorent » réaffirme encore l'amalgame du subjectif et du réel, car, s'ils perdent leurs couleurs ou leurs marques distinctives, ils vont acquérir des caractéristiques

<sup>445</sup> J. CHENIEUX-GENDRON, *Le surréalisme et le Roman (1920-1950)*, Lausanne, L'Age d'Homme 1983, pp.65-66.

<sup>446</sup> C. ABASTADO, *Introduction au Surréalisme*, Paris, Bordas 1971, p.93.



communes. Toutefois, le narrateur a fini par surpasser les deux modes de connaissance, en faisant chavirer la « balance » lui permettant de les comparer. De la sorte, on découvre une nouvelle manière pour accéder à la connaissance, celle où les « apparences » prennent le dessus, mises en lumière grâce à une métaphore déterminative, « le golfe hétéroclite des apparences », d'autant plus que le narrateur se livre par la suite à une observation minutieuse des passants et des lieux, caractérisés essentiellement par l'hétérogénéité et la dissemblance.

Si le réalisme est entièrement annulé, l'imagination le remplace pour régner dans le récit surréaliste, vu qu'elle replonge souvent auteur et lecteur au temps de leur enfance, et que Baudelaire signale comme la voie du véritable génie, en particulier par le biais d'historiettes inventées par le romancier, et qui paraissent, d'après Ph. Forest,

**[...] renouer avec cette faculté d'invention délirante et cependant cohérente dont l'enfance fait la démonstration. Le récit ne se donne plus comme principe que sa propre liberté joueuse, il combine et disperse des éléments empruntés au réel sans souci de la vraisemblance ou de la cohérence, laissant le récit proliférer de lui-même au sein de la rêverie. Prenant ainsi le contre-pied d'un certain réalisme, naît une fiction ludique qui libère les potentialités de l'imagination créatrice et de l'écriture poétique dans le cadre transformé du roman.** <sup>447</sup>

De ce fait, Aragon accorde une importance considérable à l'imagination, tel que dans *Le Paysan de Paris*, où il affirme que « *Ton imagination, mon cher, vaut mieux que tu ne l'imagines* » (p.76). Il lui consacre, par conséquent un discours qui lui est propre, et la présente tel « un vieillard grand et maigre », grâce à une métaphore fondée selon une structure restrictive :

**Il ne s'agit pas de progrès : je ne suis qu'un marchand de coco, et ma neige à moi, votre manne, du souvenir à la méthode expérimentale, reconnaissez la griserie en elle du mirage. Tout relève de l'imagination et de l'imagination tout relève.** (« *Discours de l'imagination* », *Le paysan de Paris*, p.80)

Dans un autre exemple, Aragon présente l'imagination comme une possibilité première :

**Cette peur de l'erreur, que dans la fuite de mes idées tout, à tout instant, me rappelle cette manie de contrôle, fait préférer à l'homme l'imagination de la raison à l'imagination des sens. Et pourtant c'est toujours l'imagination seule qui agit.** (« *Préface à une mythologie moderne* », *Le paysan de Paris*, p.14)

Car elle fait parfois appel sur la raison, alors que d'autres fois, elle est fondée sur les « sens », alors qu'ils conduisent vers l'erreur, d'autant plus que les moyens sensoriels permettent l'accès à l'inconscient et mettent en lumière une forme de perception intime ou instinctive, au point que même les erreurs qu'elle engendre conduisent vers l'évidence. Dans cette perspective, nous signalons que « Sens » et « Raison » s'équivalent, puisque l'un admet d'être défini par l'autre, par l'intermédiaire de l'imagination qui fait que la raison trouve origine et développement par le biais des illusions perçues par les sens :

**A toute erreur des sens correspondent d'étranges fleurs de la raison. Admirables jardins des croyances absurdes, des pressentiments, des obsessions et des délires. Là prennent figure des dieux inconnus et changeants. Je contemplerai ces visages de plomb, ces chènevis de l'imagination.** (« *Préface à une mythologie*

<sup>447</sup> Ph. FOREST, *Le mouvement surréaliste*, Paris, Vuibert 1994, p.104.

### **moderne », *Le paysan de Paris*, p.15)**

Dans ce cadre, la métaphore déterminative, « étranges fleurs de la raison », inscrite comme souvent dans une optique de concrétisation, établit, tel que nous l'avons déjà signalé, une similitude entre ces « fleurs » et « toute erreur des sens ». D'ailleurs, identifier le produit rationnel à une « fleur » permet de dire sa fragilité et surtout son caractère variable et incertain. Par la suite, nous distinguons un élargissement de la vision, puisque les « étranges fleurs » se trouvent remplacées par d'« admirables jardins ». Néanmoins, l'emploi d'un adjectif à valeur appréciative est aussitôt contesté, par le biais des compléments du nom « jardins », à savoir « croyances absurdes, obsessions et délires », qui signifient que toute idée ou théorie est vouée à la disparition, aussitôt remplacée par une autre. Par ailleurs, grâce à la raison ou aux sens, le narrateur accède à une nouvelle forme de connaissance, qui donne lieu à une « mythologie moderne » où les « dieux » sont « inconnus et changeants », conformément à ce goût surréaliste pour l'instantané et l'éphémère. En conséquence, ces divinités « prennent figure », assimilées métaphoriquement à des « visages de plomb », étant donné que cette association des deux éléments rappelle leur aspect inconstant, car ce métal est considérablement malléable et se laisse façonner avec facilité. Au surplus, la dernière métaphore déterminative de cet extrait s'inscrit dans la même perspective, puisque les « dieux » sont, cette fois, identifiés à des « chènevis », pas en tant que nourriture pour les oiseaux, mais pour l'imagination, dans la mesure où ils constituent le matériau privilégié sur lequel elle agit, en le modifiant interminablement.

Alors que Breton accorde confiance à l'imaginaire, tout en orientant fermement l'énergie comme dans une *conduite forcée*<sup>448</sup>, Aragon, au contraire, opte pour une investigation hasardeuse et fantaisiste. Comme dans cet extrait :

***Je suis le ludion de mes sens et du hasard [...] Je suis à la roulette de mon corps et je joue sur le rouge. Tout me distrait indéfiniment, sauf ma distraction même. Un sentiment comme de noblesse me pousse à préférer cet abandon à tout et je ne saurais entendre les reproches que vous me faites [...]. Je ne veux plus me retenir des erreurs de mes doigts, des erreurs de mes yeux. (« Préface à une mythologie moderne », *Le paysan de Paris*, p.12)***

Aragon célèbre la notion du hasard, d'abord, au moyen d'une métaphore avec « être » qui identifie le « je » à un « ludion », parce que cette figurine suspendue suppose principalement un mouvement hasardeux, effectué selon les modifications de pression de l'eau. Par ailleurs, ce « ludion » est particulier, car il est devenu, par métaphore déterminative, celui « des sens et du hasard », permettant de la sorte toutes les possibilités. Le hasard est également relié au jeu, qui repose sur la fortune, « la roulette », dont le complément « de mon corps » bascule le sens vers la figuralité.

De surcroît, nous proposons d'analyser cet autre extrait :

***Je reviens sur mes pas ; la lumière à nouveau se décompose à travers le prisme de l'imagination, je me résigne à cet univers irisé. Qu'allais-tu faire, mon ami, aux confins de la réalité ? Voici ton royaume de sel gemme, tes astéries et tes fameux gisements. Tu sais bien, plaisanterie anodine, que tu es l'Aladin du Monde***

---

<sup>448</sup> « Il y aura une fois », dans *Le Surréalisme Au Service De La Révolution*, n°1, juillet 1930, pp.2-4.

**Occidental. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.63)**

La métaphore déterminative, « le prisme de l'imagination », renvoie au thème du regard surréaliste transformateur, qui modifie l'aspect et l'essence du monde des réalités. Ainsi, comme le regard, l'imagination contribue à cette réinvention de l'univers devenu « irisé » sous une « lumière » particulière, qui signale un recommencement à l'infini.

Toutefois, l'imaginaire peut atteindre l'impossible, tel que « dans les livres d'Aragon » où « les objets et les êtres inanimés ont une curieuse propension à prendre la parole et à se plaire à de très surréalistes tirades : un téléphone dans *Anicet ou le panorama, roman*, une statue dans *Le Paysan de Paris*, un porte-plume dans *Traité du style* », dans la mesure où « la fantaisie la plus débridée est ici à l'œuvre ; elle fait éclater le carcan ordinaire du monde réel pour manifester à l'intérieur de celui-ci les potentialités inouïes de l'imaginaire ; là où le roman réaliste se veut description de l'ordinaire, du prévisible et du vraisemblable, le récit surréaliste se définit d'abord en ceci qu'il n'accepte d'envisager que l'insolite, l'inattendu, voire l'impossible »<sup>449</sup>. Nous rapportons, pour l'analyser, une partie du discours prononcé par la statue :

***Nous, qui parlons au ciel, nous, couverts de rosée, les danseurs minéraux que redoutent les nuits, nous, les dompteurs de brises, les charmeurs d'oiseaux, mes gardiens du silence, sous le lustre adorable de l'esprit qui éclaire nos attitudes irrémédiables, principes divins prisonniers de notre liberté concrète, nous, émanations particulières d'un grand souffle, négations du temps que le soleil inonde, nous les idoles sans aveu, les vagabonds de la métaphysique [...].***  
(« Discours de la statue », *Le paysan de Paris*, pp.191-192)

Le narrateur accorde ici la parole à une statue du parc, qui s'exprime au nom de ses « sœurs ». Dans cette perspective, nous nous installons au sein d'un imaginaire absolu, celui qui surpasse les limites du possible, en ce sens qu'Aragon peuple son texte d'êtres fantastiques, dotés d'une existence qui leur est propre, et capables de parler, et encore d'agir sur le milieu dans lequel ils évoluent. Pour mettre en valeur ces créatures, nous retenons le recours à un ensemble de métaphores apposées, dont le thème unique est le pronom personnel « nous », dans le but d'en offrir une image grandiose et majestueuse. D'abord, elles sont identifiées à des « danseurs minéraux », quoique nous remarquons une contradiction entre l'animation des danseurs et la matière avec laquelle les statues sont faites, à savoir les minéraux. Ainsi, elles représentent cette association des opposés en tant que fondement du mouvement surréaliste. De plus, si « les nuits » les « redoutent », c'est pour dire qu'elles font régner le mystère et qu'elles défient l'obscurité nocturne en illuminant le parc par leur éclat minéral. Les statues sont également représentées tels que des « dompteurs de brises », car, par leur résistance face aux forces naturelles, elles paraissent les vaincre et donc les dominer, au point qu'elles semblent contester l'effet du temps dévastateur, d'où, l'emploi de la métaphore « négations du temps que le soleil inonde », dans la mesure où elles ne subissent aucun changement, demeurant à travers les âges au même endroit, et dans un même état. Elles sont aussi des « charmeurs d'oiseaux », étant donné qu'elles les attirent par leur immobilité, leur procurant abri et sécurité, d'autant plus que les oiseaux symbolisent, chez les surréalistes, pureté et élévation. Elles sont également assimilées à « mes gardiens du

<sup>449</sup> Ph. FOREST, *Le mouvement surréaliste*, Paris, Vuibert 1994, p.103.

silence », alors qu'ici elles s'expriment par l'intermédiaire de l'une d'entre elles, conformément au projet du narrateur qui illustre davantage ce goût pour les contradictions rassemblées. Toutefois, le silence, en enveloppant les lieux, attribue à la vision un caractère onirique, adéquat au cadre temporel, la nuit. Par ailleurs, elles sont aussi « principes divins prisonniers de notre liberté concrète », vu que les anciennes divinités ont été substituées par d'autres modernes, parmi lesquelles les statues, caractérisées par une essence fondée sur une fusion des contraires, associant dans ce cas « la liberté » et l'emprisonnement. Nous insistons également sur leur aspect matériel conformément à la prédilection vouée par Aragon pour le concret. Les statues sont également des « émanations particulières d'un grand souffle », celui du mystère, des « idoles sans aveu », pour insister sur leur silence qui témoigne pourtant des secrets dont elles sont chargées, et finalement des « vagabonds de la métaphysique ». Cette dernière métaphore illustre davantage cette liaison établie entre des réalités aussi éloignées que possible, parce que, d'une part, « vagabonds » suggère l'instabilité et surtout le déplacement, alors que les statues sont figés, et d'autre part, « la métaphysique » est une recherche rationnelle et sérieuse, ayant pour but d'acquérir la connaissance de l'être absolu et des causes de l'univers.

Par ailleurs, le recours aux légendes met en place un rapprochement considérable entre l'image et l'anecdote, vu que la première rend anecdotique le récit qu'elle développe, pour le réduire ainsi à sa plus simple expression. Nous retenons à titre d'exemple :

Le temple de Salomon est passé dans les métaphores où il abrite des nids d'hirondelles et de blêmes lézards.

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.19)

Par conséquent, pour accéder à l'in vraisemblable, les surréalistes choisissent d'adopter, dans le récit, une technique imaginée par Breton, celle désignée par le terme « déception » et perçue au sein de l'image, en ce sens que cette dernière accorde plus d'importance à l'envers du réel, tel que le décrit Breton, dans cet extrait du *Second Manifeste* :

***On se plaît à imaginer des romans qui ne peuvent finir, comme il est des problèmes qui restent sans solution. A quand celui dont les personnages, abondamment définis par quelques particularités minimales, agiront d'une manière toute prévisible en vue d'un résultat imprévu [...] celui-là même dont la construction sera toute simple mais où seulement une scène d'enlèvement sera traité avec les mots de la fatigue, un orage décrit avec précision, mais en gai, etc. ? Quiconque jugera qu'il est temps d'en finir avec les provocantes insanités "réalistes" ne sera pas en peine de multiplier à soi seul ces propositions.***<sup>450</sup>

Tel est le cas dans cet extrait :

***En liberté dans le magasin, de grands fauves modernes guettaient la femelle d'homme en proie au petit fer [...] Un instant je vis ses épaules : une toile d'araignée les déroba. Puis se fut le tour aux cheveux de disparaître sous un gros insecte marron. Une libellule butinait un peu plus bas que la ceinture, les mains***

---

<sup>450</sup> A. BRETON, *Le Second Manifeste* (1930), Paris, Pauvert 1962, p.122.

***jouaient avec des gants de sable et un sac de mica cendré. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.53)***

### ***La description***

Par opposition au style romanesque de pure information, Breton conteste le recours des romanciers à la description, car elle témoigne, selon lui, d'un désœuvrement intellectuel de la part du romancier qui se suffit à calquer machinalement certains tableaux empruntés du monde réel, pour le seul but de camoufler les lacunes de son récit. Il la définit tel un entassement de modèles qui ne servent aucun objectif et qui auront pour conséquence la mise en place de « moments nuls », auxquels le lecteur n'accordera aucune attention, au cours de sa lecture du récit, et se précipitera à les omettre. En effet, il rejette la composante descriptive à cause qu'elle prétend reproduire avec exactitude le réel :

***Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celle-ci : ce n'est que superposition d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise ; il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber avec lui sur des lieux communs.***<sup>451</sup>

Par la suite, cet auteur insère des incertitudes et des ambiguïtés dans les descriptions, jusqu'à ce qu'il les élimine complètement, car elles s'avèrent être inutiles et ennuyeuses, essentiellement pour mettre à la place des dessins ou des photographies, ou toute autre illustration du monde des réalités, insérés dans les récits, quand il lui est nécessaire de déterminer malgré tout le cadre des événements qui conditionne l'aventure rapportée, tels que des coupures de journaux, des segments d'annonces publicitaires ou des reproductions qui permettront au lecteur comme à l'auteur d'échapper à la corvée de la description. De ce fait, Breton s'attaque au rapport analogique considéré comme illusoire entre l'univers fictionnel et le monde réel de référence, ainsi que pour remettre en cause la prétention du langage à parodier le réel avec exactitude.

En outre, la description concernera aussi les portraits, rejetés à leur tour, étant donné que le nom, l'apparence des personnages et leur aspect physiques doivent être sélectionnés fortuitement, et d'une manière définitive pour rappeler les usages de l'automatisme, quoiqu'en tenant compte que ces protagonistes doivent nécessairement révéler une existence singulière, celle qui réfère avec netteté à la personnalité intérieure de leur inventeur. Ce dernier ne peut que recourir au vrai pour faire circuler des informations et des faits, dont l'authenticité leur accorde utilité et signification. Dans cette perspective, Aragon tente de retrouver absolument, grâce à son héros, la résolution de son propre énigme, en parcourant « les zones mal éclairées de l'activité humaine ». Et dans une optique plus large, le « je », n'ayant pas de corps, se présente comme un regard qui éveille et révèle le miracle, dans le but de devenir la figure symbolique d'un itinéraire philosophique, celui du particulier au collectif, d'un « je » privé à la vie de groupe, passage d'autant plus transitoire qu'il est promis à destruction. Nous citons :

[...] et ce que nous réclamons à cor et à cri, ce sont, n'en doutez pas, des réalités, des RÉ-A-LI-TÉS :

### **Les Réalités**

<sup>451</sup> A. BRETON, *Manifestes du Surréalisme, Paris, Pauvert 1962, p.19.*

Fable

Il y avait une fois une réalité

Avec ses moutons en laine réelle [...].

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.70)

Au sein du récit surréaliste, les descriptions restent une convention romanesque, même chez Breton, et même si elles acquièrent un autre sens, en autorisant l'écrivain à choisir les détails à retenir, ainsi que leur disposition. De ce fait, « la vraisemblance de décors cessera, pour la première fois, de nous dérober l'étrange vie symbolique que les objets, aussi bien les mieux définis et les plus usuels, n'ont pas qu'en rêve »<sup>452</sup>. D'ailleurs, dans la description, seul le regard crée l'objet en tant qu'objet littéraire, d'autant plus qu'elle ne repose principalement sur des effets de réel, aussi bien que sur des réalités extraites du monde. Nous proposons cet extrait :

***Multiplicité charmante des aspects et des provocations [...] Vieilles putains, pièces montées, mécaniques momies, j'aime que vous figuriez dans le décor habituel, car vous êtes encore de vivantes lueurs au prix de ces mères de famille que l'on rencontre dans les promenades publiques. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.46)***

Dans cette optique, et quoique constituant essentiel de la fiction narrative, la description diffère de celle-ci, vu qu'elle reproduit des êtres et des objets qui co-existent dans l'espace, tandis que la narration rapporte une action qui dure dans le temps, comme le témoigne Gérard Genette :

***Il apparaît donc qu'en tant que mode de la représentation littéraire, la description ne se distingue pas assez nettement de la narration, par l'anatomie de ses fins, par l'originalité de ses moyens, pour qu'il ait besoin de rompre l'unité narrativo-descriptive (à dominante narrative) que Platon et Aristote ont nommé récit. Si la description marque une frontière intérieure, et somme toute assez indéfinie : on englobera donc sans dommage, dans la notion de récit, toutes les formes de la représentation littéraire, et l'on considèrera la description non comme un de ses modes (ce qui impliquerait une spécificité de langage), mais, plus modestement, comme un de ses aspects – fût-ce, d'un certain point de vue, le plus attachant.***<sup>453</sup>

### La question de la description chez Aragon

Chez Aragon, au contraire, la description joue un rôle considérable, surtout dans *Le Paysan de Paris*, d'autant plus qu'il déclare que le ton dominant dans ce texte est le « ton descriptif », quoiqu'il considère cette pratique comme une activité d'apprentissage. Toutefois, cet aveu ne peut avoir pour but que d'échapper aux reproches des autres surréalistes :

***[...] je m'astreignais délibérément [...] d'écrire précisément ce qui serait à coup sûr intolérable aux yeux de mes juges intimes : c'est-à-dire d'adopter le ton***

<sup>452</sup> A. BRETON, *Le Second Manifeste*, Paris, Pauvert 1962, p.122.

<sup>453</sup> G. GENETTE, *Figures II*, Paris, Seuil 1969, pp.60-61.

**descriptif. D'où le Passage de l'Opéra. J'avais pris soin de choisir un passage très vite incontrôlable, du fait qu'on allait démolir ce passage pour ouvrir la voie au Boulevard Haussmann. Non pour mieux mentir, mais pour cacher mon caractère d'apprenti à décrire, crainte qu'on se moque de moi.**<sup>454</sup>

Par ailleurs, dans « le Passage de l'Opéra », Aragon formule la même idée en affirmant que « l'un des principaux reproches que l'on me fasse, que l'on me fait, c'est encore ce don d'observation qu'il faut bien qu'on observe en moi pour le constater, pour m'en tenir rigueur » (p.108). Ainsi, grâce à ce don particulier, mis en valeur par la métaphore du microscope, la description prend une étendue remarquable, à tel point qu'elle prend le dessus sur la narration. Nous citons :

**Je quitte un peu mon microscope. On a beau dire, écrire l'œil à l'objectif même avec l'aide d'une chambre blanche fatigue véritablement la vue. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.42)**

En construisant son texte sur un ensemble infini de séquences descriptives, suspendues de temps à autre par des épisodes narratifs, Aragon agit par opposition au parti-pris des surréalistes vis-à-vis de la description, surtout parce qu'ils ont mal reçu *Le Paysan de Paris*, que les descriptions en constituent la substance même, de sorte que si nous tentons de les retirer, nous faisons perdre à ce texte sa structure aussi bien que sa cohérence. En conséquence, Aragon modifie le statut de la description, lorsqu'il ne la prend plus en considération comme une « unité détachable », tel que le recommande Philippe Hamon, ou comme une « unité amovible », selon Georges Molinié, mais en tant qu'élément constitutif et obligatoire, dans le but de provoquer un renversement des valeurs, en accordant le plus d'espace textuel à la description, aux dépens de la narration.

De surcroît, la description chez Aragon n'est point critiquée, aussi bien d'un point de vue esthétique qu'éthique, dans la mesure où, par le regard qu'il porte sur le monde et par son goût pour l'insolite, il tente de percevoir le merveilleux dans le quotidien, en attribuant une importance considérable au concret. Comme dans cet énoncé :

**Les premières venues, d'abord craintives ou bruyantes, se disciplinent au milieu. Tapisserie humaine et mobile, qui s'effiloche et se répare [...] si ce n'est pour quelques grimaces canailles, qui indiquent, plus sûrement que tout, le coudoisement et la camaraderie, un certain avilissement délectable lequel me monte tout de suite l'imagination et me chauffe le cœur. Dans tout ce qui set bas, il y a quelque chose de merveilleux qui me dispose au plaisir. (« Le passage de l'opéra », Le paysan de Paris, p.48)**

L'être féminin est l'un des personnages principaux que le narrateur décrit à plusieurs occasions et sous une multitude de facettes, parmi lesquelles celle des promeneuses du passage. Toutefois, il ne s'agit pas d'une description concrète, pour rendre compte du physique de ces femmes, mais de leur évolution et de leur attitude dans ce milieu équivoque. En effet, « les premières venues » sont assimilées à une « tapisserie humaine et mobile », parce qu'elles ne cessent de changer et de se modifier, d'où, le recours aux verbes « s'effiloche » et « se répare ».

Et même si Aragon ne remplace pas les descriptions par les photographies comme Breton, il cherche à atteindre un même objectif, celui d'accorder un caractère authentique

<sup>454</sup> L. ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, A. Skira, 1969, p.51

à la narration en lui octroyant un ancrage géographique réel et en incitant le lecteur à vérifier. Néanmoins, cet auteur décrit, mais chaque fois qu'il intervient dans le texte en tant qu'auteur, il ne cesse de discréditer le moment descriptif, comme dans cet extrait du « sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont » :

**MOI : Tu te crois, mon garçon, tenu à tout décrire. Illusoirement. Mais enfin à décrire. Tu es loin du compte [...] Que tous ces gens qui se demandent où tu veux vraiment en venir se perdent dans le détail, ou dans le jardin de ta mauvaise volonté. (Le paysan de Paris, p.221)**

Se désignant par le pronom personnel « Tu » et par le groupe nominal « mon garçon », le « Moi » converse avec lui-même, en mettant en place une opposition entre une volonté pour « tout décrire » dans le détail et un rejet total de cette activité, comme l'indique l'emploi de l'adverbe à connotation péjorative « illusoirement », pour dire la vanité de la description, d'autant plus que la locution « être loin du compte » confirme cette prise de position défavorable. Au surplus, le narrateur se reproche principalement un goût affiché pour le « détail », par une métaphore apposée, relié à son thème par la conjonction « ou », et assimilé au « jardin de ta mauvaise volonté », dans la mesure où nous avons déjà signalé que recourir au descriptif témoigne d'un choix de facilité de la part d'un auteur, se suffisant à recopier le réel.

Néanmoins, selon Jacqueline Chénieux<sup>455</sup>, Aragon « inverse le sens du mécanisme tel qu'il existe chez Breton », lorsqu'il a choisi de « redoubl[er] le procédé descriptif, [de] mett[re] en doute son caractère exhaustif, [d'] incit[er] le lecteur à vérifier la coïncidence technique du dessin et des mots ». En effet, il cherche à prouver que « la description joue pour lui le rôle de tremplin de l'imaginaire », en ce sens qu'elle permettra à l'imagination de s'épanouir et de se développer librement. Et pour justifier son idée, il inscrit dans l'ensemble de « ces descriptions minutieuses » « des hymnes lyriques », parce que « dans le mouvement qui mène de la description au lyrisme se justifie le plaisir descriptif ». Nous allons reprendre alors pour les analyser à nouveau les mêmes exemples proposés par J.Chénieux :

Nous relevons « l'hymne à la nuit », à la suite d'une description exhaustive du plan des Buttes-Chaumont :

**Parmi les forces naturelles, il en est une, de laquelle le pouvoir reconnu de tout temps reste en tout temps mystérieux, et tout mêlé à l'homme : c'est la nuit. Cette grande illusion noire suit la mode, et les variations sensibles de ses esclaves. La nuit de nos villes ne ressemble plus à cette clameur des chiens des ténèbres latines, ni à la chauve-souris du moyen Age, ni à cette image des douleurs qui est la nuit de la Renaissance. (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.173)**

Dans cet exemple, le narrateur choisit de mettre en lumière cette « force naturelle » par le biais d'une image métaphorique qui vient contredire un ensemble de comparaisons qui représente généralement la nuit. Cette dernière n'est qu'« une grande illusion noire » : elle est « grande » parce qu'elle occupe le statut d'une nouvelle divinité à l'échelle de l'univers et dotée d'un « pouvoir mystérieux reconnu de tout temps » ; elle est aussi « noire » par

---

<sup>455</sup> J. CHENIEUX-GENDRON, *Le surréalisme et le Roman (1920-1950)*, Lausanne, L'Age d'Homme 1983, pp.47-48.



référence à l'obscurité nocturne ; mais le mot le plus important est « illusion », vu que la nuit constitue un cadre propice où fleurissent les erreurs de perception sensorielle et les visions imaginaires, et qui davantage ne peuvent pas être les mêmes, se renouvelant selon le moment et la personne. D'où, ce rapport établi avec « la mode et les variations sensibles de ses esclaves », dans le but de célébrer les moments fugaces et passagers. De plus, il affiche le rejet des comparaisons qui rapprochent la nuit de « cette clameur des chiens des ténèbres », de « la chauve-souris », de « cette image des douleurs », durant des époques différentes (antiquité, moyen âge, renaissance), en ayant pour finalité commune d'en dresser une représentation sinistre et sombre.

Ensuite, l'hymne à l'amour est placé après la description des « bains » :

***Il y a une liaison bien forte dans l'esprit des hommes entre les Bains et la volupté : cette idée ancienne contribue au mystère de ces établissements publics où bien des gens ne se hasarderaient pas, tellement est grande la superstition des maladies contagieuses, et répandue la croyance que les baignoires ici prostituées sont de dangereuses sirènes pour le visiteur qui se confie à leur émail lépreux, à leur fer-blanc maculé. Ainsi ces temples d'un culte équivoque ont un air du bordel et des lieux de magie [...] Il y a pourtant dans l'amour, dans tout l'amour, qu'il soit cette furie physique, ou ce spectre, ou ce génie de diamant qui me murmure un nom pareil à la fraîcheur, il y a pourtant dans l'amour un principe hors la loi, un sens irrépressible du délit, le mépris de l'interdiction et le goût du saccage. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, pp.64-65)***

Et finalement, « la description du café Certâ » précède l'hymne à la rêverie :

***Images descendez comme des confetti. Images, images, partout des images. Au plafond. Dans la paille des fauteuils. Dans les pailles des boissons. Dans le tableau du standard téléphonique. Dans l'air brillant. Dans les lanternes de fer qui éclairent la pièce. Neigez, images, c'est Noël. Neigez sur les tonneaux et sur les cœurs crédules. Neigez dans les cheveux et sur les mains des gens. (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.101)***

Célébrer le rêve s'effectue alors par le biais des « images », d'autant plus que celles-ci sont tellement nombreuses qu'on les assimile, par une métaphore in absentia, à des flocons de neige, tel que le souligne la répétition du verbe à l'impératif, « neigez », qui laisse supposer l'importance de ce composant poétique.

Toutefois, si elle concerne davantage les lieux, le narrateur peut employer la description pour représenter certains personnages, tel que la « marchande de mouchoirs », montrée dans le détail, d'abord physiquement, sans pour autant avoir recours à la métaphore, dans un style plus proche du réalisme :

***Cette dame vers moi tourne une tête qui n'est pas sans majesté. Les traits un peu grands, le nez bourbonien, la peau qui ne doit plus déjà avoir cette élasticité au pincement propre à la jeunesse, l'empâtement du cou qui n'empêche pas la maigreur du visage, des cils blonds rares et l'œil un peu rouge [...]. (« Le Passage de l'Opéra, Le paysan de Paris, p.107)***

Il est de même pour les vêtements :

***Je jouis alors de son habillement. La jupe est large, et plus courte qu'on ne les fait aujourd'hui, au goût de 1917 environ, coupée en forme, faisant la taille ronde***

**[...] L'échancrure du corsage dégage simplement la nuque, où les cheveux paraissent follets, et par devant le décolleté découvre à peine la fourchette où saillaient gracieusement les tendons convergents du cou. (p.108)**

Néanmoins, la description de ce personnage acquiert davantage de l'importance lorsqu'elle permet au narrateur de développer une réflexion sur le mode descriptif. Il interpelle, en premier lieu, le lecteur et le place dans la position d'un témoin menacé ironiquement par le fait d'assister aussi bien à la description de « cette marchande de mouchoirs » qu'à celle de « ce petit sucrier », à condition qu'il soit « sage ». Pourtant, si le « je » se moque de l'outil descriptif, c'est uniquement quand celui-ci donne lieu à des passages où il n'est question que de banalités de la vie réelle :

**Cette marchande de mouchoirs, ce petit sucrier que je vais vous décrire si vous n'êtes pas sages [...]. (« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.109)**

Mais, dans les deux cas, et au-delà des précisions fournies en rapport avec un lieu ou un personnage, le plus important est la fonction même de la description, dépassant un emploi ornemental. Même présentée comme gratuite ou hasardeuse, ou encore simplement documentaire, elle a une autre fonction, qu'il est possible de désigner de « métaphysique », car elle n'est ni totalement explicative, ni même symbolique, permettant l'accès à « l'infini », aussi bien pour le narrateur que pour le lecteur.

### **La psychologie**

Nous nous intéresserons par la suite à la composante psychologique, rejetée également, parce qu'elle n'est qu'une représentation figée, faite de clichés et de stéréotypes de la nature humaine, où, par manque d'imagination, des cas généraux et des caractères prévisibles priment sur toutes les singularités que chaque individu possède. Pour l'essentiel, Breton s'attaque à la notion de caractère, étant donné que celui-ci ne doit pas être invariable, présenté d'une manière définitive, et surtout éclairci conformément aux codes d'un déterminisme simpliste et d'une approche analytique qui délimite les mystères en considération d'un raisonnement logique inefficace, ne servant qu'à « ramener l'inconnu au connu, au classable »<sup>456</sup>. La psychologie n'est plus à envisager comme une observation et un examen des sentiments et des passions, tel que le déclare le chef surréaliste :

la psychologie renoncera à bâcler aux dépens des êtres et des événements ses grands devoirs inutiles pour tenir vraiment entre deux lames une fraction de seconde et y surprendre les germes des incidents.<sup>457</sup>

Dans cette même perspective, Aragon la représente par une image dépréciative :

La psychologie, cette petite radoteuse, qui ne se trahit guère chez les coiffeurs que par les noms des parfums, les teintures et le romantisme des coiffures [...].

(« Le passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.58)

Il l'assimile, par une métaphore appositive, à « cette petite radoteuse » et nous

---

<sup>456</sup> A. BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, J.J. Pauvert 1962, p.21.

<sup>457</sup> A. BRETON, *Le Second Manifeste*, Paris, Pauvert 1962, p.122.

soulignons d'abord, l'emploi de l'adjectif « petite » qui peut avoir une valeur péjorative, en ce sens que le narrateur tente de minimiser l'apport de la psychologie, d'autant plus qu'il l'a évoquée en rapport avec le métier de coiffure. Par ailleurs, l'énumération des domaines auxquels elle se rattache témoigne de l'ironie du narrateur vis-à-vis de cette science, car ils sont à considérer comme médiocres et banals. Quant au terme le plus significatif, le substantif « radoteuse » indique que la psychologie n'est autre qu'un ensemble de propos décousus et peu sensés, ce qui lui ôte toute importance ou utilité.

De surcroît, prendre parti contre la psychologie ne se limite pas à un simple rejet, mais le dépasse vers une véritable critique. Ainsi, le narrateur s'attaque à la fois à cette invention et à son inventeur :

***Idée de l'homme ! [...] C'est aux pieds de cette idée que l'homme vit, les yeux levés, sans parvenir à s'identifier à elle, c'est aux pieds de cette idée qu'il se torture et se déchire, en proie au grand délire abstrait nommé psychologie. Foi de statue, il n'y a pas dans l'espace aux cent mille recoins une seule activité, fût-ce la philharmonie ou le billard Nicolas, qui me paraisse aussi ridicule que la psychologie [...] Pourtant l'homme inventa un soir la psychologie. (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.190)***

D'abord, il la représente, par une métaphore in absentia, telle une « idée », celle de l'homme. Toutefois, l'emploi du point d'exclamation révèle une touche d'ironie de la part du narrateur, parce que toute œuvre humaine n'est pas obligatoirement incontestable, d'autant plus que le créateur divinise la création, transformée implicitement en une statue « aux pieds » de laquelle il « vit, se torture et se déchire », pour qu'elle devienne aussitôt une divinité qu'il est difficile de satisfaire ou de « s'identifier à elle ». A l'opposé, si le narrateur a retardé la mention du terme même de « psychologie », il n'avait pas comme but de la mettre en valeur, mais de la ridiculiser davantage, en l'identifiant à un « grand délire abstrait ». En effet, le recours à l'adjectif « grand » indique l'exagération caractérisant le jugement défavorable vis-à-vis de la psychologie. Quant au mot « délire », il permet d'insister sur la gratuité, ainsi que sur l'absurdité de cette activité humaine, qui n'est autre qu'un ensemble de divagations et d'hallucinations, sans rapport logique avec le réel. Quant à l'adjectif « abstrait », il soutient la condamnation de la psychologie, puisque les surréalistes instaurent une prédilection pour la concrétisation, au point qu'ils refusent toute « idée » humaine.

Par ailleurs, le héros surréaliste « devient le témoin à qui le romancier obéit, dans une lucidité aiguë de ce que le personnage mis en scène n'a surgi que de son propre inconscient n'est autre que son double »<sup>458</sup>. Dans cette perspective, Breton commande de « renoncer à bâcler [les] grands devoirs inutiles »<sup>459</sup> de la psychologie, pour ne plus prendre en considération que des événements inattendus d'un destin, et qui doivent être présentés sous la forme d'un ensemble de ruptures, contribuant à briser et à faire bifurquer une action.

En outre, les personnages mis en scène par Aragon peuvent être également réels,

<sup>458</sup> J.-P. CLEBERT, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil 1996, p.523.

<sup>459</sup> A. BRETON, *Le Second Manifeste*, Paris, Pauvert 1962, p.122.

héros d'un ensemble de faits réellement vécus, comme lors de la présence de Breton dans *Le Paysan de Paris*, en rapport avec le mouvement dadaïste, et particulièrement des réunions de ses membres, faites dans un lieu existant au début du siècle, le Café de Certa :

***C'est ce lieu vers la fin de 1919, un après-midi, André Breton et moi décidâmes de réunir désormais nos amis, par haine de Montparnasse et de Montmartre, par goût aussi de l'équivoque des passages, et séduits sans doute par un décor inaccoutumé qui devait nous devenir si familier ; c'est ce lieu qui fut le siège principal des assises de Dada [...]. (« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.92)***

Nous remarquons spécialement un goût annoncé pour le détail, dans le but d'ancrer son récit dans la réalité, précisant de la date (la fin de 1919), le moment de la journée (un après-midi), et le motif à l'origine du choix du lieu (par goût pour l'équivoque et pour un décor inaccoutumé). Dans ce cas, ce texte se présente tel un témoignage de l'époque.

D'un autre côté, l'image du monde offerte par les surréalistes est irrationnelle, à cause de leur attirance pour l'insolite et l'intérêt qu'ils attribuent à l'incompréhensible. Ils récusent alors la causalité, le principe d'identité et les canons d'une psychologie des « caractères », et accentuent l'existence des énigmes sans chercher pour autant à déchiffrer les indices, spécialement pour faire participer le lecteur et lui permettre de repérer une interprétation adéquate, d'autant plus qu'ils se restreignent à exposer les faits, en rajoutant parfois une note qui écarte toute explication de cause à effet. Néanmoins, attribuer au lecteur la possibilité d'interpréter librement n'est qu'une illusion, vu que le récit insinue inévitablement une représentation du réel faite d'analogies et de symboles, au point que le narrateur du *Paysan de Paris* conçoit des « sphinx méconnus » et des « serrures qui ferment mal sur l'infini »<sup>460</sup>.

De surcroît, « la mise en place d'une quelconque psychologie des personnages » présente moins d'intérêt pour les surréalistes, parce qu'ils privilégient « l'invention de l'intrigue romanesque [qui] préexiste, dans son *mouvement* », particulièrement parce que « ce mouvement s'appuie sur des noms, les personnages y sont des mots avant d'être cernés comme des êtres plus ou moins vraisemblables »<sup>461</sup>.

### ***L'action romanesque***

La construction d'un récit ne doit être que la reproduction exacte de la « vraie vie », parce que celui-là s'est libéré des carcans de la fiction, alors que cette dernière constitue l'un des principes fondamentaux de toute entreprise romanesque. En effet, même s'il avance recopier parfaitement le réel (sans y parvenir), le roman tente de réaliser ce projet en ayant recours, dans la plupart des cas, à des détours, tel que l'affabulation et la transposition, étant donné que le romancier cherche à construire une intrigue et à créer des personnages, tandis qu'il s'éloigne et s'inspire, au même moment, de ce qui existe déjà dans le monde des réalités. Néanmoins, cette intrigue linéaire, qui devrait

<sup>460</sup> L. ARAGON, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard 2002, p.20.

<sup>461</sup> J. CHENIEUX-GENDRON, *Le surréalisme et le Roman (1920-1950)*, Lausanne, L'Age d'Homme 1983, pp.65-66.

généralement relater, d'une manière cohérente et continue, le cours d'une histoire ou celui d'une destinée, se trouve modifiée, bouleversée jusqu'à être totalement abandonnée, vu que, dans les romans surréalistes, les écarts, les parenthèses et les coq-à-l'âne foisonnent particulièrement en raison de leur propre prolixité. Dès lors, le roman surréaliste « devient spirale infinie qui suscite le tournis de la "mise en abyme" », par le biais d'une « démultiplication des niveaux de narration, engendrement perpétuel d'une intrigue par une autre, échos et reflet de tout dans tout »<sup>462</sup>.

Toutefois, l'entreprise d'Aragon n'est pas uniquement à considérer comme une contestation des conventions esthétiques du genre romanesque, d'autant plus qu'elle tente de réaliser, tel que l'a souligné Jacqueline Chénieux-Gendron, « un mode neuf d'écriture »<sup>463</sup>, ou encore comme l'a confirmé Marie-Paule Berranger qui voit que « *Le Paysan de Paris* [...] invente [...] en conséquence une écriture narrative où les signes sont disposés en signaux, exigeant dans la vie une réponse appropriée, modifiant le sujet, interrogeant son identité. A même la langue, de mystérieuses solidarités entre les mots précipitent les événements et programment la destinée des personnes. Au lieu de consigner une vie, comme le roman d'apprentissage ou de formation, le récit surréaliste propose de la transformer, de l'orienter à partir du désir, révélé entre autres par les lapsus et les associations verbales »<sup>464</sup>.

Dans cette même perspective, nous pouvons affirmer qu'un texte narratif surréaliste correspond à une « poétique de l'éclatement », illustrée par la composition même de l'ouvrage, en ce sens que la trame narrative est caractérisée par la suspension et les ruptures, car elle est relatée dans des séquences hétérogènes composant le récit. Dans *Le Paysan de Paris*, l'auteur commence son œuvre par un avant-dire, suivi d'un prologue, et tout au long du texte, il rapporte l'ensemble des rencontres et des péripéties menées par le « je », en leur associant des explications, ainsi que des commentaires qui éclaircissent davantage l'aventure vécue, et finalement, il termine cet ensemble par un épilogue permettant un retour à la situation d'énonciation initiale.

De surcroît, ce morcèlement du texte surréaliste est souligné davantage par des ruptures thématiques ou temporelles qui contribuent à ce que le récit ne soit qu'une suite continue de faits ou de scènes sans lien qui les rattache. Nous relevons alors un récit de rêve ou une coupure de presse que l'auteur introduit dans un texte narratif, dans le but de s'opposer à la linéarité et au principe de causalité, en tant que caractères traditionnels et indispensables pour une narration. De ce fait, les surréalistes opposent aux enchaînements chronologiques ou causals un agencement particulier des faits, où s'enchaînement, contre la logique et la cohérence, les désunions, les divagations et les accidents de parcours que croise chaque individu. Nous citons alors :

***Il n'y aurait pas d'erreur sans le sentiment même de l'évidence. Sans lui on ne s'arrêterait jamais à l'erreur. J'en étais là de mes pensées, lorsque, sans que rien***

---

<sup>462</sup> Les Grands Genres Littéraires, Etudes recueillies et présentées par Daniel MORTIER, Paris, Champion 2001, p.136.

<sup>463</sup> J. CHENIEUX-GENDRON, *Le surréalisme et le roman*, L'Age d'Homme, 1983, p.197.

<sup>464</sup> M.-P. BERRANGER, *Le Surréalisme*, Pais, Hachette 1997, p.111.

***en eût décelé les approches, le printemps entra subitement dans le monde. C'était un soir, vers cinq heures, un samedi : tout à coup, c'en est fait, chaque chose baigne dans une autre lumière et pourtant il fait encore assez froid, on ne pourrait dire ce qui vient de se passer. Toujours est-il que le tour des pensées ne saurait rester le même ; elles suivent à la déroute une préoccupation impérieuse. (« Préface à une mythologie moderne », *Le paysan de Paris*, p.11)***

Au même moment où s'achève une longue réflexion philosophique qui établit un rapport étroit entre l'erreur et l'évidence, nous remarquons un passage immédiat à un autre sujet, d'autant plus que le décor s'est modifié par l'arrivée du printemps, alors qu'il n'existe aucun lien ou préparation permettant ce changement de perspective. Toutefois, nous relevons à la fin de cet exemple que, contrairement à une première impression, le narrateur prend la peine d'expliquer la succession désorganisée de ses idées, dans la mesure où il recourt à une métaphore déterminative, « le tour des pensées », pour montrer le caractère changeant et modifiable de l'esprit humain, disposé à s'abandonner à autant de « préoccupation[s] impérieuse[s] ».

D'un autre côté, les indices temporels soulignent le caractère vague de la durée, et donnent uniquement à voir une suite de faits et de gestes, d'autant plus que le narrateur refuse les relations temporelles, dont l'enchaînement est relié à la distribution logique des causes et des conséquences. De ce fait, il multiplie les effets de rupture et l'hétérogénéité, dans le but d'éviter toute linéarité continue, caractérisant généralement tout récit et toute argumentation.

Concernant le lieu, les marques spatiales, ainsi que les indications décoratives, abondent dans le récit, jusqu'à correspondre à des didascalies théâtrales, au point qu'il nous semble assister davantage à une scène plus qu'à une simple narration, tel que l'illustre cet exemple :

***[...] sur les pentes de Montmartre où diverses tentations clignaient de l'œil [...] Tout ce charme de lumières qui s'éveillait aux portes banales du plaisir [...] ce quartier qui a une lueur d'œil près du khol [...]. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.163)***

Le narrateur rapporte la promenade avec ses amis comme une séquence de théâtre, dans laquelle les indices spatiaux suivent le mouvement d'un œil qui passe d'une vision générale à une autre plus particulière, ainsi, des « pentes de Montmartre », on passe à leur « lumières », pour focaliser finalement le regard sur un « quartier » bien précis. Au surplus, chacun de ces repères est mis en place par le biais d'une figure métaphorique, qui s'articule essentiellement autour du thème du regard, désigné par « l'œil », d'où, la métaphore verbale fondée sur l'accord du verbe « cligner » aux « diverses tentations ». Il est de même pour la seconde figure, associant aux « portes » un adjectif (banales) et un complément (plaisir) qu'habituellement ne lui sont pas appropriés. Par ailleurs, « une lueur d'œil près du khol » caractérise le « quartier » en ce sens qu'elle est vive et attirante.

En somme, nous sommes persuadés que si le surréalisme a favorisé, selon certaines mesures, le genre narratif, il a privilégié spécialement le récit, auquel il a assigné une primauté qui rappelle celle d'Aristote. Cependant, une comparaison établie entre le récit et la poésie présente à la fois les particularités de chacun, sans accorder l'avantage à l'un

aux dépens de l'autre. Nous citons :

**[...] certes, la poésie est la valeur par excellence, mais elle déborde le domaine de l'œuvre alors que le récit surréaliste inscrit la parole dans la temporalité humaine, répète l'aventure majeure que constitue la croissance et le déclin de l'inspiration et la transfiguration du quotidien par l'amour et l'imaginaire », et c'est ce qui a eu pour conséquence la production d'un certain nombre d'œuvres, parmi lesquelles *Le Paysan de Paris*, qui « ouvrent le récit aux descriptions mimétiques du fantasme entrecoupées d'amplifications lyriques. »<sup>465</sup>**

En outre, le « récit surréaliste », nettement distingué du roman, désigné rarement par ce terme dans une optique polémique, s'oppose aux distinctions des genres, car il fonde souvent ses épisodes sur le tissage lexical, les jeux de mots ou les échos sonores. En conséquence, ce récit ne conserve également aucune frontière le séparant de la poésie, dans la mesure où « le prétexte de l'intrigue se faisant plus lâche, l'écriture se prend au jeu de ses métaphores, elle s'approprie et dilapide dans le cadre apparent du roman les ressources les plus riches de l'expression poétique »<sup>466</sup>. En effet, les pouvoirs de l'imaginaire et de l'écriture libérés, ainsi que les conventions du réalisme refusées, avaient participé à supprimer la distinction entre le roman et la poésie.

### Les métaphores particulières du narratif

Dans cette section, nous allons prendre en considération des études effectuées par Luc Vigier et Nathalie Piégay-gros, dans la mesure où le lien qu'ils ont établi entre le discours narratif et des certaines métaphores particulières nous a semblé intéressant, d'autant plus que nous avons relevé du *paysan de Paris* l'ensemble des images métaphoriques qu'ils on indiquées.

### Les métaphores optiques

Dans cette partie, nous prendrons en considération un article de Luc Vigier, intitulé « La métaphore optique dans quelques romans d'Aragon »<sup>467</sup>, essentiellement parce que cet auteur a associé, tel que nous aspirons, la figure métaphorique et les écrits narratifs d'Aragon, même s'il s'est limité à l'étude d'un type particulier de la métaphore. Ainsi, les métaphores optiques, spécifiques à « l'œuvre romanesque » d'Aragon, aussi bien des « textes de la "période surréaliste" », sont « les figures étranges du miroir, du microscope ou du kaléidoscope » et qui « apparaissent régulièrement lorsqu'il s'agit d'illustrer les rapports inouïs (ou plutôt invus) de l'artiste au monde »<sup>468</sup>. C'est encore un

<sup>465</sup> M.-P. BERRANGER, « Le surréalisme fait-il du genre ? », *L'éclatement des genres, sous la direction de Marc DAMBRE et Monique GOSSELIN-NOAT, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle 2001, p.155.*

<sup>466</sup> Ph. FOREST, *Le mouvement surréaliste*, Paris, Vuibert 1994, p.103.

<sup>467</sup> L. VIGIER, « La métaphore optique dans quelques romans d'Aragon », *Recherches croisées Aragon / Elsa*, n°5, Paris, Les belles Lettres, 1994. pp.131-148.

<sup>468</sup> *Ibidem.*, p.131.

« rapprochement de deux réalités unies par un sème commun, ce dernier est ici optique, c'est-à-dire qu'il a trait à l'ensemble du système de la vue : l'organe lui-même, en tout ou partie (iris, pupille, œil bleu, œil noir) ; ensuite les éléments susceptibles de s'interposer entre l'organe et la réalité (le miroir simple, triple, déformant, sans tain, brisé, les vitres, les loupes, le kaléidoscope, le microscope). Enfin, nous parlons de métaphore optique lorsque Aragon isole, dans une peinture, un dessin, une photographie ou un film, une posture particulière de l'œil, un choix de lumière, de couleur ou de perspective »<sup>469</sup>.

D'un autre côté, L. Vigier justifie cette association, qu'il établit entre la figure et le « roman », par le fait qu'elle permet de mettre en valeur « un rapport problématique d'un personnage, ou de l'auteur lui-même, à la réalité »<sup>470</sup>. De plus, ces figures semblent particulières, parce qu'il est possible qu'elles « se combin[ent] entre elles », se caractérisant par « l'extrême densité de leurs réseaux de sens qui s'infiltrent au plus profond des thèmes majeurs de l'œuvre romanesque d'Aragon »<sup>471</sup>.

Par la suite, L. Vigier nous éclaire sur ce lien possible et significatif, non seulement entre la métaphore et le roman, mais entre « l'œil et la plume, entre le voir et l'écrire », que ce soit dans « le texte critique » ou dans « le texte romanesque », en ce sens qu'Aragon cherche, dans cette perspective, à accéder à des « potentiels poétiques des nouveaux modes d'appréhension du monde »<sup>472</sup>. Nous citons à titre d'exemple :

Je crois voir de trop près ma main qui écrit et ma plume est une enfilée de brouillard.

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.42)

Nous constatons que le narrateur a associé les deux verbes « voir » et « écrire », d'autant plus qu'il met en place une image métaphorique en rapport avec ce dernier, celle de la « plume », identifiée à « une enfilée de brouillard ». Toutefois, nous pouvons supposer que le rapprochement de ces deux éléments établit une remise en cause de cette pratique, étant donné que le premier renvoie à une réalité concrète, alors que le second est insaisissable.

Conformément à la symbolique surréaliste, *Le Paysan de Paris* est enrichi par « les figures de la lumière, du microscope, du miroir déformant [...] »<sup>473</sup>. Toutefois, même si Aragon partage avec les autres surréalistes « l'intérêt [...] pour les arts visuels, les possibilités d'illusion sensorielle et l'exploitation des capacités fantasmagiques de l'esprit », il se singularise à ce niveau parce qu'il détient « une cohérence qui lui est propre et qui dépasse les enjeux du surréalisme pour s'inscrire dans la construction d'un code personnel à l'échelle de l'œuvre tout entière »<sup>474</sup>. Dans cette perspective, cette métaphore optique ou visuelle ne peut être prise en considération comme un simple

<sup>469</sup> *Ibidem.*, p.131.

<sup>470</sup> *Ibidem.*, pp.131-132.

<sup>471</sup> *Ibidem.*, p.132.

<sup>472</sup> *Ibidem.*, p.132.

<sup>473</sup> *Ibidem.*, p.134.



ornement du texte aragonien, mais au contraire, elle s'avère être un constituant primordial de l'œuvre où elle s'inscrit, car pouvant « infiltrer les thèmes principaux » de celle-ci, et, par conséquent, « elle intervient, évidente ou secrète, dans les réseaux de signification et de connotation du texte »<sup>475</sup>, dans le but de déterminer, développer et mettre en place une représentation moderne du monde.

Pour parvenir à réaliser ce dessein, Aragon formule, dès l'incipit, considéré comme « une première phrase plus ou moins arbitraire [...] que l'histoire s'évertuera à vérifier »<sup>476</sup>, aussi bien son projet que les principes et les outils essentiels, d'où, le choix significatif du titre, « Préface à une mythologie moderne », qui annonce que la suite du texte sera une élaboration de cette mythologie, par opposition à la logique. Dans cette optique, l'auteur rédige *Le Paysan* de façon à ce qu'il accomplisse essentiellement « le renversement du cliché ancestral de la raison-lumière », en mettant en cause cette dernière, ainsi que « sa prétention à tout élucider, à faire reculer les zones d'ombre »<sup>477</sup>.

Dès lors, Aragon offre une nouvelle conception du regard, réformée par l'exaltation d'une lumière singulière, différente de celle de la raison. Il s'agit de « celle de l'imagination de l'illusion, zone miraculeuse où sont certifiées les erreurs des sens »<sup>478</sup>, et à laquelle on ne peut accéder que par le rejet des « préjugés et [des] frayeurs primitives de l'homme raisonnable », afin de découvrir d'autres vérités exceptionnelles. Par ailleurs, cet éclairage insolite émane de « l'illusion » rattachée à « l'atmosphère érotique qu'elle dégage ou dont elle émane »<sup>479</sup>, ce qui aura pour résultat la modification de « la perception du monde », puisque « les petits détails de la vie quotidienne [...] apparaissent soudain lumineux, déformés, énormes ou observés d'incroyablement près »<sup>480</sup>.

Dans une seconde partie de son article, L. Vigier développe sa pensée en présentant certaines métaphores optiques :

D'abord, la figure du microscope réfère à « l'œil de l'observateur écrivain »<sup>481</sup>, parce que ce dernier transforme radicalement « l'objet optique » par une technique d'agrandissement, capable de rendre compte de tout détail, même infiniment minime. Cet objet ne représente plus le réel pour se placer du côté de la surréalité. Et aussitôt, se justifie « une lecture de l'optique comme chiffre de la vision surréaliste »<sup>482</sup>, car elle

<sup>474</sup> Ibidem., p.138.

<sup>475</sup> Ibidem., p.134.

<sup>476</sup> M.-P. BERRANGER, *Le Surréalisme*, Paris, Hachette 1997, p.110.

<sup>477</sup> Ibidem., L. VIGIER, p.134.

<sup>478</sup> Ibidem., p.135.

<sup>479</sup> Idem.

<sup>480</sup> Ibidem., p.136.

<sup>481</sup> Idem.

permet de saisir le monde des réalités à travers « toutes les erreurs fructifiantes des sens ». Nous citons alors :

Je quitte un peu mon microscope. On a beau dire, écrire l'œil à l'objectif même avec l'aide d'une chambre blanche fatigue véritablement la vue [...] le moindre objet que j'aperçois m'apparaît de proportions gigantesques, une carafe et un encrier me rappellent Notre-Dame et la Morgue.

(« Le passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.42)

Il existe aussi la figure du kaléidoscope, considérée par L. Vigier comme « une sorte de substitut à la technique cubiste de représentation de la réalité »<sup>483</sup>, à l'époque et spécialement dans *Le paysan de Paris*, étant donné qu'elle « ouvre sur une perception éclatée de la conscience et du monde extérieur »<sup>484</sup>, comme le justifie Aragon dans cet extrait :

ça ne fait rien, quand je songe à ce que vous pensez, tous, petits à mes pieds pour l'instant, et moi dans ma grandeur, le ciel comme couronne, mon kaléidoscope renversé, les naufrages dans la poche, un peu de prairie entre les dents, tout l'univers, le vaste univers où les poneys courent sans brides, les fumées s'amuse à oublier la ligne droite, et les regards ! les regards n'ont pas de raison pour leurs haltes, et pourtant s'arrêtent [...].

(« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.210)

Cette image accorde au narrateur une dimension grandiose, dans la mesure où elle l'identifie à un dieu qui refait l'univers, et qui commande la métamorphose de ses différents constituants, d'autant plus qu'il use d'un « kaléidoscope » un peu particulier, car « renversé ». Par conséquent, cet instrument produit non seulement une infinité de combinaisons d'images aux multiples couleurs, mais encore dans un ordre opposé à l'organisation habituelle.

En outre, l'image du « miroir » suggère à la fois un effet de transparence et de reflet, aussi bien de disparition et de dédoublement :

Il y a des mots qui sont des miroirs, des lacs optiques vers lesquels les mains se tendent en vain.(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.111)

Dans cet exemple, les « mots » sont identifiés, par une métaphore avec « être », d'abord, à des « miroirs », et ensuite, par juxtaposition, à « des lacs optiques ». Ils sont « miroirs », en ce sens qu'ils offrent souvent des images renversées, pour aboutir à un retournement ou à une inversion dans la représentation de la réalité, mais cette fois-ci réalisés par le biais des mots. Ensuite, ce sont des « lacs optiques », parce qu'une surface aquatique peut aussi reproduire les mêmes effets perçus dans une glace, essentiellement par un effet d'illusion, justifiant de la sorte l'incapacité des mains à saisir

<sup>482</sup> *Ibidem.*, p.138.

<sup>483</sup> *Ibidem.*, p.141.

<sup>484</sup> *Ibidem.*, p.132.

aussi bien les mots que les réalités qu'ils représentent. Par ailleurs, cette association métaphorique entre le miroir et l'élément liquide renvoie au mythe de Narcisse, redécouvert par les surréalistes. En effet, la surface de l'eau, tel un miroir, renvoie l'image du double et, par conséquent, du contraire, à la suite d'une métamorphose réalisée principalement grâce au regard. De ce fait, nous dirons que celui qui se regarde dans le miroir découvre autre chose que ce qu'il est censé voir, c'est-à-dire que cette surface lui permet de saisir ses pensées secrètes et inavouées. Néanmoins, cette entreprise demeure difficile à réaliser, puisque le miroir renferme une autre réalité souvent inaccessible, celle située au niveau de l'inconscient et que les surréalistes tentent d'atteindre.

Nous relevons également l'image du « tunnel-aquarium [...] où s'élabore une sorte d'esthétique du défilement et de l'éphémère, l'optique sature l'espace des perceptions »<sup>485</sup>. Il s'agit plus exactement de « ces sortes de galeries couvertes », des « passages » mis en lumière, tel un intervalle de liberté pour l'homme, affranchi de ses idées reçues, de ses principes et de ses coutumes, ayant pour finalité la découverte du domaine de l'inconscient, d'accéder à un au-delà de la réalité vécue. Nous citons alors :

***La lumière moderne de l'insolite [...] Elle règne bizarrement dans ces sortes de galeries couvertes qui sont nombreuses à Paris aux alentours des grands boulevards et que l'on nomme d'une façon troublante des passages [...] Lueur glauque, en quelque manière abyssale, qui tient de la clarté soudaine sous une jupe qu'on relève d'une jambe qui se découvre. Le grand instinct américain [...] va bientôt rendre impossible le maintien de ces aquariums humains déjà morts à leur vie primitive, et qui méritent pourtant d'être regardés comme les recéleurs de plusieurs mythes modernes, car c'est aujourd'hui que la pioche les menace, qu'ils sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère, qu'ils sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, incompréhensibles hier et que demain ne connaîtra jamais. (« Le passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.21)***

Par une métaphore in absentia, « lueur glauque », le narrateur évoque à nouveau « la lumière moderne de l'insolite », dans laquelle baigne le Paris du paysan, en lui accordant mystère et magie. De surcroît, si le terme « lueur » désigne une lumière faible et éphémère, il est relié, grâce à l'adjectif « glauque », à la mer, d'autant plus que cette eau abyssale symbolise, dans l'imaginaire surréaliste, les profondeurs de l'inconscient, en tant qu'espace privilégié d'une quête permanente. Par ailleurs, ce rapport avec le milieu aquatique rend possible l'apparition fascinante et inquiétante d'un être hybride et fantastique, la sirène ou Mélusine, représentant la prostituée, dont le corps est désirable, alors que le baiser est mortel. Aragon associe la lueur du passage à « la clarté soudaine sous une jupe qu'on relève d'une jambe qui se découvre », pour insinuer l'attrait dangereux de cette créature, que le haut de son corps est celui d'une femme-enfant, tandis que le bas est celui d'un serpent.

D'un autre côté, ce rapport établi entre les « passages » citadins et l'élément aquatique ne se limite pas uniquement à la mer, mais aussi à cette eau enclose, celle des aquariums. En d'autres termes, les galeries se métamorphosent, sous le regard de

<sup>485</sup> *Ibidem.*, p.137.

l'observateur en des « aquariums humains », par le biais d'une métaphore in absentia, parce qu'elles signalent la fluidité du désir, jusqu'à inonder le passant, même si elles sont aménagées pour le protéger de la pluie. D'où, le recours aux deux dernières métaphores qui assemblent « éphémère » et « plaisirs » pour dire le caractère équivoque des passages, lieu d'attente où tout peut arriver.

En somme, la métaphore du kaléidoscope puise de l'importance parce qu'elle « fait basculer celui qui s'y penche dans un vortex optique où l'œil, tout en fixant le centre, le point où les miroirs se rencontrent, est contraint d'apercevoir les facettes toujours changeantes de figures hasardeuses »<sup>486</sup>.

Plus généralement, cette modification de la nature du regard, qui conduit vers une transformation de la conception du monde réel, s'inscrit dans le cadre d'un traitement particulier et propre à Aragon de la question du réalisme dans la littérature. Selon Vigier toujours, l'auteur du *Paysan de Paris* opte pour un recours au fantastique, lui permettant à la fois d'ouvrir « une fenêtre vers l'imaginaire » et « de traiter le réalisme par le conflit du subjectif et de l'objectif, conflit pensé (et c'est cela qui est particulier) principalement à travers les figures de l'œil objectif et de l'œil subjectif »<sup>487</sup>.

Cette prise en considération du réalisme par le fantastique s'effectue essentiellement par l'intermédiaire de l'imagination, d'autant plus qu'elle contribue à donner lieu à un autre type de métaphores pouvant être caractéristiques du « genre romanesque » : il est question, selon Nathalie Piégay-Gros, de ces « images mythiques, disséminées en tous lieux » et qui « fondent une poétique nouvelle qui, en son centre, place l'imagination, force créatrice, mais aussi principe de connaissance », dans la mesure où « elle laisse se profiler à l'horizon du surréalisme la résolution du conflit ancestral de la raison et du sensible, du concept et de l'image, de la philosophie et de la poésie »<sup>488</sup>. Néanmoins, la mythologie célébrée dans *Le Paysan de Paris* est moderne, vu qu'elle est composée par un ensemble de mythes, caractérisés essentiellement par « l'éphémère », qui s'oppose à « la durée et la suspension du temps historique » déterminant « la mythologie antique ».

De ce fait, Aragon rappelle certains mythes antiques, mais aussitôt pour les modifier en s'appuyant sur son imagination, tel que celui d'Œdipe et du sphinx :

***Là où se poursuit l'activité la plus équivoque des vivants, l'inanimé prend parfois un reflet de leurs plus secrets mobiles : nos cités sont ainsi peuplées de sphinx méconnus qui n'arrêtent pas le passant rêveur, s'il ne tourne vers eux sa distraction méditative, qui ne lui posent pas de questions mortelles. Mais s'il sait les deviner, ce sage, alors, que lui les interroge, ce sont encore ses propres abîmes que grâce à ces monstres sans figure il va de nouveau sonder. La lumière moderne de l'insolite, voilà désormais ce qui va le retenir. (« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.20)***

<sup>486</sup> *Ibidem.*, p.142.

<sup>487</sup> *Ibidem.*, p.146.

<sup>488</sup> N. PIEGAY-GROS, « Philosophie de l'image », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet* n°5, Paris, Les Belles Lettres 1994, p.149.

En effet, si les surréalistes ont retenu le mythe œdipien, ils ont voulu manifesté leur refus de tout autoritarisme, en se révoltant contre l'ordre établi par le père, le clergé, le gouvernement ou par les institutions. Toutefois, l'Œdipe s'est métamorphosé, au point de devenir ce « passant rêveur », désigné métaphoriquement à l'image d'un « sage », d'autant plus que les rôles sont échangés, en ce sens qu'il se transforme lui-même en poseur d'énigmes et se charge d'interroger à son tour les sphinx, en leur posant, selon Breton, trois questions principales (d'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous ?), lui permettant de « sonder » son inconscient, désigné par une expression métaphorique, « ses propres abîmes ». Quant aux sphinx, ils ne sont maintenus que parce qu'ils signalent, chez les surréalistes, une fascination considérable pour l'énigme et les mystères à percer. Et puisqu'ils sont « méconnus », le narrateur les représente, par le biais d'une métaphore in absentia, tels que des « monstres sans figure », car le mythe, dans lequel ils jouent le rôle principal, va être aussitôt substitué par un nouveau, celui de la modernité, que pourrait symboliser le sphinx à son tour interrogé.

De même, les anciennes divinités sont détrônées, pour que s'élèvent de nouveaux dieux, caractérisés par une dimension concrète et matérielle, telles que « les publicités [qui] s'opposent aux anciennes statues qui désignaient et figeaient, tel un "fantôme de pierre", le sacré en le soustrayant au temps »<sup>489</sup>. Il en est ainsi dans ce passage :

***Devant qui s'arrêtera-t-elle donc, la pensée contemporaine, le long de ces routes où des dangers nouveaux la limitent, devant qui humiliera-t-elle la vitesse acquise et le sentiment de sa fatalité ? Ce sont de grands dieux rouges, de grands dieux jaunes, de grands dieux verts, fichés sur le bord des pistes spéculatives que l'esprit emprunte d'un sentiment à l'autre, d'une idée à sa conséquence dans sa course à l'accomplissement. Une étrange statuaire préside à la naissance de ces simulacres [...] Bariolés de mots anglais et de mots de création nouvelle, avec un seul bras long et souple, une tête lumineuse sans visage à la roue chiffrée, les distributeurs d'essence ont parfois l'allure des divinités de l'Égypte ou de celles des peuplades anthropophages qui n'adorent que la guerre. O Texaco motor oil, Eco, Shell, grandes inscriptions du potentiel humain ! (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, pp.144-145)***

Les panneaux publicitaires se métamorphosent, d'abord, grâce à une métaphore in absentia, en « des dangers nouveaux », ceux qui menacent « la pensée contemporaine », vu leur caractère équivoque qui donne lieu à plusieurs interprétations. Ensuite, par le biais d'un ensemble de métaphores juxtaposées avec « être », mentionné uniquement dans la première, le narrateur étale une palette de couleurs (dieux rouges, jaunes, verts) qui rappelle celle des affiches de publicité, tout en insistant sur leur grandeur (grands x3), ainsi que sur leur ambiguïté laissant libre cours à l'esprit pour saisir leur signification cachée derrière les apparences, d'où, la métaphore adjectivale, « pistes spéculatives ». Par ailleurs, ces nouveaux dieux sont identifiés métaphoriquement à des « simulacres », car ils permettent des illusions optiques et des visions, comme celle développée autour des « distributeurs d'essence ». Ces derniers sont représentés, telles que des créatures fantastiques ou des monstres surnaturels, sous le regard de l'observateur, qui se charge

<sup>489</sup> Ibidem., p.150.

de modifier l'univers des réalités en le peuplant d'autres divinités, se substituant à celles de « l'Égypte ou de celles des peuplades anthropophages ». Ainsi, le narrateur rend hommage aux enseignes pour les distributeurs d'essence les plus connus, en les interpellant par l'interjection « O », dans le but de dire sa fascination quoique ironique. Il emploie également une métaphore appositive, « grandes inscriptions du potentiel humain », afin de dénoncer les fondements de la société capitaliste, dans laquelle les possesseurs des nouvelles énergies détiennent le commandement.

En effet, « les objets mythiques que recèle le passage et que tente de saisir l'écriture résistent à toute durée : tarifs, coupures de presse, timbres, publicités, ils n'ont qu'une valeur temporaire, variable au fil du temps », constituent ainsi, par leur éphémère, « la modernité d'une "mythologie en marche" (p.143) qui chaque jour "se noue et se dénoue" (p.15). Les mythologies sont, comme les civilisations, mortelles »<sup>490</sup>.

Par ailleurs, N. Piégay-Gros évoque une autre notion en rapport avec « le sens mythique », défini comme « une sorte d'exacerbation de la conscience qui perçoit ce qui d'ordinaire demeure inconscient », parce qu'il donne lieu à certaines métaphores particulières dans *Le Paysan de Paris*, celles « de la serrure et du frisson, qui traduisent la sensation suscitée par la subite révélation d'un monde auparavant opaque et muet »<sup>491</sup>. D'abord, la métaphore de la serrure :

***La porte du mystère, une défaillance humaine l'ouvre, et nous voilà dans les royaumes de l'ombre [...] Il y a dans le trouble des lieux de semblables serrures qui ferment mal sur l'infini. (« Le Passage de l'Opéra », p.20)***

Nous avons souvent signalé que le projet primordial des surréalistes était de percer les mystères de l'existence humaine, essentiellement au niveau de l'inconscient signalé, dans cet exemple, par une métaphore in absentia, « les royaumes de l'ombre », qui signifie la difficulté d'accès, mais encore le manque d'éclairage de ces régions enfouies de l'esprit humain. D'où, la récurrence de l'image d'une « porte » qui s'ouvre, pour révéler finalement ce qui se dissimule derrière. Cependant, pour y parvenir, il est indispensable de surpasser les obstacles qui s'y opposent, représentés ici par les « serrures ». Par ailleurs, le narrateur met en doute l'accomplissement de cette action, en ce sens que franchir l'espace intermédiaire entre la réalité et le mystère ne s'est fait que par pur hasard, à cause d'« une défaillance humaine » et des « serrures qui ferment mal sur l'infini ». Néanmoins, cette métaphore de la « serrure » acquiert de l'importance parce qu'elle indique qu'il existe une limite à dépasser, car séparant le réel et l'inconscient, dans l'intention de réaliser une zone où les contraires se complètent, et qu'il est possible de baptiser « la surréalité ».

Ensuite, en ce qui concerne la métaphore du frisson, nous remarquons qu'elle est plus employée que celle de la serrure, dans la mesure où elle signale, d'une part, selon N. Piégay « l'apparition fugace de l'inconscient à la conscience », vu que « soudain le merveilleux se révèle au sujet, dans un frémissement de l'être qui frôle la perte de soi et

<sup>490</sup> N. PIEGAY-GROS, « Philosophie de l'image », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet* n°5, Paris, Les Belles Lettres 1994, p.151.

<sup>491</sup> *Ibidem.*, pp.154-155.

risque de se dissoudre dans l'instant même » pour qu'il se transforme et « devient pur éclair, pur instant »<sup>492</sup>, mais encore parce qu'elle contribue à exprimer, selon Suzanne Ravis<sup>493</sup>, l'expérience de l'instant, sur laquelle repose *Le Paysan de Paris* en tant que « royaume de l'instantané ». En effet, cette pratique recouvre trois domaines : en premier lieu, « l'éclair » ou les « créations imprévisibles » de l'image poétique, en second lieu, l'instant érotique, et en troisième lieu, « l'émotion sensible », révélant à l'homme un lien obscur avec le monde, et signalée par un « frisson ». Tel est le cas dans cette métaphore avec « être » qui associe l'éclair et le frisson :

Le monde moderne est celui qui épouse mes manières d'être [...] ce qui me traverse est un éclair moi-même [...] l'onde apparente d'un frisson ».

(« Le Passage de l'Opéra », pp.135-136)

Thème récurrent, le frisson est « la concrétion de l'émoi sensible, l'instant éphémère et divin [...] phénomène de contact, interface du monde et de l'homme »<sup>494</sup> :

Ainsi sollicité par moi-même d'intégrer l'infini sous les apparences finies de l'univers, je prenais constamment l'habitude d'en référer à une sorte de frisson, lequel m'assurait de la justesse de cette opération incertaine.

(« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », p.143)

Par conséquent, « le sens mythique », en tant que « nécessité intrinsèque de l'esprit et processus inhérent à la conscience elle-même », est essentiellement exprimé par le biais de la métaphore, qui recourt à son tour non au concept, mais au concret, pour le mettre en valeur. Toutefois, il est possible que cette association entre le mythe et le concret mette en place et nie à la fois l'existence des objets « mythiques » inventés par l'auteur, en raison d'abord, de leur emplacement, dans un passage, et aussi à cause de leur résistance à toute durée temporelle, éphémères et variables qu'ils sont. Nous citons :

Je n'avais pas compris que le mythe est avant tout une réalité, et une nécessité de l'esprit, qu'il est le chemin de la conscience, son tapis roulant.

(« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.140)

Dans le surréalisme, le mythe acquiert une nouvelle définition qui diffère de celle du Mythe au sens classique, parce qu'il découle d'une thématique collective ou personnelle. Il est aussi important, parce qu'« il est symbolique, où il signifie l'aveu d'impuissance de la raison à faire saisir par la logique des mystères cosmogoniques, il procède par raisonnement analogique, rejoignant ainsi la pensée primitive et la quête surréaliste d'un décryptage universel et par sa forme et par son contenu », essentiellement « pour tenter une explication et un déchiffrement du mystère universel – action sur l'inconscient collectif en orientant son désir vers la réalisation de ce mythe – changement des structures

<sup>492</sup> *Ibidem.*, p.155.

<sup>493</sup> S. RAVIS, « L'instantané et le temps », *Une tornade d'énigmes – Le Paysan de Paris*, Paris, L'improviste 2003, p.15.

<sup>494</sup> J. LEENHARDT, « Frontières et passages dans la mythologie du *Paysan de Paris* », *Lendemain*, n°35, Pahl Rugenstein Verlag, 1984, p.45.

sociales et mentales par leur adaptation à cette fin »<sup>495</sup>. Dans cette optique, nous rappelons qu'Aragon était le premier à ouvrir la voie pour une mythologie moderne, par la transformation du mythe en une présence vivante, introduite dans la vie, ainsi que dans la ville de Paris. En conséquence, et à la suite d'une révélation, le narrateur offre une définition du « mythe », qu'il exprime essentiellement grâce à des images métaphoriques qui établissent une équivalence totale entre l'élément légendaire, d'un côté, « la réalité », et de l'autre, « l'esprit » et « la conscience ». Il est « une réalité », car il est relié au concret, et, par conséquent acquiert une consistance tangible et surtout modifiable. Il est aussi « une nécessité de l'esprit », puisqu'il permet, au moyen d'un raisonnement analogique, d'accéder à une forme de connaissance fondée sur un déchiffrement des mystères. Et finalement, il est « le chemin de la conscience, son tapis roulant », en ce sens qu'il constitue une voie qui conduit vers la découverte de l'inconscient. En outre, en tant que mode de création, le mythe constitue un mode de libération de l'homme, d'autant plus que le narrateur reprend, comme souvent, une légende pour aussitôt la modifier :

***Douce femme du vent, faneuse de lumières, toi dont les cheveux purs par un chemin rayé de comètes parviennent en fraude à mes yeux, encore une fois Alcyone, charmante Alcyone aux cils de soie, laisse-moi rénover le mythe de Moedler. Que le dard figuré des pesanteurs, blonde arborescence des abîmes du ciel, vienne encore une fois frapper ton sein, qu'il te pénètre, nudité d'amiante, encore une fois qu'il te pâme. Ainsi de temps en temps au cœur du carrousel la main qui groupe les attractions planétaires laisse échapper le nœud des ballons du soleil. Les lignes de force alors tombent en pleines pléiades, et sous cette pluie Alcyone sourit. La clarté de ses dents illumine un instant la terre. (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.157)***

Nous constatons, en premier lieu, un changement du nom du personnage féminin, noté Alcyone, alors qu'il est réellement Alcyoné, fille d'Eole (le maître des vents), femme de Céyx, métamorphosés ensemble en alcyons (oiseaux marins fabuleux, dont la rencontre était un présage de calme et de paix), parce qu'ils ont prétendu être plus heureux que Zeus (dieu de la lumière céleste) et Héra (protectrice du mariage et des femmes mariées). Toutefois, le narrateur garde certains éléments en rapport avec le mythe, essentiellement par le biais de métaphores appositives, représentant Alcyone. Elle est d'abord « douce femme du vent », pour rappeler son lien de parenté avec Eole, et une « faneuse de lumières » pour signaler son opposition au dieu Zeus. Par ailleurs, en accordant plus d'importance à un personnage secondaire, le « je » offre une nouvelle perception de cette histoire légendaire, d'où, la multitude des images métaphoriques, que nous proposons d'analyser une à une :

D'abord, le lien entre « les cheveux purs » et « un chemin rayé de comètes », en ce sens que le narrateur insiste sur l'aspect humain d'Alcyone, tout en l'élevant à une position divine et céleste, puisque sa chevelure se trouve parée par les « comètes ». Nous relevons également un rapport inédit entre les substantifs et les adjectifs qui leur sont attribués, ainsi qu'une certaine musicalité entre les deux groupes de mots. Dans la seconde métaphore, le narrateur a eu recours à un cliché, « Alcyone aux cils de soie », vu que l'on a employé depuis toujours cette image pour dire la douceur des cils. Il est de

---

<sup>495</sup> G. DUROZOI et B. LECHERBONNIER, *Le Surréalisme*, Paris, Larousse 1972, p.147.



même pour « La clarté de ses dents », qui met en valeur la blancheur et la brillance des dents, jusqu'à l'exagération. Par l'image métaphorique suivante, « Que le dard figuré des pesanteurs, blonde arborescence des abîmes du ciel », le « je » souligne sur le caractère divin du personnage féminin. Cependant, il se montre contradictoire, en menaçant la déesse, pour ensuite espérer qu'elle échappe au danger. Il rappelle alors le châtiment de Zeus, évoqué implicitement par le « dard », d'autant plus que ce dernier est en rapport avec les « pesanteurs » et les « abîmes du ciel », assimilé à « une blonde arborescence », dans le but de signifier son éclat, mais aussi pour représenter les foudres par lesquels Zeus détruisaient ses ennemis. La métaphore appositive « nudité d'amiante » permet de célébrer la blancheur lumineuse de cet être féminin. Et au final, l'expression « le nœud des ballons du soleil » offre l'image d'une ascension et d'une libération.

### Les métaphores concrètes

Si Aragon admettait absolument la domination de l'imagination, il exclut l'abstraction, et précisément le concept, pour les substituer par un recours constant au concret, et, par conséquent, à l'image en tant qu'« exigence poétique et éthique du concret »<sup>496</sup>. En d'autres termes, « l'entreprise [aragonienne] qui vise à instaurer le règne de l'image et à récuser le totalitarisme de la raison remet en cause l'abstraction »<sup>497</sup>. Pour accomplir et justifier ce projet, Aragon procède par « l'inscription sur la surface du texte d'images et de "collages", préférée à la représentation qui implique un passage par l'abstrait »<sup>498</sup>, tout en formulant aussi souvent « l'apologie du concret », dans le but d'« explique[r] également que l'argumentation conceptuelle soit toujours délaissée au profit d'un discours imagé »<sup>499</sup>. En conséquence, il établit un lien de réciprocité entre la poésie et le concret, dans la mesure où « il n'y a de poésie que du concret », surtout que « le concret n'a d'autre expression que la poésie »<sup>500</sup>. Par ailleurs, cette conception du concret dépasse le cadre poétique, pour permettre un accès à « l'infini », auquel Aragon attribue un « visage » et l'inscrit du côté du matériel :

Puis, sans peine désormais, je me mis à découvrir le visage de l'infini sous les formes concrètes qui m'escortaient, marchant le long des allées de la terre.

(« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.142)

De ce fait, il recourt aux « formes concrètes » pour accéder à l'infini, essentiellement parce que ces formes sont mises en valeur par le biais des métaphores verbales, afin de

---

<sup>496</sup> N. PIEGAY-GROS, « Philosophie de l'image », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet* n°5, Paris, Les Belles Lettres 1994, p.150.

<sup>497</sup> *Ibidem.*, p.161.

<sup>498</sup> *Idem.*

<sup>499</sup> *Idem.*

<sup>500</sup> « Le songe du Paysan », pp.245-246.

les doter de plus d'un caractère animé. Dans cette optique, le concret constitue un moyen d'exploration, qui participe à percer à jour des secrets universels.

D'un autre côté, Aragon présente également le concret telle une voie vers la connaissance, parce qu'il contribue à transformer l'idée considérée auparavant comme une « noix vide », vide parce qu'elle est insaisissable :

Toute idée est susceptible de passer de l'abstrait au concret, d'atteindre son développement le plus particulier, et de ne plus être cette noix vide, dont les esprits vulgaires se contentent.

(« Le songe du Paysan », *Le paysan de Paris*, p.232)

Par ailleurs, « l'image poétique », et particulièrement la métaphore, « est ce qu'il y a de plus concret : elle est le réel en tant qu'il est enrichi et travaillé par l'Imagination, le désir et le délire »<sup>501</sup>. Ainsi, « elle n'apparaît pas dans ce réel abstrait qui juge de l'existence d'une chose à l'aune de la perception normative, contrôlée par la raison »<sup>502</sup>, surtout qu'elle « ne produit ni ne tolère aucun contrôle », présentée essentiellement comme « une puissance de dérèglement »<sup>503</sup>. L'image est aussi un « moyen de connaissance du concret, outil pour une fusion de la vérité et de la poésie, de l'image et du concret », mais encore « l'expression de la surréalité en devenir »<sup>504</sup>, tel que l'exprime Aragon dans cet extrait :

***Car où prend-on que le concret soit le réel ? N'est-il pas au contraire tout ce qui est hors du réel, le réel n'est-il pas le jugement abstrait, que le concret ne présuppose que dans la dialectique ? Et l'image n'a-t-elle pas, en tant que telle, sa réalité qui est son application, sa substitution à la connaissance ? Sans doute l'image n'est-elle pas le concret, mais la conscience possible, la plus grande conscience possible du concret. (« Le songe du Paysan », *Le paysan de Paris*, p.244)***

A ce rapport entre image et concret, s'ajoute un autre constituant, le réel. Pourtant, ce dernier forme avec l'abstrait une dualité qui s'oppose à la première. La métaphore avec « être », confirmée par la négation, établit un rapprochement étroit entre le « réel » et « le jugement abstrait ». Néanmoins, l'image est à son tour associée à la réalité, d'autant plus qu'elle est particulière, définie comme « l'application » imagée qui impose une nouvelle forme de connaissance, figurée et donc concrète, par opposition à celle de nature abstraite. A la fin de cet exemple, le narrateur a eu recours à un même procédé, celui de confirmer ces propos par le biais de la négation, dans le but d'insister davantage sur l'identification totale entre l'image et le concret, mise en place sous la forme d'une gradation, puisque nous passons d'une définition qui allie « image » et « conscience

<sup>501</sup> N. PIEGAY-GROS, « Philosophie de l'image », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet* n°5, Paris, Les Belles Lettres 1994, p.167.

<sup>502</sup> *Idem.*

<sup>503</sup> *Ibidem.*, p.164.

<sup>504</sup> *Ibidem.*, p.167.

possible », vers une plus développée par l'introduction de l'adverbe « plus », de l'adjectif « grande » et aussi du complément « du concret », pour plus de précision.

Pour conclure ce second chapitre, consacré également au contexte de la métaphore, nous dirons que celle-ci participe à la construction d'un énoncé global et spécifique, dans lequel elle est insérée, en ce sens qu'elle contribue dans la mise en place des caractéristiques primordiales du genre auquel cet énoncé appartient.

Cependant, nous rappelons que le surréalisme s'est chargé de remettre en cause les genres littéraires, par référence à Lautréamont, et particulièrement grâce à l'invention de l'écriture automatique, dans la mesure où elle favorise la soudaineté de l'inspiration qui va à l'encontre de toute distinction systématique des genres. Par conséquent, toutes les classifications se trouvent substituées par une catégorie unique globale, que Breton baptise « le Poétique », devenu le fondement aussi bien du récit que du poème en vers ou en prose. Dès lors, un « texte surréaliste », qu'il soit lyrique ou narratif, est obligatoirement poétique. Et si Jakobson désigne la métaphore telle que la figure éminente de la poésie, il est envisageable de traiter l'ensemble de l'œuvre surréaliste, et en particulier l'œuvre d'Aragon, par le biais de ce procédé, qui, dans son principe, est transgénérique.

Toutefois, il nous a paru difficile d'analyser chacune des œuvres du corpus en tenant compte de l'intégralité des principes relatifs à l'ensemble des catégories. Ainsi, nous avons choisi de dépasser l'hétérogénéité des textes, constitués de séquences très différentes, pour les subordonner à une catégorie englobante, en s'appuyant particulièrement sur un concept baptisé la « dominante », et accolé surtout au nom de Jakobson. Dans cette perspective, nous sommes parvenue à dégager une présence suffisamment prépondérante de caractères propres au genre lyrique dans *Le Mouvement Perpétuel* et *Feu de joie*, et d'aspects spécifiques au genre narratif dans *Le Paysan de Paris*.

Par ailleurs, le « poétique » est étroitement associé à l'écriture automatique, et c'est ce que nous avons démontré suite à l'étude des « Ecritures Automatiques » d'Aragon, au moyen de la métaphore, dans la mesure où un texte automatique est principalement caractérisé par la multiplicité des images le constituant. En effet, l'image poétique est à considérer comme la marque, ainsi que la preuve de l'automatisme, d'où, la valeur qu'on lui accorde dans la poétique surréaliste. Dans cette perspective, nous pouvons avancer qu'Aragon a pratiqué l'écriture automatique, du moins parce que les textes que nous avons analysés sont remarquablement riches en images métaphoriques. Néanmoins, en exerçant ce type d'écriture, Aragon procède par un style qui lui est propre, à la fois adéquat à la dictée surréaliste, mais qui s'écarte des pastiches et des poncifs.

En conséquence, son texte, même s'il est « automatique », repose sur une certaine logique, dans la mesure où il n'est pas le produit d'une dictée pure de l'esprit, mais d'un travail d'écriture réfléchi et raisonnablement structuré, au point que nous avons réussi, pour la plupart des cas, d'expliquer les métaphores que renferment ces « Ecritures automatiques », qui ne reposent pas uniquement sur un exercice sur la langage, mais qui prennent en considération la construction d'un sens compréhensible et déchiffrable.

De surcroît, l'automatisme chez Aragon repose sur un processus qui lui est

particulier, celui qui combine écriture-lecture, afin d'équilibrer les manifestations instantanées de ce procédé et de remplacer les emportements premiers par des représentations métaphoriques, qui exaltent un imaginaire personnel.

Pour les recueils *Le Mouvement Perpétuel* et *Feu de joie*, nous avons justifié qu'ils sont « lyriques », vu que la métaphore illustre les trois composantes du genre lyrique, à savoir, en premier lieu, la composante thématique, lorsqu'elle permet de développer un ensemble de thèmes propres à ce type de discours, parmi lesquels l'amour, la mort et la nature. En second lieu, elle contribue dans la mise en place de la composante formelle, en ce sens que la poésie aragonienne est fondée principalement sur deux procédés primordiaux : d'une part, « l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image », et, d'autre part, les associations systématiques des sonorités, qui reflètent les associations d'idées, caractérisant la « rapide écriture » automatique. En troisième lieu, la figure métaphorique installe la composante structurale, dans la mesure où elle établit un rapport étroit entre l'énonciateur et l'énoncé, en permettant à celui-là de se représenter, de se reconnaître et de se redécouvrir.

Ces textes sont également « lyriques », parce qu'ils paraissent subjectifs, reflétant l'image du poète, d'un « je » qui se présente selon plusieurs facettes, qui se dévoile, fait ses confidences, révèle ses émotions et expose les différentes expériences qu'il a vécues.

Toutefois, Aragon exerce un lyrisme moderne, puisqu'il repose sur un bouleversement des rapports des mots avec d'autres, et des liens qu'ils entretiennent avec les objets, grâce à la figure de la métaphore. Celle-ci est réalisée par des enchaînements syntaxiques et logiques inscrits sous le signe de l'opposition, du contraste, et de l'équivoque, pour couper tout pont avec l'idéal classique, fondé sur un ordre précis et des relations préétablies. De surcroît, les alliances inédites de mots coexistent avec des assemblages de corps et de caractères composites qui brisent le lyrisme traditionnel et valorisent le mot, pour que celui-ci devienne plus intelligible, même si on admet son effacement derrière le sens.

Le lyrisme classique est également remis en cause suite à l'introduction du prosaïsme dans la poésie, surtout lorsqu'Aragon introduit dans ces poèmes des faits divers, des tableaux du quotidien, des commentaires de dérision qu'il s'adresse à lui-même, mais à qui il accorde une nuance poétique, au moyen de la métaphore. En somme, nous pouvons signaler que les œuvres surréalistes, et même celles d'Aragon durant cette période, présentent un trait commun : la remise en cause d'un certain héritage lyrique, en pratiquant à la fois un usage strict et un bouleversement des modèles, de sorte que la transgression de la norme se transforme en un principe fondamental d'une nouvelle écriture lyrique.

Quant au *Paysan de Paris*, il est à la fois poétique, puisque son auteur l'a placé dans *L'Œuvre poétique*, et narratif, car il le déclare « un roman, à condition de ne rien en dire ». Et si nous avons estimé qu'il serait plus judicieux de le traiter en tant que discours à dominante narrative, c'est parce que nous avons remarqué un emploi particulier du descriptif que la métaphore met en valeur. En outre, cette figure illustre les trois procédés fondamentaux de l'écriture romanesque d'Aragon : d'abord, l'alignement de la diégèse sur

le temps réel, ensuite, le « mentir-vrai », et finalement, la méthode du miroir.

D'une autre part, la métaphore permet à Aragon de « se livrer à un certain excès verbal », dans le but de choquer ces lecteurs et de les désorienter, mais aussi pour exprimer une révolte déchaînée contre lui-même et la société de son temps, tout en alternant humour et sérieux, et surtout en exerçant, par la contradiction, la langue française.

En outre, au moyen de la métaphore, Aragon remet en cause les conventions fondamentales du roman, à savoir les indications de la vraisemblance, de la psychologie des personnages et du déroulement de l'action romanesque. Toutefois, alors que Breton conteste le recours des romanciers à la description, Aragon agit par opposition au parti-pris des surréalistes, dans la mesure où il construit son texte sur un ensemble infini de séquences descriptives, suspendues de temps à autre par des épisodes narratifs. D'ailleurs, les descriptions constituent la substance même du *Paysan de Paris*.

Au surplus, nous avons relevé de cette œuvre un ensemble de métaphores que L. Vigier et N. Piégay-Gros considèrent comme spécifiques au texte narratif. Il s'agit des métaphores optiques, concrètes et mythiques et que nous avons tenté d'analyser, dans le but de justifier cette association d'un type de texte avec un type de figure.

Pour Aragon, la notion de genre est annulée, dès qu'il rend similaires l'accès en poésie et l'accès en roman, d'autant plus que la position du créateur est particulièrement onirique, permettant l'entrecroisement des différents types de registres, mais également du fictif et du vrai. Il exerce une « poétique de l'éclatement » mise en lumière par la composition même de l'ouvrage, dans la mesure où la trame narrative est caractérisée par la suspension et les ruptures, relatée dans des séquences hétérogènes composant le récit.

## Conclusion

Dans un premier temps, nous avons démontré le rôle primordial, ainsi que l'importance du contexte dans la mise en valeur et l'interprétation de la métaphore, dans la mesure où ces deux éléments s'éclaircissent mutuellement. En effet, le contexte permet de deviner les sèmes non dévoilés par la métaphore, d'autant plus que celle-ci ne paraît obscure et gratuite que lorsqu'elle est prise isolément, en tant qu'unité paradigmatique détachée du texte, dans lequel elle est intégrée. Ainsi, déterminée par ce qui précède et par ce qui suit, la métaphore n'agit que dans un environnement verbal aux limites variables et remplit une fonction locale qui ajoute à sa propre présence. D'ailleurs, grâce à des séquences qui lui sont syntaxiquement et sémantiquement rattachées, la figure métaphorique crée un code particulier et prend une signification différente, chaque fois que le contexte change.

Par ailleurs, métaphore et contexte entretiennent un rapport bilatéral et réciproque de mise en relief et de détermination, même s'il existe certaines métaphores d'Aragon qui échappent à toute tentative d'interprétation, malgré le recours au contexte.

Nous nous sommes intéressée à l'étendue du processus métaphorique, qui va de la

figure concise, qui frappe davantage l'esprit du lecteur par leur brièveté même, à la métaphore filée, qui se caractérise par un alternance de l'acceptabilité et d'une transgression de la norme, tout en relevant des formes intermédiaires, à savoir les métaphores par collage, qui soulignent l'essor de l'imagination par la mise d'associations inattendues où le réel et l'irréel s'entrecroisent, et les métaphores en série, qui représentent une vision globale dans ses moindres détails. Par ce biais, nous avons passé en revue les différents rapports de la figure métaphorique avec le cadre contextuel dans lequel elle évolue. Des rapports qui changent en fonction de la dimension de la métaphore.

Nous avons également tenté de spécifier la métaphore filée chez Aragon, en ce sens qu'elle nous a semblé inscrite à un niveau intermédiaire entre la figure filée proprement dite et la figure filée surréaliste, car elle ne repose pas sur l'arbitraire et a pour finalité de rendre évidente l'analogie entre les différents termes. Ainsi, nous pouvons signaler qu'Aragon tente de réconcilier la signification structurale et formelle (donc syntaxique) et la signification lexicale (donc sémantique) des métaphores.

Par ailleurs, nous avons justifié qu'Aragon opte aussi bien pour la brièveté que par le foisonnement dans la création de ses images métaphoriques, mais en préférant enrichir ses textes par des figures soigneusement développées, qui illustrent la profusion caractérisant l'écriture automatique, d'où le recours constant aux expansions, dans le but d'élargir la figure et la vision qu'elle véhicule, et d'atténuer son ambiguïté. D'ailleurs, chez Aragon, la métaphore évolue d'une figure « simple » en une figure étendue, dans la mesure où nous avons relevé que l'auteur procède par une juxtaposition des figures et par un développement métaphorique en chaîne, de manière que l'image se transforme elle-même en poème.

Dans un second temps, nous avons vérifié la contribution de la métaphore dans l'élaboration d'un énoncé global, d'une œuvre entière, puisqu'elle permet de mettre en place et de développer les principales composantes du genre auquel cet énoncé appartient, qu'il soit lyrique ou narratif et même automatique, dans la mesure où le surréalisme rejette les genres littéraires et considère que tout « texte surréaliste » est nécessairement poétique, marqué par un emploi inédit de l'image. Cependant, classer les œuvres de notre corpus dans une catégorie unique globale, que Breton baptise « le Poétique », nous a semblé inadéquat pour l'analyse de la métaphore, d'autant plus que nous avons constaté qu'Aragon a conservé certaines caractéristiques relatives aux genres littéraires.

A ce propos, nous avons divisé les œuvres de notre corpus selon trois types de « dominante », en tenant compte d'un ensemble de traits spécifiques et éminents dans chaque discours. En conséquence, les « neufs textes » constituent une production automatique, les recueils de poèmes *Le Mouvement Perpétuel* et *Feu de joie* recèlent un certain nombre de spécificités du genre lyrique, et *Le Paysan de Paris* renferme plusieurs constituants du genre narratif.

Les « Ecritures » d'Aragon sont automatiques, parce que nous avons relevé une multitude d'images métaphoriques les constituant, d'autant plus que ces figures sont construites sur des associations parfois insolites et incompréhensibles, regroupant des

éléments incompatibles, et face à lesquelles nous sommes restée perplexe, ne pouvant deviner, ni se décider sur la signification qu'elles pourraient véhiculer. Néanmoins, l'écriture automatique aragonienne nous a semblé particulière, dans la mesure où elle est à placer dans une zone intermédiaire entre l'automatisme surréaliste pur et un travail d'écriture réfléchi et raisonnablement structuré, qui produit des métaphores déchiffrables, qui représentent un imaginaire personnel et une prise de position audacieuse vis-à-vis des pratiques du groupe.

*Le Mouvement Perpétuel* et *Feu de joie* sont « lyriques », d'abord, parce qu'ils traitent et développent des thèmes propres à ce type de discours, particulièrement l'amour, la mort et la nature, au moyen de la métaphore. Ensuite, ils nous ont paru riches en structures rythmiques, presque musicales qui rappellent le chant lyrique, et que « l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image » met en lumière au moyen d'associations systématiques des sonorités, des mots et des idées. Enfin, ils relatent un rapport étroit entre l'énonciateur et l'énoncé, en permettant à celui-là de se représenter, de se reconnaître et de se redécouvrir au même moment qu'il rédige son texte. Ces poèmes sont alors « lyriques », étant donné qu'ils sont l'expression d'une subjectivité, celle du poète, d'un « je » qui se dévoile d'une manière fortement imagée.

Toutefois, Aragon exerce un lyrisme moderne, puisqu'il effectue un bouleversement des rapports des mots avec d'autres, et des liens qu'ils entretiennent avec les objets, grâce à la figure de la métaphore, réalisée par des enchaînements syntaxiques et logiques inscrits sous le signe de l'opposition, du contraste et de l'équivoque. De surcroît, les alliances inédites de mots coexistant avec des assemblages de corps et de caractères composites, l'introduction du prosaïsme dans la poésie, la dérision qu'exerce le poète vis-à-vis de lui-même remettent en cause le lyrisme traditionnel.

*Le Paysan de Paris*, texte surréaliste poétique, est également narratif, car il repose principalement sur la description que la métaphore met en place. En effet, les séquences descriptives constituent le corps même de ce texte, au point qu'il est impossible de les supprimer sans atteindre sa cohérence et son intégrité. Et si Aragon procède à l'opposé de la pratique surréaliste, il diffère son non-conformisme en remettant en cause les conventions fondamentales du roman, à savoir les indications de la vraisemblance, de la psychologie des personnages et du déroulement de l'action romanesque, tout en recourant à un emploi excessif de la figure métaphorique.

En outre, selon certains auteurs, il existe un ensemble de métaphores qu'ils considèrent comme spécifiques au texte narratif, et que nous avons relevé certaines du *Paysan*. Il s'agit des métaphores optiques, concrètes et mythiques qui nous ont permis de justifier cette association d'un type de texte avec un type de figure.

Pour Aragon, la notion de genre est annulée, dès qu'il puise ces métaphores de son imagination et du rêve, dès qu'il intègre dans son texte différents types de registres et dès qu'il associe le réel et le fictif.





# Troisième partie : Lecture de la métaphore « aragonienne »

## Introduction

En tant qu'expansion de la pragmatique, les rhétoriciens ont mis en place une théorie de la réception qui consiste à rattacher une œuvre littéraire à celui qui la reçoit -le lecteur-, dans la mesure où le prendre en considération devrait contribuer à l'analyse textuelle. Dans cette optique, nous avons décidé de vérifier, dans un premier chapitre, s'il existe, d'abord, un rapport à trois entre l'émetteur (l'auteur), le récepteur (le lecteur) et l'objet de leur communication (le texte, et plus précisément la figure de la métaphore), d'autant plus que le mouvement surréaliste aspire à un nouveau statut du lecteur, basé sur une participation active. Nous allons donc essayer de définir la position du lecteur dans l'œuvre surréaliste d'Aragon et les types de rapports que ce dernier entretient avec le récepteur de son texte, en mettant par ailleurs l'accent sur les formes de présence du lecteur dans le texte aragonien, de même que sur les difficultés d'identification et d'interprétation des métaphores.

En second lieu, nous tenterons de reconsidérer le lien entre la figure et la dichotomie sens propre / sens figuré, dans le but de discerner le rôle de l'ambiguïté sémantique que

la métaphore installe dans le texte. En effet, quoique complémentaires, ces deux notions provoquent souvent une hésitation quant au choix de la signification grammaticale ou de la signification rhétorique lors de l'interprétation d'un énoncé. Quant à la métaphore, considérée comme un phénomène non littéral, dont le sens est en opposition avec un sens littéral, elle se construit suite à un changement de signification. De ce point de vue, nous devons montrer que le sens propre, qui fonctionne au niveau connotatif, aussi bien que le sens second, qui assure la cohérence dénotative, contribuent à la création des figures métaphoriques. Par conséquent, il nous a paru intéressant de voir si cette association du propre et du figuré facilite la compréhension de la métaphore.

Par ailleurs, nous avons choisi de discerner le rôle de ce rapport binaire, d'une part, dans la création d'un sens nouveau par la métaphore, et dès lors, dans la mise en place d'une représentation inédite et curieuse du monde, par le biais d'un détournement du sens, et grâce à des images surprenantes. D'autre part, nous essayerons de prouver que la métaphore est estimée comme « vive » à la suite d'un passage du sens propre au sens figuré, et qu'elle se lexicalise lors d'une transition inverse du figuré au littéral.

En tant que dernier point d'un premier chapitre, nous focaliserons notre intérêt sur le rôle du contexte dans la distinction du sens propre du sens figuré, dans le but de dépasser l'équivoque de certaines métaphores.

Dans un deuxième chapitre, nous allons focaliser notre attention sur le macrocosme du monde tel que le réinvente Aragon. En d'autres termes, nous essayerons de démontrer que le poète refait l'univers réel, selon une vision qui lui est propre et dont l'outil principal semble la métaphore. Nous découvrirons donc un monde intérieur fondé sur un dispositif d'analogies du monde existant, source de la métaphore. En conséquence, une tension poétique s'installe entre un monde de référence et un monde recréé.

Dans cette optique, nous tenterons, d'abord, de rattacher la métaphore à la métamorphose, dans la mesure où le surréalisme exalte les processus de mutations même les plus étranges, dans le but de modifier la réalité, en transformant l'aspect des objets et même la nature des êtres, en particulier, par des associations inattendues de mots et d'éléments qui ne présentent aucun point commun. Reproduire subjectivement le réel ne correspond en aucun cas à une reprise littérale, mais s'effectue obligatoirement par un rapprochement des référents, voire même par leur modification, afin de recréer le réel sous la forme d'une représentation propre à l'auteur. En effet, la métamorphose « métaphorique » offre une vision imagée du monde, en annulant des frontières, ainsi que toute distinction nette entre la réalité et le fantastique qui finissent par fusionner, tel que dans le mythe.

Ensuite, nous relèverons pour les analyser un certain nombre de thèmes récurrents, établis et développés essentiellement par le recours à cette figure, en particulier, la représentation descriptive de la femme surréaliste, et en conséquence, le sentiment de l'amour qui lui est relié. Par la métaphore, Aragon décrit l'être féminin, mais encore il le magnifie, suivant une démarche centrée sur le regard, qui fait aboutir à une image « divinisée » de la femme. Pour l'amour, il est mis en valeur telle que la voie idéale permettant de se redécouvrir grâce à la relation de l'homme avec l'autre, la femme.

Nous avons également choisi de traiter un autre thème développé d'une manière

considérable dans l'œuvre aragonienne. Il s'agit de l'équivoque des lieux, puisqu'autour du paysage urbain, les surréalistes ont élaboré une nouvelle poétique, fondée sur l'imagination qui transforme le spectacle quotidien. Dès lors, aussi bien la ville de Paris, que la nature, deviennent les hauts lieux surréalistes, car, quoique réels, ils sont métamorphosés grâce à la vision transformatrice du spectateur surréaliste.

## Métaphore, Lecteur, sens

Dans ce chapitre, nous avons choisi de traiter la métaphore selon deux points de vue différents, mais qui nous ont semblé complémentaires. En s'intéressant au rapport entre la figure et son récepteur, nous vérifierons, d'abord, que celui-ci est présent de certaines manières dans le cadre textuel, et que, par conséquent, il participe activement à sa construction. Toutefois, en tant qu'unité extérieure, le lecteur semble souvent confronté à des difficultés, quant à l'identification et à l'interprétation des métaphores inventées par Aragon. Dans cette optique, nous essayerons de passer en revue les principaux facteurs qui sont à l'origine d'un tel blocage au niveau de la compréhension et de l'explication du processus métaphorique.

Dans cette optique, nous enchaînerons par une vérification du rapport entre la figure et la dichotomie sens propre / sens figuré, dans la mesure où ce système binaire peut à la fois expliciter le fonctionnement de la métaphore, mais aussi être le motif d'une ambiguïté sémantique qu'elle installe dans le texte. En conséquence, nous aurons à se référer au contexte pour mettre en lumière le lien qui réunit ces trois entités, afin de distinguer les métaphores « vives » des métaphores « lexicalisées », en raison d'un passage du propre au figuré et inversement.

### Le lecteur et la métaphore « aragonienne »

---

Dans son ouvrage intitulé *La Lecture*, Vincent Jouve déclare que « l'œuvre littéraire que, jusque-là, on tentait de comprendre en la rattachant à une époque, à une vie, un inconscient ou une écriture, est soudain envisagée par rapport à celui qui, en dernière instance, lui donne son existence : le lecteur »<sup>505</sup>. En effet, introduire le « lecteur » dans l'étude d'une œuvre renvoie à la théorie de la réception, mise en place, en particulier, par des chercheurs allemands, tels que W. Iser, H.-R. Jauss et H. Weinrich, dont les études et les hypothèses assurent « l'expansion de la pragmatique », en confirmant le rôle primordial de celui qui lit, car il accorde existence au texte littéraire par le fait même de le recevoir, que ce soit en tant que lecteur *impliqué* dans la poétique des auteurs, ou en tant que *lecteur implicite* dans les textes. Dans cette optique, « le phénomène de lecture » se métamorphose pour devenir « un acte de communication véritable », qui repose principalement sur « un dialogue, réel ou simulé », installé entre « deux instances allocutives », d'une part, « un émetteur : le narrateur ou l'écrivain », et d'autre part, « un

<sup>505</sup> V. JOUVE, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993, p.3.

récepteur : le lecteur »<sup>506</sup>. Ceci s'applique également sur le surréalisme, dans la mesure où ce mouvement, en insérant le lecteur dans ces projets, tente d'établir de nouveaux rapports entre celui-ci, l'auteur et le texte, essentiellement basés sur une intervention active de la part de ce récepteur. Par conséquent, « le texte surréaliste devient une impulsion qui veut exciter l'activité créatrice du lecteur », puisque « les mots et les images s'offrent [à lui] comme tremplins (Breton) », dans le but de réaliser « l'accomplissement » d'« un processus créateur de la communication » grâce à « une lecture active »<sup>507</sup>.

D'un autre point de vue, cette idée se justifie principalement au niveau du récit surréaliste, étant donné qu'il se présente tel un « procès de communication entre le donateur et le récepteur du message », plutôt que comme une « suite d'évènements représentés », afin d'« échapper au romanesque », et, par conséquent, d'aboutir à « la constitution d'un univers de fiction plausible ». Ce dernier peut être réalisé en introduisant dans le récit des « signes perturbateurs qui relèvent du discours », tels que les « ruptures des modes et des temps, [les] changements de vision, [l'] irruption immotivée des formes indicelles »<sup>508</sup>. Par ailleurs, il est possible que cette présence soit signalée grâce à des « formules variées [...] mais qui toutes sont claires et sans ambiguïté », dans la mesure où « soit que l'auteur s'y adresse directement à son public par l'intermédiaire de la seconde personne, [...] soit que le lecteur apparaisse comme tel, sous la forme donc d'une troisième personne, [...] soit enfin que l'auteur se joigne à ce lecteur dans un "nous" dit inclusif », dans le but d'accorder au lecteur le statut du « destinataire du texte ». Il existe aussi d'autres « formules [...] relativement rares », celles qui consistent en « des parenthèses dans le récit, supposant un arrêt de l'histoire, une suspension du temps romanesque ; et leur fonction principale semble être de solliciter une "participation" plus active du lecteur, de provoquer de sa part une adhésion plus complète »<sup>509</sup>.

De son côté, Yves Stalloni atteste que « l'analyse moderne des œuvres littéraires » exige nécessairement, « comme donnée opératoire », la prise en considération de « la relation qu'entretient le texte avec son lecteur », d'autant plus que « ce type de rapport aidera à définir la pragmatique », « désign[ant] la relation entre un signe et son utilisateur ». En d'autres termes, il considère que « la "pragmatique", appliquée à la littérature, a pour fonction de prendre en compte et d'étudier les divers actes du langage à partir du contexte et du type de relation qu'entretient l'énonciateur avec son public »<sup>510</sup>.

Par ailleurs, C. Fromilhague et A. Sancier assurent, à leur tour, que « projet concerté

<sup>506</sup> M. BELLOT-ANTONY, « La Modification, de Michel Butor, ou le lecteur inclus dans l'œuvre », *Le Lecteur et la lecture dans l'œuvre*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand présentés par Alain MONTANDON, pp.43-44.

<sup>507</sup> H. T. SIEPE, « Le texte surréaliste et la lecture, Aspects d'une esthétique de la communication », *Mélusine n°1: Émission-Réception*, Lausanne, L'Age d'Homme 1979, pp.123-124.

<sup>508</sup> S. GIBBS, « L'analyse structurale du récit surréaliste », *Mélusine n°1: Émission-Réception*, Lausanne, L'Age d'Homme 1979, pp.93-94.

<sup>509</sup> *Ibidem.*, M. BELLOT-ANTONY, pp.43-44.

<sup>510</sup> Y. STALLONI, *Les genres littéraires*, Paris, Nathan 2000, p.20.

et rigueur de la part de celui qui le met en œuvre » va de pair avec « l'agrément du lecteur », car ils réalisent à la fois et respectivement « la composition » et « la réussite, c'est-à-dire l'entrée naturelle dans la fiction ». Par conséquent, « l'acte de lecture » s'avère être non seulement « le terme ultime », mais aussi un élément essentiel « du projet »<sup>511</sup>. Toutefois, l'adhésion du lecteur si elle « relève [souvent] d'un pacte implicite fondé sur une attente comblée », elle « peut être différée assez longtemps », surtout dans les textes surréalistes qui reposent sur un « effet de surprise », s'alliant à un « constat de réalité », pour produire principalement, à côté d'un « sentiment du fini, du clos », « le plaisir de la relecture ou de l'interprétation renouvelée ». De ce fait, « la vision du monde du lecteur », ainsi que « son horizon de conscience »<sup>512</sup> se trouvent élargis.

Dans cette perspective, nous essayerons de définir la position du lecteur dans l'œuvre surréaliste d'Aragon et les types de rapports que ce dernier entretient avec le récepteur de son texte, essentiellement parce que cet auteur confirme que :

***[...] dans la poésie comme dans le roman [...] il n'y a pas que le "je", que le "moi". Or, le grave précisément pour ce qui concerne ma poésie, c'est que si d'une part il n'y a pas d'erreur lorsque les gens la considèrent (comme ils font toutes les poésies) du point de vue "je" ou du "moi", sachant bien que c'est moi qui parle, et ils ne prêtent à personne des paroles qui sont bien mes paroles, d'autre part ils n'admettent pas l'existence, dans la poésie, d'autres personnes que celui qui devient de ce fait un orateur. Or, dans ma poésie comme dans la plupart des poésies, il y a au moins un autre personnage, celui auquel on s'adresse.***<sup>513</sup>

### Les formes de présence du lecteur dans le texte aragonien

A côté de leur caractère hermétique, les textes surréalistes offrent souvent une multitude de niveaux de lecture, compte tenu du point de vue de M.-P. Berranger qui assure que ces écrits sont « presque toujours méta-poétique[s] », en ce sens qu'ils englobent « une théorie de la poésie, et parfois du langage », d'autant plus que « le texte [...] naît des problèmes vitaux que pose au poète, précisément sa conception de la poésie », sans oublier de noter qu'« interrogeant l'énigme du sommeil, du rêve et du désir, de la beauté ou de l'absence, certains poèmes remontent les sources de l'inspiration »<sup>514</sup>, sans pour autant appartenir à un genre littéraire. Ils constituent pourtant une poésie surréaliste qui soit « le flux de la pensée, le flux magnétique d'un arrière-monde dont la pensée ordinaire nous sépare, puisque c'est avant l'interprétation, avant le besoin d'expression qu'elle nous fait des signes, qu'elle nous appelle, et comme le dit Breton, "qu'elle cogne la vitre"»<sup>515</sup>. D'ailleurs, pour cet auteur, la littérature ne doit être en aucun cas « adaptation, mais provocation, agressivité »<sup>516</sup>, en confirmant que « l'approbation du public est à fuir

<sup>511</sup> C. FROMILHAGUE et A. SANCIER, *Analyses stylistiques. Formes et Genres*, Paris, Dunod 1999, p.90.

<sup>512</sup> *Ibidem.*, pp.91-92.

<sup>513</sup> ARAGON, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard 1964, p.53.

<sup>514</sup> M.-P. BERRANGER, *Le surréalisme*, Paris, Hachette 1997, p.142.

par-dessus tout. Il faut absolument empêcher le public d'entrer si l'on veut éviter la confusion. J'ajoute qu'il faut le tenir exaspéré à la porte par un système de défis et de provocations »<sup>517</sup>.

En conséquence, on assigne au lecteur un nouveau rôle qui dépendra de son attitude face au texte. Ainsi, « celui qui refuse la provocation surréaliste tiendra cette forme d'écriture pour illisible », alors que « celui qui accepte en revanche cette agressivité et se sent interpellé par elle, commencera un travail fort actif, qui est celui de la lecture surréaliste ». Dès lors, une « participation active, attendue et exigée par le lecteur de la poésie moderne » est mise en place, d'autant plus que « tout livre résiste d'une manière ou d'une autre à son lecteur en l'invitant à la relecture, à la répétition qui est à l'image de l'ouverture de l'œuvre engendrant grâce à son lecteur un sens jamais achevé, parce que toujours vivant »<sup>518</sup>. En d'autres termes, chaque lecture nouvelle confirme qu'un texte littéraire n'est qu'une sorte d'interrogation dont la réponse se refait selon les valeurs, le système de pensée et même le langage de chaque lecteur.

Pour le lecteur des œuvres aragoniennes, nous pouvons supposer qu'il rencontre des difficultés, aussi bien au niveau de la compréhension de la totalité du texte, que dans l'identification et l'interprétation des images métaphoriques, puisqu'Aragon lui-même déclare que la « poésie est par essence orageuse, et chaque image doit produire un cataclysme »<sup>519</sup>.

Néanmoins, avant d'entreprendre ce rapport de lecture entre récepteur et figure, nous allons nous intéresser aux formes indiquant la présence de celui-ci, et que nous avons déjà signalées :

D'une part, nous relevons l'emploi de la seconde personne, lorsque l'écrivain s'adresse d'une façon directe à son lecteur, indiqué par Vincent Jouve comme « le « "narrataire invoqué" [...], sans identité véritable, apostrophé par le narrateur dans le cours du récit »<sup>520</sup>, et dont la présence le plus souvent passive est au service d' « une visée parodique, pour mettre en évidence le caractère arbitraire des récits et tourner en dérision les attentes codées du lecteur »<sup>521</sup>. A cet effet, nous signalons qu'Aragon ne s'adresse directement à son lecteur qu'à des occasions rares, parmi lesquelles cet

<sup>515</sup> J. LAUDE et A. JOUFFROY, « Surréalisme et poésie », *Entretiens de Cerisy sur le surréalisme*, Mouton 1978, p.138).

<sup>516</sup> A. MONTANDON, *Le lecteur et la lecture dans l'œuvre*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand (1982), Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1982, p.7.

<sup>517</sup> A. MONTANDON cite A. BRETON, *Ibidem.*, p.7.

<sup>518</sup> *Ibidem.*, pp.7-8.

<sup>519</sup> L. ARAGON, *Traité de style*, Paris, Gallimard 1928, p.140.

<sup>520</sup> V. JOUVE, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993, p.27.

<sup>521</sup> *Ibidem.*, p.28.

exemple où il recourt au pronom personnel « vous », pour désigner les habitués du « Passage » :

***Braves gens qui m'écoutez, je tiens mes renseignements du ciel. Les secrets de chacun, comme celui du langage et celui de l'amour, me sont chaque nuit révélés, et il y a des nuits en plein jour [...] Votre cœur est une charade que tout le monde connaît.*** (« *Le Passage de l'Opéra* », *Le paysan de Paris*, pp.106-107)

D'abord, il est évident que l'auteur met en relief la nature de cet échange qu'il entretient avec ses lecteurs, puisque le verbe « écouter » manifeste qu'il s'agit d'un discours direct, et non pas d'un énoncé écrit qui exige d'être lu. Et c'est ce que l'interpellation, « braves gens », confirme, puisqu'elle exprime un rapport intime entre les deux acteurs. Cependant, Aragon paraît se mettre en position de force face à ses interlocuteurs, dans la mesure où il les considère comme des personnes naïves qui croient le duper, en cherchant absolument à lui cacher leurs secrets, alors qu'il en est déjà au courant. Dès lors, il détient le pouvoir du savoir, qui fait sa supériorité, tel que l'expriment les deux figures métaphoriques que nous avons identifiées. De plus, l'auteur met en place un rapport figuré, étant donné qu'il est fondé sur l'opposition, entre un événement, « il y a des nuits », et le moment où il se déroule, « en plein jour », dans le but d'insister sur le caractère onirique de la connaissance dont il dispose. Quant à la seconde métaphore avec « être », en identifiant le « cœur » de ces « braves gens » à « une charade » particulière, puisque « tout le monde la connaît », elle confirme le rôle de témoin et de connaisseur que l'auteur joue vis-à-vis de ses lecteurs.

Le recours à la troisième personne indique que le lecteur apparaît comme tel. Nous citons alors cet extrait du *Paysan de Paris*, dans lequel Aragon s'attaque ouvertement à ses « lecteurs » :

***Il n'appartient pas à moi de tirer de l'ennui ces malades lecteurs. Qu'ils périssent, qu'ils se fanent dans la nuit du silence où de vagues histrions grimacent sans douleur le semblant de la douleur humaine.*** (« *Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont* », *Le paysan de Paris*, p.226)

En effet, par l'antéposition de l'adjectif « malades », l'auteur insiste à décrire péjorativement ses lecteurs, d'autant plus qu'il déclare ne pas se plier à leur volonté, pour les « tirer de l'ennui ». De surcroît, il les offense et leur souhaite même la mort, d'où, l'emploi du verbe « périr », mais aussi d'une métaphore verbale qui souligne la même idée, en les identifiant implicitement à des fleurs éphémères et vouées à la flétrissure, grâce au verbe « faner » utilisé métaphoriquement, en ce sens qu'il est attribué à l'humain. Par ailleurs, par une inversion dans l'ordre des mots, l'auteur crée une métaphore déterminative, pour mettre en place un cadre particulier, puisqu'il est question de « la nuit du silence », lui permettant de condamner les récepteurs de son œuvre à la solitude. En dernier lieu, il les assimile métaphoriquement à de « vagues histrions », parce qu'il les accuse de simuler maladroitement la souffrance, de manière à ce qu'ils lui demandent ensuite de les soulager.

Finalement, nous remarquons qu'un « nous », dit inclusif, désigne à la fois l'auteur et le lecteur, tel que dans cet exemple où Aragon déclare être accompagné de ses lecteurs, lors de sa promenade dans « le Passage de l'Opéra » :

***A coté de la loge avec ses charmants rideaux au crochet, nous allons pouvoir***

***faire une petite halte : c'est le cireur, cela ne coûte que douze sous et nous sortirons de là avec des soleils aux pieds [...] Et puis les cireurs voyez-vous, quels gens exquis ! (Le paysan de Paris, p.86)***

Dans cette optique, nous pouvons énoncer que *Le Paysan de Paris* est un parcours effectué à deux, dans lequel l'auteur guide son lecteur à travers les galeries condamnées à disparaître, pour lui faire découvrir un visage caché, mais fantastique, de la ville de Paris, et essentiellement pour explorer une beauté citadine particulière, car éphémère et toujours renouvelée.

De surcroît, il existe d'autres indices qui signalent une contribution active du lecteur dans le texte, tels que les blancs ou les vides qu'il est censé combler grâce à son imagination et ses compétences, vu qu'ils produisent un « renversement de la relation thème / horizon », et que ce « renversement entraîne les segments de perspective dans un mouvement de bascule : ils peuvent être aperçus sous des aspects continuellement différents et nouveaux. Les blancs apparaissent comme un ensemble de directives parce qu'ils régulent, à travers les renversements de points de vue, les interférences entre les segments. C'est de cette façon que les blancs organisent l'axe syntagmatique de la lecture »<sup>522</sup>. Nous citons à titre d'exemple cet extrait du poème « le ciel brûle » :

***Sous les grands rideaux blancs ornés de cruauté Nous perdons lentement nos visages de plâtre Bain de révélateur. (Les Destinées de la poésie, p.100)***

Nous remarquons ici un espace blanc entre la description d'un fait, dans les deux premiers vers, et une récapitulation de ce même fait dans le dernier vers. Dans les deux cas, le poète recourt à la métaphore : il installe en effet un lien figuré entre l'adjectif « ornés » et son complément « cruauté », puisqu'il associe à un élément concret, « les grands rideaux blancs », un attribut abstrait et précisément une caractéristique humaine, la « cruauté ». Par ailleurs, une métaphore déterminative met en place une corrélation particulière entre l'humain, « nos visages », et le matériel, « plâtre », pour dire que les personnages, désignés par le pronom personnel « nous », dissimulent leur sentiment, leur vérité derrière un visage inexpressif, aussi blanc que le gypse. Quant à la métaphore finale, elle établit, grâce à la détermination, un nouveau rapport entre « bain » et « révélateur », rapportant de la sorte le dévoilement d'un secret. Nous pouvons dire, par conséquent, que cette rupture du texte constitue un moment de pause, qui sert à mettre en valeur ce que l'auteur formulera au final, mais encore pour éveiller l'imagination du lecteur, invité à interpréter l'énoncé premier et supposer une suite adéquate.

D'un autre côté, selon Hans T. Siepe, « ces marges blanches sont des éléments structuraux du poème », en ce sens que « l'espace blanc et aussi la chaîne d'associations, de réflexions – cachée au lecteur – dont les mots sont le point de départ et d'arrivée. Elles sont un appel au lecteur qui l'engage à compléter le texte par ses propres efforts ; une partie des tâches de l'auteur est donc transmise au lecteur. La lecture devient l'acte final de la constitution de sens »<sup>523</sup>. En effet, le texte, « en décidant des éléments qu'il abandonne à la créativité du lecteur », transforme le processus de lecture, car

<sup>522</sup> W. ISER, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1976, p.365.

<sup>523</sup> H. T. SIEPE, « Le texte surréaliste et la lecture, Aspects d'une esthétique de la communication », *Mélusine n°1: Émission-Réception*, Lausanne, L'Age d'Homme 1979, pp.128-129.



« l'absence réfléchie d'une notation » devient « un moyen efficace de programmer la coopération du lecteur »<sup>524</sup>. Dès lors, « l'imagination » de ce dernier « sera d'autant plus productive que le nombre des blancs est élevé »<sup>525</sup>. Toutefois, ces interruptions ou omissions ne sont qu'apparentes, parce qu'en réalité le sens est déjà établi par le narrateur qui ne fait que conduire son lecteur vers ce qu'il a décidé d'exprimer. En outre, souvent effacé de son propre texte, le narrateur semble pousser son lecteur à assumer entièrement la responsabilité des jugements à formuler, alors que les projets de ce dernier sont toujours faussés et ses attentes trompées, puisque les codes établis dans et par le texte entre ces deux éléments sont régulièrement enfreints.

Il est également possible de relever un indice signalant une certaine complicité entre ces deux constituants du texte (auteur et lecteur), à savoir le recours à l'ironie, dans la mesure où l'auteur, tout en référant implicitement à une vérité commune, il la modifie aussitôt par dérision, comme dans cet extrait :

***L'amour, voilà le seul sentiment qui ait assez de grandeur pour que nous le prêtions aux infiniment petits. Mais concevons une fois vos luttes d'intérêts, microbes, pensons à vos fureurs domestiques [...] Remuez, remuez désespérément, vibrions tragiques entraînés dans une aventure complexe où l'observateur n'aperçoit que le jeu satisfaisant et raisonnable des immuables lois de la biologie ! (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.43)***

En évoquant l'amour, l'auteur saisit l'occasion pour attaquer ses semblables, incapables d'apprécier et même d'éprouver un tel sentiment. Ils sont des « infiniment petits », mais aussi, par une métaphore in absentia, des « microbes », pour insister sur leur infériorité, et surtout sur leur insensibilité, car ils accordent de l'intérêt aux « luttes domestiques » plus qu'à l'amour. Dans cette même perspective, ils sont représentés métaphoriquement comme des « vibrions », essentiellement parce qu'ils sont des personnages agités. Par ailleurs, nous relevons un rapport figuré entre ce substantif et l'adjectif, « tragiques », qui lui est accordé et qui manifeste la moquerie avec laquelle l'auteur traite les « autres », d'autant plus qu'ils sont commandés par les « lois de la biologie », celles du corps, au lieu de se laisser guider par celles de l'imagination ou du rêve. Mais, cette connivence n'est pas durablement fixée, parce que l'ironie est aussi passagère, dans le sens où les « autres » ne sont que les lecteurs à la fois complices et rivaux.

A cet effet, nous pouvons confirmer, comme l'a déjà exprimé A. Montandon, que « l'intégration du lecteur dans l'œuvre, par tous les moyens possibles (et ils sont fort nombreux), tant rhétoriques que par le biais de "relais" [...] est l'une des finalités les plus assurées du texte littéraire, puisqu'elle a pour fonction d'en assurer la lisibilité »<sup>526</sup>.

### Difficultés d'identification des métaphores et problèmes d'interprétation

<sup>524</sup> V. JOUVE, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993, p.51.

<sup>525</sup> W. ISER, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1976, p.324.

<sup>526</sup> *Le Lecteur et la lecture dans l'œuvre*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, Associations des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1982, p.6.

Élément constitutif du texte littéraire, le lecteur est pourtant confronté à des difficultés d'identification et des problèmes d'interprétation, d'abord, parce qu'« une œuvre [...] dit souvent autre chose que ce qu'elle semble dire » et « le destinataire se doit de déchiffrer son langage symbolique. Il lui faut, pour cela, tenir compte des processus de déplacement métaphoriques et métonymiques »<sup>527</sup>. Ensuite, parce que, dans notre cas, la métaphoresurréaliste, prise en considération tel un collage verbal, est difficile à discerner à la suite d'une première lecture, ce qui nécessite, donc, le recours au modèle proposé par M. Turner (1988) et que G. Kleiber reprend dans son ouvrage *Nominales, Essais de sémantique référentielle*. En effet, il est possible, en premier lieu, de « reconnaître une métaphore simplement en reconnaissant que les deux modèles mentaux mis en équation présentent un contraste ou conflit d'attributs » ; et en second lieu, nous admettons que certains termes « peuvent donner une interprétation métaphorique, parce qu'au niveau de base la distinction catégorielle est maximale »<sup>528</sup>. De ce point de vue, nous avons choisi d'analyser cet extrait :

***Pour moi que me quittent enfin ces corps étrangers qui me retiennent, que mes doigts, mes os, mes mots et leur ciment m'abandonnent, que je me défasse dans le magnétisme bleu de l'amour ! (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.209)***

Dans ce cas, nous parvenons à reconnaître la métaphore, parce qu'elle représente un énoncé différent du contexte dans lequel elle est insérée, et de plus, elle associe des termes distincts, que rien ne rapproche. Nous relevons alors un lien métaphorique entre le verbe « se défaire » et le complément circonstanciel, « dans le magnétisme bleu de l'amour », qui constitue un cadre spatial particulier, où se déroule cette action de cesser d'être, et par conséquent, de délivrance. En conséquence, nous pouvons dire que, grâce à l'amour, le « je » retrouve sa liberté, en s'affranchissant des exigences de la vie sociale, mais aussi de celles qu'il impose à lui-même, car il aspire à délaissier l'écriture, dans le but d'accomplir sa libération complète. En outre, si nous réussissons à interpréter la métaphore déterminative, « le magnétisme de l'amour », mise en place par l'auteur pour exprimer le pouvoir d'attraction et le charme qu'exerce cette passion, nous ne comprenons pas le motif qui pourrait expliciter le lien entre une propriété physique abstraite, « le magnétisme », et un adjectif de couleur, « bleu », généralement associé à un élément qui peut être perçu par le regard.

Étant donné la complexité de reconnaître un emploi métaphorique, le lecteur est invité nécessairement à marquer une pause pour réfléchir et prendre conscience qu'il s'agit correctement d'une métaphore. Ce moment d'arrêt représente la première étape dans l'interprétation de la métaphore, celle de l'identification, durant laquelle le lecteur doit s'apercevoir qu'une interprétation littérale représente un échec ou conduit vers un malentendu, d'où, il est préférable d'opter pour un emploi métaphorique. Tel est le cas suite à la lecture de cet extrait :

***Et le silence est un manteau qui se dénoue. (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.206)***

<sup>527</sup> V. JOUVE, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993, p.45.

<sup>528</sup> G. KLEIBER, *Nominales, Essais de sémantique référentielle*, Paris, Armand Colin 1994, p.195.

Nous relevons, dans un premier temps, une métaphore avec « être », parce que littéralement nous ne pouvons pas concevoir une identification entre le « silence », abstrait et insaisissable, et le « manteau », en tant que vêtement humain, à moins que nous supposons que les deux éléments représentent deux unités compactes qui commencent à se disperser. Ainsi, comme le « manteau » qui s'effiloche, probablement à cause de l'usure, le « silence » est interrompu, essentiellement grâce à la parole, et précisément à l'écriture.

Néanmoins, identifiée, la métaphore est souvent difficile à interpréter, parce que Breton a déjà signalé, dans *Le Premier Manifeste*, que :

***la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, [...] ; celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification formelle dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire.***<sup>529</sup>

Ces rapports conflictuels entre le surréalisme et son public sont mis en place au moyen d'un écart entre l'horizon d'attente et l'horizon produit, ayant pour but de montrer que ce mouvement cherche à être considéré autrement qu'un processus esthétique, parce qu'il aspire en particulier à changer l'homme et à transformer le monde. Il est ainsi dans cet extrait du poème automatique, « Les étoiles à mille branches » :

***Ainsi l'immense espoir que je nourris de maïs dans une petite cage dorée retrouve l'illusion de l'amour et le mirage abominable des fatigues. (Ecritures Automatiques, p.152)***

Effectivement, le poète décrit une entité abstraite, « l'immense espoir », d'une manière exceptionnelle et imprévue, puisqu'il la métamorphose, par le biais d'une métaphore in absentia, en une créature ailée, d'où, le recours à la subordonnée relative, « que je nourris de maïs », et le complément circonstanciel de lieu, « dans une petite cage dorée », dans l'intention de dire que garder l'espérance est si difficile, au point que le poète se sent obligé de l'entretenir et de la maintenir enfermée pour la conserver. En outre, l'« espoir » se transforme également en un être animé capable de ressentir, aussi bien « l'illusion de l'amour » que « le mirage abominable des fatigues ». Dans cette optique, il est possible d'affirmer que le poète ne répond pas aux attentes du récepteur, mais il les détourne pour choquer celui-ci et le dérouter, en lui offrant une nouvelle vision du monde réel, et même des sentiments humains accordés à d'autres éléments.

Or, « la nécessité de l'interprétation » s'avère « indispensable à la perception du texte dans son ensemble »<sup>530</sup>. Néanmoins, le lecteur ne peut pas traduire la totalité des images qu'ils rencontrent, en ce sens que certaines demeurent opaques, ou bien, parce qu'il ne trouve aucune explication valable, ou parce qu'il peut produire un ensemble

<sup>529</sup> A. BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, pp.53-54.

<sup>530</sup> W. ISER, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Pierre Mardaga Editeur 1976, p.41.

d'explications qui se trouvent aussitôt réfutées, obligé, de la sorte, de fournir continuellement un sens que tout détruit et qui doit être renouvelé sans cesse. Par conséquent, pour parvenir à déchiffrer une image métaphorique, celle qui laisse ouvert le champ des interprétations variables d'un individu à l'autre, le lecteur doit être doté d'une « faculté de découverte » et d'une « compétence interprétative » particulières et fiables, dans la mesure où certains procédés peuvent compliquer tout effort d'interprétation, et dont quelques uns sont énumérés par C. Fromilhague.

En premier, l'« antéposition du ca, qui fait attendre la désignation du référent », rend plus difficile la compréhension, et par la suite l'interprétation d'une métaphore, tel que dans le poème « Eclairage à perte de vue » :

Je tiens ce nuage or et mauve au bout d'un jonc

L'ombrelle ou l'oiselle ou la fleur.

(*Feu de joie*, p.40)

Par cette inversion dans l'ordre d'apparition des deux constituants de la métaphore, le poète met en valeur le comparant, d'autant plus qu'il associe l'humain et le céleste (« je tiens un nuage »), en intervertissant leurs grandeurs, puisque c'est le premier qui détient le second. En outre, il rapproche le haut et le bas (nuage / jonc), dans le but de surprendre le récepteur par une telle représentation imagée. Par ailleurs, mentionner le comparé en deuxième position accentue, même pour un bref moment, le caractère énigmatique du comparant, et donne, par conséquent, au lecteur la possibilité d'imaginer ce que peut être « ce nuage ». Il est possible que ce dernier soit « l'ombrelle », « l'oiselle » ou « la fleur », d'abord, en raison des couleurs « or et mauve » et de la forme qui peuvent être communes à ces quatre éléments, mais aussi parce qu'ils se maintiennent tous « au bout d'un jonc », qui représente métaphoriquement le manche de l'ombrelle, la branche sur laquelle repose l'oiselle ou la tige de la fleur.

Une métaphore peut être également difficile à expliquer en raison de la « non-expression du cé : métaphore in absentia ». Nous citons à titre d'exemple :

Je danse au milieu des miracles

Mille soleils peints sur le sol

Mille amis Mille yeux ou monocles

M'illuminent de leurs regards.

(*Feu de joie*, p.42)

A première vue, nous supposons que le poète ne représente qu'un seul élément sous plusieurs facettes, vu qu'il emploie à trois reprises l'adjectif numéral « mille » pour établir une équivalence entre « soleils », « yeux » et « monocles », probablement en raison de leur forme circulaire. Toutefois, en tant que lecteur, nous n'avons pas pu deviner de quoi il est question, puisque le « je » n'a pas mentionné le comparé. Mais, en se référant au contexte, nous découvrons qu'il s'agit des obus lancés sur le sol au temps de la guerre. Et comme l'indiquent les deux vers suivants,

Pleurs du pétrole sur la route

Sang perdu depuis les hangars.

nous pouvons dire que le poète rapporte une scène de guerre, en mettant l'accent sur les dégâts qu'elle peut causer, en ce sens que les véhicules bombardés laisse couler des sillons du « pétrole », identifiés métaphoriquement au « pleurs », de même que le « sang » des innocents se répand en flots, même des abris, dans l'intention d'exprimer l'atrocité des combats. Ainsi, ces bombes sont représentées tels que des « miracles », parce qu'elles sont choses étonnantes, mais péjorativement. Elles sont aussi « soleils peint sur le sol », car elles percent des trous en flammes sur le sol et font tomber « mille amis ». Elles sont encore des « yeux ou monocles » qui « m'illuminent de leurs regards », en ce sens que le poète, impuissant à réprimer l'agression de l'ennemi, il s'est réduit à être un simple témoin qui observe le paysage enflammé.

Par ailleurs, l'« absence ou le retardement du motif » peut être un obstacle à l'interprétation métaphorique, en ce sens que la figure semble absurde et nous ne parvenons pas à l'expliquer :

J'arriverais dans un havre d'hystérie

Où le prix de la vie est affiché chaque matin sur un mur  
convulsif.

(« Lettre au commissaire », *La Grande Gaité*, p.257)

Nous observons d'abord que le poète se livre à une sorte de rêverie étrange, où suite à un long voyage, il accède finalement à une destination ultime. Toutefois, le recours à une métaphore déterminative, « un havre d'hystérie », et à une métaphore adjectivale, « un mur convulsif », fait basculer la vision dans l'incompréhensible, parce que nous ne trouvons pas un point commun, pouvant rattacher les termes employés, d'autant plus que le concret et l'abstrait fusionnent.

En outre, une métaphore semble parfois énigmatique à cause de la « non-pertinence du motif », dans le sens où le terme intermédiaire demeure introuvable, comme dans ce cas :

Sur l'amour on avait écrit

Sortie de secours interdite en cas d'incendie.

(« Le phénix renaît de ses cendres », *Les Destinées de la poésie*, p.131)

Par le biais de l'écriture, le poète constitue une équivalence inédite entre un sentiment abstrait, « l'amour », et un lieu concret, « une sortie de secours », représentée paradoxalement, car « interdite en cas d'incendie ». Néanmoins, nous n'arrivons pas à trouver le motif à l'origine de cette identification.

De plus, l'« éloignement cé-ca »<sup>531</sup> contribue à ce qu'une métaphore demeure obscure malgré les efforts fournis par le lecteur dans le but de la déchiffrer, comme lorsqu'il s'agit d'interpréter l'image suivante :

***Or il est un royaume noir, et que les yeux de l'homme évitent, parce que ce***

---

<sup>531</sup> C. FROMILHAGUE, *Les figures de style*, Paris, Nathan 1995, p.93.

**paysage ne les flatte point. Cette ombre, de laquelle il prétend se passer pour décrire la lumière, c'est l'erreur [...]. (« Préface à une mythologie moderne », *Le paysan de Paris*, p.11)**

Au premier abord, nous remarquons que le comparé n'est mentionné qu'à la fin de cet extrait, probablement pour le mettre en valeur, mais surtout pour attirer l'attention et attiser la curiosité du lecteur. Ce dernier est appelé, en même temps, à lire et à réfléchir pour découvrir de quoi il est question, comme si la métaphore est construite sous la forme d'une devinette, dont la solution est donnée en dernier lieu. Ainsi, nous nous apercevons, après avoir lu la totalité de l'énoncé, que les métaphores inventées par l'auteur réfèrent à un seul thème, « l'erreur », identifiée, d'abord, à « un royaume noir », parce qu'elle ne permet pas d'accéder aux illuminations de la vérité, ensuite, à un « paysage » qui « ne flatte point », dans la mesure où elle dévoile la bêtise humaine, et enfin, à une « ombre » qui prétend s'opposer à la « lumière » de la raison, afin de la valoriser. De surcroît, nous constatons que l'auteur insiste à relier « l'erreur » à l'idée d'obscurité, dans le but de dire qu'il s'agit d'un élément nécessaire, quant à la découverte de la vérité, grâce à un effet de contraste.

D'un autre côté, la fusion du cé-ca est également considérée par C. Fromilhague comme l'un des motifs pour qu'un lecteur croise des difficultés quant à l'interprétation d'une métaphore. Nous citons ces vers :

Un matin lune

Il y avait des chandeliers

Qui faisaient des confidences

Aux géants blonds de l'escalier.

(« Sonnette de l'entracte, *Le Mouvement Perpétuel*, p.86)

Dans ces vers, le poète recourt à une métaphore appositive, qui met en relation deux éléments, pourtant opposés (« matin » et « lune », mais qui contribuent à la création d'une nouvelle unité les englobant. En conséquence, l'image demeure obscure, et nous n'arrivons pas à formuler une interprétation qui soit valable, puisqu'« un matin lune » nous semble inimaginable, sauf si nous prenons en considération l'indication liminaire, « Le Bébé parle », celle qui introduit le poème, en indiquant l'énonciateur. De ce fait, nous présumons que cette jonction d'éléments disparates est une caractéristique propre au discours enfantin, permettant les plus curieuses des représentations, comme le justifie la suite du poème, où quelques objets du décor (« chandeliers » et statues de « géants ») échangent des « confidences ».

La métaphore surréaliste exige une lecture active, ayant pour finalité de choquer le lecteur et de le dérouter, dans la mesure où elle contribue à mettre en place de nouvelles relations insolites et des rapports inattendus, car elle consiste, comme le dit Breton, à :

comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre, ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, [ce qui] demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre.<sup>532</sup>

---

<sup>532</sup> A. BRETON, *Les Vases Communicants*, Paris, Gallimard 1970, p.129.

Nous proposons alors d'analyser cet exemple :

La belle colère

Couleur du sang des songes

Se caresse et respire et voilà qu'il fait nuit.

(« L'enfer fait salle comble », *Les Destinées de la poésie*, p.136)

Alors que l'expression « couleur du sang » est d'un emploi ordinaire, référant au rouge intense, celui d'un visage empourpré à cause d'un violent sentiment de mécontentement, le poète la fait aussitôt basculer vers l'étrange, en lui rajoutant inexplicablement le terme « songes », sauf si nous présumons qu'il existe un rouge spécifique aux rêves, mais que nous ne réussissons pas à concevoir, lecteurs éveillés que nous sommes.

Le lecteur est appelé à dépasser son état premier de surprise, à intervenir dans le texte, afin de saisir le motif du rapprochement des « deux réalités » ou des « deux objets ». En effet, le « stupéfiant image », en tant que principe surréaliste primordial, impose une nouvelle logique des mots, de même qu'une vision inédite du monde, que le lecteur doit absolument rétablir. Toutefois, la métaphore surréaliste, « cet instrument merveilleux », n'a pas uniquement pour but de pousser le lecteur à réviser l'univers et à le recréer, par le recours aux assemblages arbitraires, mais encore, elle cherche à l'engager pour qu'il mette en place une texture de signification cohérente, à l'intérieur d'une logique poétique. Cependant, si les théories du lecteur visent, d'une part, réserver à celui-ci l'entière responsabilité du sens, elles limitent, d'autre part, cet engagement en soulignant les structures d'appel et les prescriptions de lecture du texte.

Par ailleurs, pour parvenir à interpréter aussi bien la figure que l'œuvre, le lecteur est invité à prendre en considération la composition du texte, ou, en d'autres termes, le jeu de ses relations internes, afin de rétablir le contexte indispensable à la compréhension de l'œuvre. Il doit également disposer d'informations extra-textuelles et il lui faut attribuer ces éléments à leurs domaines respectifs, puisque la lecture, loin d'être une réception passive, se présente comme une interaction productive entre le texte et le lecteur.

### **Une poésie intraduisible**

A la suite d'une première lecture, tout lecteur considère un texte surréaliste comme un produit intraduisible, énigmatique et même gratuit, qui n'a pour finalité qu'exercer la langue dans toutes ses possibilités.

### **Le poème est son propre langage**

Dans le *Second Manifeste du surréalisme*, A. Breton atteste que « le surréalisme s'est mis en devoir de soulever [un problème général] qui est *celui de l'expression humaine sous toutes ses formes*. Qui dit expression dit, pour commencer langage. Il ne faut pas donc s'étonner de voir le surréalisme se situer tout d'abord presque uniquement sur le plan du langage »<sup>533</sup>. Dès lors, ce dernier se perçoit autrement qu'un moyen de communication,

<sup>533</sup> A. BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Pauvert 1962, p.183.

pour devenir un sujet d'étude à part entière. En conséquence, la recherche d'un nouveau langage ou le renouvellement de celui-ci constitue le fondement de ce mouvement, par le biais d'un ensemble d'expériences linguistiques, qui sont aussi celles de la vie, principalement les jeux de mots qui portent soit sur l'élément matériel du langage (signifiant), soit sur l'élément significatif (signifié). A cet effet, les surréalistes remettent en cause la fonction significative du langage, ainsi que son caractère communicatif. Nous citons :

***Un regard ou la caresse du vent en redingote, escarpins du printemps, farandole des calembours et des charades. (« Samedis », Le Mouvement Perpétuel, p.69)***

Suite à une première lecture, nous constatons que le poète emploie deux termes qui se rapportent au langage, et plus précisément aux jeux de mots, que ce soit au niveau phonétique, par les « calembours », ou au niveau du sens, par les « charades ». Il les met en valeur par le recours à une métaphore déterminative, qui les associe à « farandole », dans le but d'exprimer que, grâce aux pratiques surréalistes, les mots sont en perpétuel mouvement, se réorganisant à chaque emploi d'une manière nouvelle. D'ailleurs, les deux premières métaphores, déterminatives aussi, s'inscrivent dans cette même perspective, en ce sens qu'elles illustrent le pouvoir transformateur accordé aux mots, permettant la création d'un univers magique où « le vent en redingote » jette « un regard » ou fait une « caresse », et le « printemps » porte des « escarpins », préparant ainsi la danse effectuée par les mots.

Nous proposons également d'analyser cet extrait du poème « Au café du commerce », où le poète se livre à une énumération de termes dont la terminaison est la même. Il les groupe sous la forme de métaphores appositives, comme pour les identifier les uns aux autres, mais surtout pour créer un effet de sonorités, qui se crée indépendamment du sens :

La beauté de la femme m'émeut davantage que le loup garou l'explosion de grisou le chant du coucou hibou pou genou Je regrette de ne trouver d'autre point de contact avec la réalité ou plutôt des points de comparaison si médiocres.

*(Ecritures Automatiques, p.147)*

Ainsi, la série des trois termes « hibou pou genou » semble une simple continuation phonique de ce qui précède, par laquelle le poète joue sur les mots, d'autant plus qu'il avoue que ces éléments ne peuvent être que « des points de comparaison si médiocres », voire même sans rapport avec « la réalité », celle de « la beauté féminine ».

Face à un tel traitement du langage, le lecteur est invité à contribuer à cette recherche d'un nouveau sens par un nouveau langage, particulièrement, en essayant de localiser et de déchiffrer les jeux de mots, les réflexions linguistiques et les expériences verbales effectuées par les surréalistes, dans l'intention de rétablir des rapports inédits entre le langage et la pensée, entre le mot et la réalité, comme lorsque le poète présente deux mots sous différentes formes, afin de les éloigner de la réalité qu'ils désignent :

Le vent qui rêve sur la mer

J'ai dit RÊVE

Rê-é-è-ÈVE



Cligne des yeux c'est un bateau  
Se penche sur les fleurs de sable  
Ssssable indéfinissable.

(« La faim de l'homme », *Les Destinées de la poésie*, p.138)

Il s'agit d'abord du mot « rêve », employé comme un verbe et qu'Aragon accorde d'une manière inattendue à un sujet inapproprié, « le vent », devenu ainsi humain. Ensuite, le même mot est utilisé en tant que substantif, d'où l'inscription en lettres majuscules, qui seront aussitôt restructurées pour donner lieu à une apparition féminine, celle d'«ÈVE ». En outre, dans les trois derniers vers, le poète recourt à un ensemble de métaphores enrichies par un autre jeu de sonorités. La première est verbale, puisqu'elle attribue au « bateau » une action propre à l'humain. La seconde est déterminative, associant un élément végétal, « fleurs », à un élément minéral, « sable », d'autant plus qu'elle renouvelle l'expression figée « rose de sable », en substituant un terme par un autre. La troisième est adjectivale, vu qu'elle caractérise le « sable », naturel et concret, par une qualité abstraite, « indéfinissable », probablement pour dire qu'il est riche en mystères. Par ailleurs, le choix de cet adjectif semble effectué à cause d'une ressemblance graphique avec le mot « sable », et principalement parce que le poète accentue la première syllabe commune aux deux termes.

En outre, ce langage propre au texte surréaliste est caractérisé également par cette introduction du hasard et de l'automatisme au sein même d'un discours de la raison, pour bouleverser de la sorte les codes qui associent l'écrivain et le lecteur. En outre, mettre en lumière la problématique métaphorique s'inscrit également dans cette perspective, puisque cette figure permet de traiter la question de la dénomination et de l'ordination du réel, en ce sens qu'elle cherche à redécrire le monde pour le réinventer, en associant le percept et le concept. Tel est le cas dans « Une préface à une mythologie moderne » :

***Raison, Raison, ô fantôme abstrait de la veille, déjà je t'avais chassée de mes rêves, me voici au point où ils vont se confondre avec les réalités d'apparence : il n'y a plus de place ici que pour moi. En vain la raison me dénonce la dictature de la sensualité. En vain elle me met en garde contre l'erreur, que voici reine. Entrez, Madame, ceci est mon corps, ceci est votre trône. Je flatte mon délire comme un joli cheval. Fausse dualité de l'homme, laisse-moi un peu rêver à ton mensonge.***  
**(Le paysan de Paris, p.13)**

Aragon évoque « la dualité de l'homme », partagé entre la raison et l'erreur, entre la réalité et le rêve, mais il traite ce sujet existentiel, d'abord, d'une manière imagée, dans la mesure où il transforme la « raison », par une métaphore appositive, en un « fantôme abstrait », pour dire qu'elle n'est pas à l'origine de la connaissance qu'il recherche. A cet effet, il identifie l'erreur à une « reine », dont son « corps » est le « trône », parce qu'elle le prédomine et lui permet de percevoir le monde qui l'entoure. Suite à quoi, l'auteur se livre à une divagation imaginaire, essentiellement lorsqu'il compare son « délire » à un « joli cheval », dans l'intention d'exprimer qu'il exalte celui-là, ainsi que le rêve, en tant que source réelle d'un savoir particulier.

## L'écriture automatique

L'écriture surréaliste exerce un pouvoir de fascination ou de répulsion sur un lecteur dont l'instruction est classique et ayant l'habitude de prendre en considération la figure de style comme fonctionnellement ornementale dans le discours littéraire. L'automatisme est avant tout verbal, dans la mesure où l'initiative est accordée aux mots, et où le sujet se dédouble, comme le confirme Abastado en ces termes :

Le vrai problème de l'écriture automatique, n'est pas l'automatisme mais l'écriture. Ce qui peut se lire dans les textes, ce n'est jamais une subjectivité antérieure, mais un sujet qui s'institue dans l'acte d'écrire.<sup>534</sup>

De nature énigmatique et automatique, le texte surréaliste semble imposer, de la part du lecteur, une lecture différente, celle qui soit également automatique, faite « de réceptivité, d'abandon, "d'écoute flottante" »<sup>535</sup>, dans la mesure où « la thèse inhérente à l'automatisme et à la théorie de l'image arbitraire, à savoir que le sens produit par la lecture vient, après coup justifier l'énoncé, donne en bénéfice la jouissance d'un mécanisme à faire fonctionner »<sup>536</sup>. En effet, le recours à l'écriture automatique, à l'inspiration onirique, aux jeux et aux procédés de composition mécanique et collective permet de caractériser les textes surréalistes par l'obscurité, puisqu'ils se différencient catégoriquement des œuvres appartenant à la tradition littéraire dont l'écriture est fondée sur le contrôle conscient et sur l'artifice. Ce projet révolutionnaire est mis en place grâce à un ensemble de mécanismes formels, parmi lesquels l'incompatibilité sémantique entre des éléments du texte, malgré qu'ils s'accordent au niveau grammatical. Incompréhensibles, ces textes sont désormais pourvus d'une détermination ouverte et poly-fonctionnelle, puisqu'ils appellent le lecteur à intervenir pour créer un sens autre que celui supposé fixé par l'auteur. Il est ainsi dans le poème « Une fois pour toutes », constitué par un ensemble de questions auxquelles le poète propose chaque fois une réponse :

Qu'est-ce que parler veut dire ?

Semer des cailloux blancs que les oiseaux mangeront [...]

Qu'appelle-t-on vertu ?

Un hamac de plaisir aux branches suprêmes des forêts [...]

Honneur ?

Un billet d'aller et retour pour Monte-Carlo.

(*Le Mouvement Perpétuel*, p.71)

Quoique le poème est grammaticalement correct, fondé sur l'alternance d'une question et d'une réponse, formulées conformément aux règles syntaxiques, nous remarquons un blocage au niveau du sens, dans la mesure où la seconde réplique ne semble pas correspondre à la requête qui la précède. Dans cette perspective, le poète

<sup>534</sup> C. ABASTADO, *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas 1986, p.\*

<sup>535</sup> M.-P. BERRANGER, *Le surréalisme*, Paris, Hachette 1997, p.145.

<sup>536</sup> *Ibidem.*, p.143.

fournit chaque fois une proposition inattendue, qui risque de choquer un lecteur non averti, étant donné qu'elle lui paraît obscure, voire même absurde. Cependant, si nous essayerons d'interpréter ces métaphores en ayant recours à notre imagination, nous parviendrons à déchiffrer certaines équivalences qu'elles mettent en place. Ainsi, « parler » et « semer » sont deux actes identiques, à condition que nous présumions que les « cailloux blancs que les oiseaux mangeront » représentent, par une métaphore in absentia, les mots et les paroles, qui, aussitôt prononcés, se dispersent et disparaissent, car ils sont si éphémères au point qu'ils ne peuvent durer au-delà du moment de leur formulation. Par ailleurs, la « vertu » se métamorphose en « hamac de plaisir aux branches suprêmes des forêts », pour dire qu'elle est inaccessible ou qu'il est difficile de la préserver. En dernier lieu, le poète définit l'« honneur » par « un billet d'aller et retour pour Monte-Carlo », puisqu'un joueur malchanceux et infortuné doit au moins sauver sa dignité en gardant un ticket pour rentrer.

En rapport avec l'automatisme, l'effet de discontinuité contribue d'une manière équivalente à rendre une première lecture d'un texte surréaliste difficile, car ce dernier paraît incohérent, reposant sur le "hasard demeuré aux termes" (Mallarmé). Dans ce contexte, l'écriture surréaliste suscite, chez le lecteur, soit une réaction de fascination ou de répulsion, tant elle se distingue des pratiques littéraires. Il est ainsi dans cet extrait :

Demain je ferai mon marché moi-même et je rapporterai la laitue-à-chanter Le plus beau de l'affaire le crime de la rue Balzac – Demeure encore un instant Marie – et l'on ne sait plus que devenir.

(« Au café du commerce », *Écritures Automatiques*, p.147)

Dans cette optique, nous constatons que le poète met, sur un même plan, un ensemble d'idées qui ne présentent aucun point commun, en ce sens qu'il commence à exprimer un sujet, pour aussitôt interrompre le cours de sa pensée, et passer à un autre thème. A cet effet, il recourt à des propositions juxtaposées où il est question de « marché », d'un « crime », de « Marie », et finalement d'une interrogation existentielle, « on ne sait plus que devenir ». D'autre part, nous relevons au sein de cette structure discontinue une métaphore qui illustre cette même pratique, dans la mesure où, par le recours à la préposition « à » et aux tirets, le poète invente une nouvelle « espèce » végétale, « la laitue-à-chanter », en associant deux termes incompatibles.

Par ailleurs, les métaphores surréalistes défient en fait le lecteur, par un geste provocateur, celui d'associer des objets éloignés dont la relation n'apparaît dans aucun indice verbal, et peut fort bien n'être claire à l'auteur lui-même, comme la série des « blond comme » qui rappellent les comparaisons sidérantes de Lautréamont et par lesquels Aragon s'amuse en provoquant des réactions diverses chez ses lecteurs, en proposant un ensemble de métaphores qui compliquent davantage ce rapport de couleurs, au lieu de l'éclaircir. Nous citons cet extrait où le « blond » fusionne avec une infinité d'éléments qui lui sont inappropriés :

***Blond comme l'hystérie, blond comme le ciel, blond comme la fatigue, blond comme le baiser. Sur la palette des blondeurs, je mettrai l'élégance des automobiles, l'odeur des saïnfouins, le silence des matinées, les perplexités de l'attente, les ravages des frôlements. Qu'il est blond le bruit de la pluie, qu'il est***

### ***blond le chant des miroirs ! (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.51)***

Quoique poétique, cet hymne à la blondeur garde ses secrets, en ce sens qu'il n'est pas évident de deviner le point commun, reliant la couleur dorée à une série hétéroclite d'éléments appartenant à des domaines différents. Ainsi, l'auteur intègre « sur la palette des blondeurs », et contre toute attente, aussi bien des sentiments, tel que « la fatigue, les perplexités de l'attente, les ravages des frôlements », que des éléments naturels, comme « le ciel, l'odeur des sainfoins, le bruit de la pluie », et même des objets fabriqués par l'homme, et métamorphosé au moyen de la métaphore, à savoir « l'élégance des automobiles, le chant des miroirs ». De ce point de vue, nous signalons que ces deux groupes de mots, que nous venons de mentionner, constituent également des métaphores déterminatives qui rassemblent le concret à des attributs qui ne lui correspondent pas. En conséquence, nous pensons que l'impertinence des termes utilisés sert à soulever une multitude de questions, auxquelles l'imagination du lecteur doit proposer des réponses, sans pour autant y parvenir chaque fois.

### **Une nouvelle grammaire**

La poésie moderne cherche généralement à supprimer la syntaxe, dans le but de réduire le plus possible le nombre de messages fonctionnels qu'elle pourrait transmettre. Dans cette perspective, le langage poétique surréaliste n'est en aucun cas conforme aux règles du discours, puisque les idées ne s'y enchaînent pas logiquement, n'ayant recours ni aux subordinations ni aux coordinations. Un poème surréaliste typique se manifeste alors comme une succession de propositions juxtaposées, dont chacune renferme une image, ou même comme une suite de mots, qui forment une image, sans qu'un outil logique les relie. Toutefois, même si les marques de subordination et de coordination sont exprimées, elles ne s'accordent pas véritablement aux articulations du discours qu'elles paraissent composer. Par conséquent, une discordance entre le sens et la syntaxe s'établit. De ce point de vue, nous avons choisi d'analyser cet exemple :

Je suis poursuivi par les carafes

Une arche en diamant dans le manteau de petit gris

Le baiser s'écorche aux lumières.

(« L'enfer fait salle comble », *Les Destinées de la poésie*, p.135)

Chacun de ces trois vers est délimité à une proposition indépendante de celle qui la suit, et qui constitue une image différente par rapport aux deux autres. Juxtaposées donc, elles ne présentent aucun lien, soit grammatical ou sémantique, sauf si nous signalons que les images, qu'elles établissent, servent à exposer un univers onirique. Dans le premier vers, le lien figuré est placé entre le verbe « poursuivre » et son sujet réel, « les carafes », d'autant plus que le retardement de ce dernier permet de tenir le lecteur en suspens et accentue davantage l'étrangeté de cette apparition. Dans le second vers, le poète met en place un rapport métaphorique entre un objet fastueusement décrit, « une arche en diamant », et le lieu dans lequel il se manifeste, « le manteau de petit gris ». Toutefois, nous n'avons pas réussi à interpréter cette image qui situe une voûte, faite d'une matière précieuse, au niveau de la mantelure d'un animal. Quant au troisième vers, il est constitué par une métaphore complexe, étant donné qu'elle accorde à un élément

abstrait, « le baiser », un verbe qui ne lui convient pas, « s'écorche », propre à des entités concrètes, généralement pourvues d'une peau, pour qu'ensuite, elle explique cet événement exceptionnel par une cause aussi particulière, puisqu'il s'agit d'une exposition « aux lumières ».

En outre, cette discontinuité au niveau du discours est également soulignée par l'effacement de la ponctuation, une pratique mise en place par Apollinaire et Cendrars, et que le surréalisme a répandu. Néanmoins, cette absence de la ponctuation joue un rôle opposé, dans la mesure où elle contribue à restituer la continuité de la parole poétique, de sorte que l'homogénéité de la coulée verbale importe plus que la discontinuité du sens et de l'expression, tel que le confirme Breton en ces termes :

Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des nœuds sur une corde vibrante.<sup>537</sup>

Chez Aragon, cette absence s'affiche principalement dans les poèmes « automatiques », comme celui duquel nous avons sélectionné cet extrait, pourtant difficilement limité :

Aquarium des chansons et des courses monde plus fuyant que le mercure nous laissons s'écouler nos vies comme des larmes trop faciles ou la lave charmante des volcans Fera-t-on de notre histoire des broches pour les jeunesses et les rires de bonne famille Qu'une seule martre me prenne ce front d'éclair pour en faire un tapis ou une pendule je ne veux rien qu'abandonner mon destin à l'eau courante des caprices.

(« Les étoiles à mille branches », *Écritures Automatiques*, pp.151-152)

Il est vrai que le non emploi de la ponctuation accorde à l'énoncé un enchaînement sans interruption, et qui sert à apparenter l'écriture aragonienne à celle automatique, alternant continuellement les mots, les propositions et les images. Dans cette optique, nous nous intéresserons particulièrement aux métaphores employées et à la manière avec laquelle elles sont reliées les unes aux autres. Dans une première figure, nous constatons que le comparant est mentionné avant le comparé, afin qu'il soit mis en valeur, en ce sens que le poète est parvenu, grâce à celui-là, à capter un aperçu éphémère de ce « monde plus fuyant que le mercure », comme si le temps s'est arrêté pour un instant. En outre, l'univers réel est identifié à un « aquarium des chansons et des courses », d'abord, parce qu'il est fait de sons et de mouvements, mais encore parce qu'il offre des visions changeantes et aussi floues que celles qu'on perçoit derrière les parois de verre d'un aquarium. Nous relevons également une autre image métaphorique sans rapport avec la première, et qui sert à effectuer la transformation d'un élément abstrait, « notre histoire », en un élément concret, « des broches », dans la mesure où le poète tente de faire passer l'expérience déjà acquise aux générations suivantes, « les jeunesses », mais qui sera rejetée par les précédentes, désignées par « le rire de bonne famille », en tant que signe de répulsion et de moquerie. En ce qui concerne la dernière figure métaphorique, nous remarquons qu'Aragon associe un ensemble de termes ordinairement incompatibles, dans le sens où il accorde à un animal, « une martre », un acte qu'elle effectue de plus

---

<sup>537</sup> A. BRETON, *Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, J.J. Pauvert 1962, p.45.

sur un humain. Ce dernier est doté, par une métaphore déterminative, d'un « front d'éclair », suite à quoi l'humain et le céleste fusionnent, pour ensuite se transformer en un objet usuel, « tapis » ou « pendule ». Par conséquent, le « je » se livre à une métamorphose continuelle, ayant pour origine « l'eau courante des caprices », mise en valeur à son tour par une dernière métaphore déterminative, reliant comme souvent le concret et l'abstrait.

Cependant, nous constatons que la ponctuation, même si elle permet une coulée verbale sans ruptures, elle est signalée indirectement grâce aux majuscules qui précisent les limites de chaque proposition, et donc, de chaque image à interpréter séparément.

Pour interpréter un énoncé agrammatical, le lecteur tentera d'envisager et d'élaborer un modèle syntaxique qui soit spécifique au texte, lui permettant de le lire comme un tout et de lui accorder un sens probable, mais il doit, dans ce cas, tenir compte de la conformation syntaxique de l'environnement. En reconstituant la syntaxe d'un texte, le récepteur participe alors d'une manière active dans la reconstruction de celui-ci, tel que le confirment Delas et Filliolet, en énonçant que « le fonctionnement de la grammaire poétique est indissociable des règles d'engendrement de la langue », dans la mesure où « une construction est "normale" dès qu'elle est "reconnue" comme nécessaire à la production du texte manifesté, même si elle présente sur le plan de la langue des caractères aberrants : agrammaticalité plus ou moins prononcée, inachèvement, répétition ». Dès lors, « le lecteur, appréhendant intuitivement les mécanismes des productions du texte, le produit à son tour »<sup>538</sup>. Nous illustrons cette théorie en analysant cet exemple où le poète rompt la structure grammaticale de son texte par la répétition de trois termes dont l'emploi paraît absurde :

La beauté de la femme m'émeut davantage que le loup garou l'explosion de grisou le chant du coucou hibou pou genou [...] La dame du comptoir sourit molle à Arthur et relève ses bas J'ai vu ses genoux hiboux poux<sup>539</sup>.

(« Au café du commerce », *Écritures Automatiques*, p.147)

Il est donc nécessaire de restructurer cet extrait dans le but d'obtenir un sens qui puisse être valable. Si nous considérons alors les trois mots comme une continuation de la série des éléments déjà énumérés, d'autant plus qu'ils partagent le même son [u], et qui servent à rendre compte de « la beauté de la femme », nous pensons que le poète s'exprime par antiphrase, en disant le contraire de ce qu'il pense, en ce sens qu'il nie aussitôt la magnificence féminine, dans la mesure où les termes en question (hibou, pou, genou) ont une connotation péjorative, car reliés à la laideur. De surcroît, le second emploi, dans un ordre différent, nous permet de supposer qu'il s'agit d'une métaphore appositive, qui met en place une correspondance entre la partie du corps féminin, les « genoux », et d'une part, « les hiboux », en raison de leur couleur noire, par référence à celle de l'oiseau nocturne, mais encore, pour insinuer leur forme osseuse qui rappelle celle des aigrettes de ce rapace, et d'autre part, les « poux » en raison de leur saleté excessive. De la sorte, nous avons essayé de reconstruire ces deux phrases, selon un

<sup>538</sup> D. DELAS et J. FILLIOLET, *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse 1973, pp.84-85.

<sup>539</sup> C'est nous qui soulignons.

modèle syntaxique que nous avons élaboré, par référence à l'ensemble du poème.

Cependant, la question de la grammaticalité demeure difficile à cerner, parce qu'elle englobe des implications considérables et formule le problème de l'indistinction de fait entre la syntaxe et la sémantique, mais nous pouvons confirmer que même si Aragon met en place un réseau d'images exceptionnelles, il ne rejette pas totalement une syntaxe « normale ».

### Le deuxième niveau de signification

Au début de cette séquence, nous prendrons comme point de départ une définition de la signification proposée par Ullmann qui s'exprime ainsi :

***Nous appellerons signification simple le rapport entre un seul nom et un seul sens... Sous sa forme la plus simple, la signification des mots se caractérise par trois traits saillants dont le premier est propre au nom et le deuxième au sens, tandis que le troisième peut appartenir à chacun des deux facteurs. Il s'agit de l'arbitraire du nom, de l'imprécision du sens et de la valeur affective.***<sup>540</sup>

Et puisque la métaphore est, depuis Aristote, prise en considération comme une transposition de termes, elle est comme le mouvement par lequel s'opère le changement de signification, à la suite d'une extension du sens d'un mot et d'une valorisation esthétique d'un écart par rapport à l'usage courant. En d'autres termes, si le lecteur tente de déchiffrer un texte ou une métaphore, il va d'abord essayer de saisir un sens, mais aussi une signification, dans la mesure où tout acte de lecture est constitué de deux étapes : « d'un côté, la simple compréhension du texte » qui correspond à la reconstruction du sens, et, « de l'autre, la façon dont chaque lecteur réagit personnellement à cette compréhension »<sup>541</sup>, qui n'est autre que la signification définie par P. Ricoeur comme « le moment de la reprise du sens par le lecteur, de son effectuation dans l'existence »<sup>542</sup>. En effet, l'interprétation de l'art moderne est « axée sur la découverte d'une signification »<sup>543</sup>, comme le confirme W. Iser. Nous avons choisi une métaphore aragonienne qui sert à vérifier ce point de vue :

***Envié sort vulgaire, il dénouera désormais tout le long du jour l'arc-en-ciel de la pudeur des femmes, les chevelures légères, les cheveux-vapeur, ces rideaux charmants de l'alcôve. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.50)***

Après avoir lu cet extrait une première fois, nous nous apercevons que, malgré l'emploi d'un terme péjoratif « vulgaire », l'auteur célèbre la beauté de la chevelure féminine et exalte le métier de « coiffeur », puisqu'il le définit, par une métaphore in absentia, comme un « envié sort », dans la mesure où ce personnage est toujours en contact intime avec la femme, et particulièrement avec son plus bel attribut. Dans cette optique, il nous a

<sup>540</sup> S. ULLMANN, *Précis de sémantique française*, Suisse, A Francke S. A. Berne 1965, p.101.

<sup>541</sup> V. JOUVE, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993, pp.96-97.

<sup>542</sup> Cité par V. JOUVE : *Le conflit des interprétations*, Seuil 1969, p.389.

<sup>543</sup> W. ISER, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Pierre Mardaga, Editeur 1976, p.32.

paru possible d'interpréter les autres images inventées par Aragon. Ainsi, la métaphore complexe, « l'arc-en-ciel de la pudeur des femmes », identifie, d'une part, la chevelure à « la pudeur des femmes », probablement parce qu'elle leur permet de voiler leur visage, en cas d'intimidation, et d'autre part, déterminative, elle suggère que les cheveux féminins peuvent être de couleurs différentes, tel un « arc-en-ciel ». Toutefois, la différence de couleur renvoie, dans un autre sens, à une diversification dans la perception de la chasteté féminine, dans la mesure où la chevelure devient un instrument de séduction dangereux. Et c'est ce que nous pouvons justifier, grâce aux deux métaphores suivantes, puisque la fusion des « cheveux » et de la « vapeur », comme elle peut évoquer la légèreté (« chevelures légères ») et la finesse des mèches féminines, elle révèle implicitement la frivolité des femmes. Ce trait de caractère est mis en lumière grâce à la dernière métaphore, étant donné que les « cheveux » présentés tels des « rideaux » auront pour rôle de dissimuler les manifestations du plaisir, ceux de « l'alcôve ». Pour récapituler, nous confirmons que l'amour glorifié par Aragon est un amour charnel, voué à « la » femme.

Une part de responsabilité dans la composition du sens est alors accordée au lecteur, mais à condition de prendre en compte que ce sens repose principalement sur des représentations qui reproduisent une « réalité imaginaire » ou une « illusion de réalité » chez le récepteur, appelé à son tour à constituer d'autres propres à lui. Tel que dans cet énoncé :

***Le gouvernement venait de s'abattre Dans un buisson d'aubépine Une grève générale se découvrait à perte de vue Sous les influences combinées de la lune et de la céphalalgie. (« Mimosas », Les Destinées de la poésie, p.130)***

Alors que le poète rapporte une scène de la vie politique réelle, il accomplit ce témoignage d'une manière imagée. Il crée des liens figurés, d'un côté, entre le premier événement, la chute du gouvernement, et le lieu où il se déroule, « un buisson d'aubépine », et d'un autre côté, entre le second fait, la « grève générale », et les raisons à l'origine de son déclenchement, « les influences combinées de la lune et de la céphalalgie ». Il est donc évident que le poète cherche à créer un effet de surprise, en choisissant le deuxième volet de chaque image, de sorte qu'il choque ses lecteurs et ne répond pas à leurs attentes.

Par ailleurs, cet intérêt attribué au sens trouve justification dans le fait que la métaphore est réalisée « par l'interaction de deux champs associatifs sémantiques [...] qui ordinairement s'ignorent»<sup>544</sup>, et que, face à lesquels, le lecteur est obligé de trouver un signifié qui leur soit commun. C'est ce que nous tenterons lors de l'analyse de cette métaphore :

***[...] les baignoires ici prostituées sont de dangereuses sirènes pour le visiteur qui se confie à leur émail lépreux, à leur fer blanc maculé. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.65)***

Nous signalons que, par une métaphore avec « être », l'auteur établit une interdépendance entre deux champs sémantiques distincts qui réfèrent chacun à l'un des éléments présentés, sans qu'ils soient pour autant habituellement compatibles. Ainsi,

---

<sup>544</sup> A. COSTES, *Lacan : le fourvoiement linguistique – La métaphore introuvable*, Paris, PUF 2003, p.103.



nous relevons, d'une part, le champ sémantique en rapport avec les « baignoires », étant donné que l'auteur évoque deux de leurs composants, qu'il inscrit sous le signe de la contradiction, à savoir « leur émail lépreux », en ce sens que leur aspect vitreux et attirant dissimule un risque inévitable, mais encore le « fer » dont le « blanc » est « maculé », pour dire qu'elles sont souillées par les pratiques infâmes de leurs habitués. D'autre part, nous soulignons une référence à la figure mythique, les « sirènes », à la fois, charmeuses et « dangereuses ». A ce stade, nous énonçons que cette équivalence entre « baignoires » et « sirènes », déjà explicitée par l'adjectif « prostituées », qui au lieu d'être accordé aux secondes, on l'a attribué aux premières, trouve justification dans cet aspect fait de contrastes, car elles attirent et charment pour aussitôt nuire et faire souffrir.

Et quoique Alain Costes atteste que « se réclamant de Lautréamont et de ses comparaisons extrêmes, les surréalistes ne pouvaient produire que des métaphores in-sensées »<sup>545</sup>, nous tenterons de démontrer que les figures aragoniennes ne sont en aucun cas dépourvues de sens et qu'elles reposent comme toute autre métaphore sur une « similitude sémantique », d'autant plus qu'Aragon, lui-même, déclare que « dans le surréalisme tout est rigueur. Rigueur inévitable. Le sens se forme en dehors de vous. Les mots groupés finissent par signifier quelque chose »<sup>546</sup>. Nous citons à titre d'exemple cet extrait du « sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont » :

***Dans vos [Jardins] limites de fusains, entre vos cordeaux de buis, l'homme se défait et retourne à un langage de caresses, à une puérité d'arrosoir. Il est lui-même l'arrosoir au soleil, avec sa chevelure fraîche. Il est le râteau et la pelle. Il est le morceau de caillou. (Le paysan de Paris, p.147)***

Il est question ici de trois métaphores avec « être » qui servent à identifier « l'homme », désigné par le pronom personnel « il », à un ensemble d'objets matériels et qu'ordinairement on ne les emploie pas pour décrire un être humain. Néanmoins, en se référant au contexte, nous remarquons que l'ensemble des instruments mentionnés sont en rapport avec les « jardins », mais puisqu'ils sont placés du côté de l'homme, ils contribuent nécessairement à mettre en valeur le rapport étroit entre ce cadre mi-naturel, mi-artificiel et son créateur dévoué, qui, en conséquence, en fait partie.

Pour conclure, nous pouvons dire qu'il est évident que le lecteur joue un rôle considérable dans l'identification et l'interprétation des métaphores aragoniennes, d'autant plus qu'il est invité à participer activement dans l'élaboration du sens que l'œuvre surréaliste tente de dissimuler par tous les moyens, malgré qu'il soit parfois critiqué, agressé ou même dupé, et dont les attentes sont souvent contrariées.

Suite à la prise en considération du rôle du lecteur dans l'interprétation de la métaphore, nous allons nous intéresser à d'autres facteurs qui peuvent contribuer à éclaircir davantage le fonctionnement de cette figure. D'une part, nous essayerons de saisir le rapport entre la métaphore et le signe linguistique, aussi bien arbitraire que motivé, et d'autre part, nous expliciterons le rôle de la subjectivité, dans l'invention et la compréhension des figures métaphoriques.

<sup>545</sup> *Ibidem.*, p.108.

<sup>546</sup> L. ARAGON, *Traité de style*, Paris, Gallimard 1928, p.190.

### La métaphore et le signe linguistique

Dans sa *Pragmatique des figures du discours*, M. Bonhomme affirme que la « reconnaissance des figures dans le déroulement de la communication [...] constitue en principe une condition préalable à leur interprétation », dans la mesure où « il n'est en effet guère possible de calculer les motivations d'un énoncé figural s'il n'a pas été identifié comme tel, quelle que soit la dénomination qu'on lui donne »<sup>547</sup>. En effet, après avoir identifié une figure métaphorique, le lecteur est appelé à la déchiffrer, mais pour y parvenir, il doit réfléchir sur ses « motivations essentielles », que M. Le Guern rattache, soit, à « la fonction émotive, centrée sur le destinataire », soit à « la fonction conative, qui est l'orientation vers le destinataire », dans le sens où « pour l'essentiel, la métaphore sert à exprimer une émotion ou un sentiment qu'elle cherche à faire partager »<sup>548</sup>. Mais, n'est-il pas possible de rétablir un lien entre la figure et l'arbitraire du signe linguistique, et saisir les motivations à l'origine des rapprochements insolites qu'elle établit entre les éléments et les idées au sein des textes surréalistes ?

Selon J. Fiset :

***la fonction sémiotique se définit comme une relation d'interdépendance – conventionnalisée et arbitraire – entre les deux constituants du signe que sont le signifiant et le signifié, ces deux termes désignant des "empreintes psychiques" – on dirait ici, des représentations mentales - ; l'arbitraire repose sur une discrimination nette, et une association en quelque sorte forcée ou artificielle entre les deux constituants du signe sous la gouverne d'un code.***<sup>549</sup>

Cet auteur associe, en effet, la métaphore aux notions d'arbitraire et de motivation, en proposant trois cas qui correspondent à différentes définitions de la figure, et suivant lesquels les rapports établis se modifient. Dans un premier temps, la métaphore « est analysée comme un trope, c'est-à-dire comme une simple substitution de termes sur un paradigme », et c'est ainsi qu'« elle repose sur le nécessaire principe de l'arbitraire du signe ». Dans un deuxième temps, « elle est analysée [...] comme une inférence » entre des « signes [...] linguistiques » qui « connaissent alternativement les caractères de la motivation et de l'arbitraire ». Dans un dernier temps, si la figure métaphorique est considérée comme « un détour que fait le signe en s'écartant de son chemin le plus fonctionnel », elle permet de « passer par ces lieux étranges, ces *ailleurs*, où règne la motivation »<sup>550</sup>.

### La métaphore et le signe arbitraire

Le rapport entre la métaphore et l'arbitraire peut être explicitée de plusieurs manières

<sup>547</sup> M. BONHOMME, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion 2005, p.79.

<sup>548</sup> M. LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse 1973, p.76.

<sup>549</sup> J. FISETTE, *Pour une pragmatique de la signification*, XYZ éditeur, Montréal 1996, p.203.

<sup>550</sup> *Ibidem.*, pp.204-205.

possibles :

D'abord, c'est Breton qui souligne particulièrement l'arbitraire et la spontanéité qui déterminent l'image surréaliste, dans la mesure où elle repose sur l'association, dans un énoncé, de mots plutôt que d'idées, puisque « c'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles »<sup>551</sup>. Dans cette optique, cet auteur précise que l'activité inconsciente de l'individu mérite davantage d'intérêt que les opérations linguistiques régulières qui permettent au locuteur de réaliser des représentations imaginaires. Nous avons choisi alors d'analyser cet exemple :

***Moi les casse-noisettes au milieu des tremblements de terre Les bris d'essieu à toute allure Les ruptures d'anévrisme au sein de l'imagination. (« Lettre au commissaire », La Grande Gaité, pp.257-258)***

Le poète relie des mots qui ne présentent aucun lien sémantique, dans la mesure où ils réfèrent à des domaines différents, d'autant plus que nous présumons que le « moi » est un thème métaphorique auquel sont rattachés trois phores pour le définir. Nous retenons que le singulier est représenté par des pluriels qui ne permettent d'aucune façon d'éclaircir la nature de celui-là, étant donné qu'un personnage humain est identifié, d'une part, à un instrument utilitaire, « casse-noisettes », d'autre part, à des effets de mécanique, « bris d'essieu », mais encore à des pathologies artérielles, « ruptures d'anévrisme ». De surcroît, nous mettons en relief des rapports figurés au sein des phores, dans la mesure où chacun des éléments semble incompatible avec le complément circonstanciel, permettant de le situer dans le lieu, tels que « au milieu des tremblements de terre » et « au sein de l'imagination », ou de signaler la manière avec laquelle il est réalisé, comme « à toute allure ».

D'un autre côté, selon C. Détrie, « l'incompatibilité avec l'isotopie dominante du texte qui l'intègre » indique distinctement la métaphore, parce que cette dernière implique une « mise entre parenthèses » ou une « suspension » des éléments de signification inconciliable avec le cotexte, dans le but de mettre en lumière « un processus d'abstraction propre au fonctionnement métaphorique ». Dès lors, « la force de l'image s'accroît » en rapport avec l'importance de la suspension, aussi bien que de « l'importance croissante de la connotation en jeu dans le processus métaphorique »<sup>552</sup>. Nous citons à titre d'exemple :

***Honnêtes gens [...] Ils ne respectent que Ce qui est respectable Regardez dans leurs doigts les putains qu'ils manient Leurs yeux comme des loteries Leurs yeux immenses où saute à la corde Un cygne noir devenu fou. (« Angélus », La Grande Gaité, p.235)***

Alors que le poète dresse un portrait péjoratif des « Pères » de famille, nous remarquons que pour les décrire, il met l'accent sur « leurs yeux », car ils sont les révélateurs de l'âme. Et après les avoir comparé à des « loteries », dans le sens où ces « honnêtes gens » se livrent à toute sorte de débauche, Aragon les représente par une autre

<sup>551</sup> A. BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert 1962, p.51.

<sup>552</sup> C. DETRIE, *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Champion 2001, p.80.

métaphore a priori indéchiffrable. Nous avons distingué, en effet, un rapport figuré, qui semble constituer une rupture par rapport au contexte dans lequel il est intégré, et en conséquence, une discordance avec l'isotopie du texte. Ce lien est établi entre l'antécédent, « leurs yeux immenses », et la relative permettant de le spécifier, en le transformant en un miroir ou une scène où « saute à la corde un cygne noir devenu fou ». L'image nous paraît obscure, en ce sens que nous n'arrivons pas à saisir le motif à l'origine d'un tel rapprochement, à moins que nous supposons que le poète symbolise le comportement « fou », ou en d'autres termes absurde, de ses chefs de famille, qui, même proches de leur fin, s'abandonnent aux jeux de la séduction.

Ensuite, la métaphore pourrait tenir du signe arbitraire à partir du moment où on l'envisage comme la mise en place d'une double articulation des traits sémantiques et figuratifs, dans la mesure où « la force de l'image associée introduite par la métaphore est proportionnelle à l'ampleur de l'abstraction produite sur le plan de l'information logique. On peut exprimer cette corrélation en disant que la puissance de connotation<sup>553</sup> de la métaphore croît à mesure que la précision de la dénotation<sup>554</sup> diminue »<sup>555</sup>. Pour justifier cette idée, nous proposons cet exemple :

***On apprend plus volontiers l'algèbre noire des plumiers qui regardent avec une méchanceté contenue le jambes rouges des filles et les cheveux embroussaillés des gamins plus tendres que les bancs ou les lunettes de la femme.***  
**(« L'institutrice », *Ecritures Automatiques*, p.143)**

Alors que, dans ce poème « automatique », le poète rapporte une journée de classe, nous constatons qu'il met en place une image qui semble sans rapport avec la réalité, d'autant plus qu'elle ne véhicule aucune donnée logique. Au contraire, elle met en valeur une vision fantastique, vu que le poète crée un rapport métaphorique entre l'antécédent, les « plumiers », et la relative développée sur plusieurs lignes et qui renferme à son tour un ensemble de liens figurés. Nous relevons d'abord une première métaphore, à la fois adjectivale et déterminative, au moyen de laquelle nous remarquons qu'un échange de qualité paraît avoir lieu, puisque l'adjectif de couleur, « noire », au lieu de qualifier les « plumiers », il est attribuée à « l'algèbre », sauf si nous supposons que ce terme réfère à la difficulté quant à la compréhension de cette science. Par ailleurs, cette mise en relation de ces deux substantifs par détermination peut être considérée comme ambiguë, dans la mesure où nous ne pouvons concevoir que « l'algèbre » provient des « plumiers ». Ensuite, par une métaphore verbale, le poète se situe à l'opposé du réel, en personnifiant un objet concret et inanimé, les « plumiers », par le recours au verbe « regarder », mais aussi au complément de manière, « avec une méchanceté contenue », qui permet d'assigner un caractère humain à cet accessoire d'écolier. Quant aux deux dernières métaphores adjectivales, elles soulignent davantage ce recours permanent à l'imagination, dans le but de s'éloigner le plus possible des représentations réelles, et

<sup>553</sup> Connotation : l'ensemble des systèmes signifiants que l'on peut déceler dans un texte outre la dénotation.

<sup>554</sup> Dénotation : le contenu d'information logique du langage, l'ensemble des éléments du langage qui seraient éventuellement traduisible dans une autre langue naturelle par une machine à traduire

<sup>555</sup> M. LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse 1973, p.20.

écarter une explication possible de ces images. Toutefois, « les jambes des filles » peuvent être « rouges » à cause d'un vêtement de cette couleur, quant aux « cheveux des gamins », il est probable qu'ils soient « embroussaillés », identifiés à des végétations touffues, parce qu'ils sont en désordre.

De surcroît, le rapprochement entre cette figure et le symbole peut justifier ce lien avec l'arbitraire, essentiellement parce que Pierce « définit le symbole comme un signe dont l'existence sémiotique est dépendante d'un interprétant. En ce sens, en reconnaissant le signe linguistique comme un symbole, il prend implicitement la position du caractère *arbitraire* ou *conventionnel* du signe linguistique »<sup>556</sup>. Ce rapport à trois est essentiellement mis en valeur lors de l'« ellipse de l'intersection », réalisée par « la juxtaposition brutale ou parataxe du comparé et du comparant », sous la forme « AB ou BA », et qui permettra de « développer, par implication, toute une série de valeurs ou de vertus qui transforment le comparant en symbole »<sup>557</sup>. Pour illustrer cette théorie, nous avons choisi d'interpréter cette métaphore :

***Les vers luisants les étoiles Se sont accrochée dans les voiles De la nuit odorante. (« Nocturne », Les Destinées de la poésie, p.101)***

Le poète a mis en place une figure appositive sous la forme « BA », dans l'intention de mettre en valeur le comparant antéposé, « les vers luisants », d'autant plus que le comparé, « les étoiles », semble mentionné uniquement pour éclaircir l'image. Par ailleurs, grâce à l'adjectif « luisants » et ce rapport figuré avec la « nuit », dotée à son tour de « voiles » et de parfum, les « vers-étoiles » deviennent le symbole de la beauté nocturne, parée de lumières. Dans cette optique, nous pouvons dire que la métaphore aragonienne est loin d'être une image arbitraire, puisque nous réussissons le plus souvent à l'interpréter et lui trouver un sens acceptable.

Toutefois, outre la correspondance analogique sur laquelle reposent aussi bien le symbole que la métaphore, les deux entités présentent un certain nombre de différence que M. Le Guern met en évidence sous la forme d'un système binaire :

***En fait, la différence essentielle entre le symbole et la métaphore consiste dans la fonction que chacun des deux mécanismes attribue à la représentation mentale qui correspond au signifié habituel du mot utilisé, et que l'on pourra désigner commodément par le terme d'image. Dans la construction symbolique, la perception de l'image est nécessaire à la saisie de l'information logique contenue dans le message [...] Au contraire, dans la métaphore, cet intermédiaire n'est pas nécessaire à la transmission de l'information ; à ce niveau, on n'utilise pas le signifié global du mot employé mais seulement les éléments de ce signifié qui sont compatibles avec le contexte. Alors que l'image symbolique doit être saisie intellectuellement pour que le message puisse être interprété, l'image métaphorique n'intervient pas dans la texture logique de l'énoncé, dont le contenu d'information pourra être dégagé sans le secours de cette représentation mentale. Par opposition à l'image symbolique qui est nécessairement intellectualisée, l'image métaphorique pourra ne s'adresser qu'à l'imagination ou***

<sup>556</sup> J. FISETTE, *Pour une pragmatique de la signification*, XYZ éditeur, Montréal 1996, p.203.

<sup>557</sup> H. MORIER, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, PUF 1998, p.705.

à la sensibilité.<sup>558</sup>

### La métaphore et le signe motivé

Au préalable, nous devons rappeler que, selon A.J. Greimas :

**[...] en tant que signes, c'est-à-dire à l'instance de leur manifestation dans une langue naturelle, les objets poétiques, peuvent être dits motivés, si l'on entend par motivation, dans la tradition saussurienne, l'existence des relations non arbitraires entre le signifiant et le signifié [...] la motivation poétique qui peut être définie comme la réalisation des structures parallèles et comparables établissant des corrélations significatives entre les deux plans du langage et donnant, de ce fait, un statut spécifique aux signes-discours ainsi manifestés.**<sup>559</sup>

L'image surréaliste se caractérise par l'arbitraire du rapprochement, elle n'a pas essentiellement pour but de choquer le lecteur, de le déconcerter et de l'obliger à revoir sa vision de l'univers pour la reconstruire, mais elle l'incite à concevoir de la cohérence au niveau de la texture de signification mise en place à l'intérieur d'une logique poétique<sup>560</sup>. Dans cette optique, la métaphore doit être prise en considération tel un signe complexe, mais cohérent, qui invite l'interprétant à accomplir une mise en parallèle de deux concepts, afin de transformer le poème en un acte par lequel une forme et un sens sont mis en relation. Par conséquent, nous pouvons dire, à la suite de F. Rousset, que cette figure « tient effectivement du signe motivé, dans la mesure où, ne s'inscrivant pas dans un système codé, elle ne donne pas lieu à un passage direct de traduction du signifiant au signifié : le code est à créer »<sup>561</sup>. Et pour appuyer sa pensée, cet auteur donne l'exemple des métaphores déterminatives, car « l'identification que la syntaxe opère entre les deux noms co-présents dans l'énoncé a souvent besoin d'être étayée pour devenir cohérente », surtout dans le cas où elle n'est pas « immédiatement déchiffable en tant que tel », nécessitant de la sorte d'être justifiée et de « la motiver pour la rendre intelligible ». Il est de même en ce qui concerne les métaphores filées, puisqu'elles « s'intègre[nt] dans un réseau analogique plus ou moins étendu », permettant de saisir les motifs à l'origine des différents rapprochements entre des éléments ou des réalités aussi éloignés que possible. Et quoique, la métaphore surréaliste soit assimilée à « un rébus destiné à solliciter l'imagination du lecteur ou de l'interlocuteur »<sup>562</sup>, elle peut être motivée. Nous donnerons deux exemples, dont l'un comporte une métaphore déterminative, alors que le second affiche une métaphore filée :

### **Le pantin verse des larmes de bois Pour prendre Congé LOUIS ARAGON\* II**

<sup>558</sup> M. LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse 2973, pp.43-44.

<sup>559</sup> A.J. GREIMAS, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972, p.23.

<sup>560</sup> H. T. SIEPE, « Le texte surréaliste et la lecture, Aspects d'une esthétique de la communication », *Mélusine n°1: Émission-Réception*, Lausanne, L'Age d'Homme 1979, pp.128-129.

<sup>561</sup> R. FREDERIC, *Bases cognitives et sensorielles dans la compréhension des métaphores*, p.88.

<sup>562</sup> I. TAMBA-MECZ, *Le Sens figuré*, PUF 1981, p.173.

**revient saluer. (« Pièce à grand spectacle », *Feu de joie*, p.48)**

Dans ce cas, le complément du nom, « de bois », indique la matière des « larmes » par référence au sujet de la phrase « pantin », mais, d'un autre côté, pour dire la fausseté de l'émotion, puisqu'elle n'est affichée, que pour une raison particulière, celle de « prendre congé ». Par ailleurs, nous remarquons, dans ce poème, la mention du nom et du prénom de l'auteur, faisant son apparition sur scène, identifié à un acteur jouant le rôle d'une marionnette, mis en valeur dans le cadre du texte grâce à l'inscription en lettres majuscules.

Dans cet autre exemple, nous analyserons une métaphore filée :

***Le romanesque a pour eux le pas sur tout attrait de ce parc, qui pendant une demi-heure sera pour eux la Mésopotamie. Cette grande oasis dans un quartier populaire, une zone louche où règne un fameux jour d'assassinats, cette aire folle née dans la tête d'un architecte du conflit de Jean-Jacques Rousseau et des conditions économiques de l'existence parisienne, pour les trois promeneurs c'est une éprouvette de la chimie humaine où les précipités ont la parole, et des yeux d'une étrange couleur. (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.165)***

Une identification absolue est mise en place entre le thème primaire, « parc », et l'ensemble des phores le représentant, et avec lesquels ils partagent certaines caractéristiques communes, puisqu'inscrits sous le signe du fantastique à explorer. D'où, le recours à ces groupes de mots : « Mésopotamie » pour dire qu'il s'agit d'un lieu à découvrir, « grande oasis » afin de suggérer l'étendue de cet espace vert quoique situé en ville, « Zone louche » dans le but de suggérer à la fois l'étrangeté et le danger qui règnent dans le jardin, « une aire folle », car issue d'une imagination débridée, et finalement, « éprouvette de la chimie humaine », parce que permettant toutes les divagations dans le cadre spatial comme dans les esprits. Considérablement développée, cette métaphore a pour rôle principal de faire l'éloge de ce lieu de découverte.

Dans cette perspective, il est essentiel d'évoquer le point de vue de M. Le Guern qui voit que, par le recours à « l'image associée », la métaphore dépasse pourtant « ce caractère apparemment arbitraire », en ce sens qu'« elle impose à l'esprit du lecteur, en surimpression par rapport à l'information logique contenue dans l'énoncé, une image associée qui correspond à celle qui s'est formée dans l'esprit de l'auteur au moment où il formulait cet énoncé ». En d'autres termes, nous dirons que cette figure ne peut être arbitraire, car elle vérifie le rapprochement entre un « signifié habituel » d'un mot et « le nouveau signifié imposé par le contexte à l'emploi métaphorique de ce mot », en raison d'une « formulation synthétique de l'ensemble des éléments de signification » communs et compatibles à l'un comme à l'autre. Par conséquent, « elle trouve ainsi sa justification, au niveau du contenu d'information logique de l'énoncé, dans les possibilités d'économie qu'elle offre au langage », d'autant plus que « la possibilité d'inscrire dans le message l'image associée qui accompagne la formulation de ce contenu d'information logique, [...] permet à l'auditeur ou au lecteur de la reconstituer sans courir le risque d'attribuer à l'auteur du message des pensées ou des intentions qui lui étaient étrangères »<sup>563</sup>. De ce point de vue, nous examinons cette image :

<sup>563</sup> M. LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse 1973, p.43.

***Nous rapprendrons le nom des fées des oiseaux d'Amérique comme la dame du vestiaire du coiffeur de Madelios qui recèle ses étendards de peau dans l'armoire métaphorique de ses doigts. (Persécuté Persécuteur, p.207)***

Nous sommes face à un rapport de mise en valeur entre un énoncé initial (le premier vers) et une comparaison l'explicitant et qui renferme une figure métaphorique (les autres vers). En effet, le poète explique un acte d'apparence ordinaire, l'apprentissage à nouveau du « nom », celui « des fées », ainsi que celui « des oiseaux d'Amérique » (et nous signalons à ce niveau l'étrangeté d'une telle union de l'irréel et du réel), par un autre acte aussi commun que le premier (cacher une part de sa peau par ses doigts), quoique présenté d'une manière figurée, grâce à deux métaphores déterminatives, associant des termes habituellement incompatibles. Toutefois, nous remarquons que les deux actes s'explicitent mutuellement, alors qu'ils reposent sur des principes opposés, dans la mesure où « réapprendre » nécessite la netteté, et par conséquent, le fait de montrer, tandis que « receler » réfère au caché et au secret.

De surcroît, en rappelant la définition de l'image par P. Reverdy, cet auteur a démontré que la figure métaphorique, même si elle « présente [...] le plus petit nombre possible d'éléments de signification communs au sens propre du terme et à son emploi métaphorique », est loin d'être apparentée à une « énigme », parce qu'elle est souvent motivée. Autrement dit, tandis que « les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains », mis en place grâce à un « écart entre l'image et l'isotopie du dénoté [qui] soit le plus grand possible », et ayant pour conséquences « l'abstraction métaphorique agit avec la plus grande force, la suspension sémique portant sur le plus grand nombre possible d'éléments, et l'image associée reçoit un relief particulier, en raison de son degré élevé d'imprévisibilité », ils doivent aussi être « justes », dans la mesure où « le sème maintenu dans le terme métaphorique soit compatible avec le contexte d'une manière qui ne soit pas seulement approximative »<sup>564</sup>. Et c'est ce qui permettra de dépasser l'arbitraire que Breton rattache obligatoirement à l'image, quand il déclare que « la plus forte » est « celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé » et « qu'on met le plus longtemps possible à traduire en langage pratique »<sup>565</sup>. Nous citons à titre d'exemple :

***Vous m'avez appelé par le parfum paupières Paupières paupières battez une dernière fois Est-il une autre nuit que votre meurtrissure. (« L'enfer fait salle comble », Les Destinées de la poésie, p.135)***

Dans ces vers, le poète établit des liens inédits entre trois éléments différents, et que, généralement rien ne rapproche. D'abord, il s'adresse directement aux « paupières », grâce au pronom personnel « vous », afin de les transformer en protagonistes personnifiés, avec lesquels il dialogue. Par ailleurs, le complément d'agent, que la préposition « par » introduit, sert à relier la partie de l'œil au « parfum », comme si ce dernier était l'un de ses attributs, alors que celle-ci ne dégage habituellement aucune sorte d'odeur qui lui est propre, à moins que le poète fait référence à la fois au regard charmeur d'un être féminin, ainsi qu'au parfum exquis qu'il dégage, ayant pour but de le séduire. D'un autre côté, le « je » identifie métaphoriquement la « meurtrissure » des

<sup>564</sup> Ibidem., pp.98-99.

<sup>565</sup> A. BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, J.J. Pauvert 1962, pp.53-54.



« paupières » à « une nuit », malgré qu'ils appartiennent chacun à un champ sémantique différent. Ainsi, ce rapport figuré, même s'il assemble des éléments aussi éloignés que possible, peut être interprété, dans le sens où, abîmés par les pleurs et l'insomnie, les « paupières » peuvent devenir aussi noires que la « nuit ». Toutefois, il est possible que cette dernière symbolise la tristesse et l'enfermement qui se reflètent particulièrement dans le regard, et surtout les yeux en tant que miroirs de l'âme.

Par ailleurs, une remotivation du signe d'ordre analogique ou métaphorique se réalise également au niveau de la titraison surréaliste, comme l'a démontré H. Béhar, qui après avoir installé un écart entre le titre et le texte, invite en même temps le lecteur à réduire cet écart, pour produire une cohérence entre les deux éléments, grâce à « une pratique active de l'imaginaire ». A cet effet, le poète surréaliste, par le biais de cette pratique poétique, poursuit sa principale tâche, celle de reconsidérer le langage conventionnel et de remotiver l'arbitraire du signe. Et pour illustrer cette idée, nous prendrons en considération le titre de l'un des recueils aragoniens, *Le Mouvement perpétuel*, en raison de son « caractère scientifique », mais encore parce qu'il « trouve [...] justification, sur le plan métaphorique, dans le texte qui, ici, s'efforce de désigner les forces déterminantes de la pensée non-surveillée, illustre les rapports complémentaires des régimes diurne et nocturne de la pensée »<sup>566</sup>. En effet, grâce à ce titre, Aragon représente sa volonté constante de transformer le monde, grâce à un rapport continu avec l'évènement, celui qui se déroule dans la rue et qui se modifie inlassablement. Ce mouvement est aussi celui de l'écriture qui se réinvente, en renouvelant ses procédés à l'infini, d'autant plus qu'elle est automatique, dont la coulée aussitôt déclenchée, continue éternellement, par l'association de mots incompatibles et de réalités lointaines. En outre, il s'agit également de la dynamique du processus métaphorique, dans la mesure où « le sens figuré agit progressivement sur le sens propre, à chaque variation de celui-ci devant correspondre une variation de celui-là »<sup>567</sup>.

### La métaphore et la subjectivité

Dans *Subjectivité et modernité*, A.J. Cascardi évoque « une conception du moi en tant qu'agent de transformation du monde extérieur », dans le sens où « le sujet tend à manipuler le monde en vue d'assurer son bonheur personnel et la satisfaction de ses fins »<sup>568</sup>. Dans cette optique, une « sphère de l'individualisme subjectif de la modernité » s'installe pour dévoiler « l'appropriation de tous les aspects "extérieurs" de la forme, y compris de la nature, en tant que caractéristiques du moi »<sup>569</sup>, d'où, le recours aux relations d'analogie qui comportent nécessairement une part de subjectivité, même si

---

<sup>566</sup> H. BEHAR, « Lieux-dits : Les titres surréalistes », *Mélusine n°4 : Le livre surréaliste*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979, pp.88-89.

<sup>567</sup> Préface du *Mouvement Perpétuel* par Alain JOUFFROY, Paris, Gallimard 2002, p.19.

<sup>568</sup> A. J. CASCARDI, *Subjectivité et modernité*, Paris, PUF 1995, p.77.

<sup>569</sup> *Ibidem.*, p.81.

dans certaines figures de sens (métonymie et synecdoque), « le rapport entre signifié 1 et signifié 2 est d'ordre logique ».

Du point de vue de C. Fromilhague et A. Sancier, « dans la métaphore, le rapport entre les deux est d'ordre analogique, et met en jeu beaucoup plus nettement la subjectivité de l'énonciateur. Il y a introduction d'une isotopie étrangère au discours»<sup>570</sup>. Ainsi, marquée de subjectivité, la métaphore doit être surtout inventive, nécessitant la présence du locuteur ou de l'interlocuteur, tel que le suggère M. Mahmoudian en ces termes :

**[...] le texte n'a pas de sens en soi. La signification lui est attribuée en vertu de ce qu'ont fait le locuteur ou l'interlocuteur. C'est donc dans et par le sujet parlant qu'on doit chercher le ou les sens de l'énoncé.**<sup>571</sup>

Dans ce cadre, la métaphore, considérée comme un signe mimétique, permet au scripteur de représenter le monde réel, pour ensuite le transformer, conformément aux règles esthétiques du surréalisme, qui, par un transfert implicite de sens introduit dans l'instance du discours des images et des rapprochements subjectifs, renfermant des connotations du scripteur et se fondant « sur des relations qui surgissent dans l'intuition même qui lance la métaphore en question »<sup>572</sup>. Cette figure fournit donc une nouvelle vision du monde qui n'est pas nécessairement partagée, et par laquelle le locuteur cherche à communiquer ses sensations, ses impressions ou ses perceptions et qui révèlent son appropriation du réel qui demeure inaccessible sans les mots. Ces derniers exposent, en particulier, un rapport spécifique entre le réel et le sujet, dans la mesure où, d'une part, ils signalent une réalité linguistique et plus exactement une représentation du monde, et d'autre part, en ce qui concerne le sujet, ils expriment sa représentation du monde. En d'autres termes, C. Détrie déclare que « bien davantage qu'une figure de l'analogie, la métaphore [...] exprime un point de vue sur le monde, ou mieux encore elle crée de toutes pièces une représentation linguistique à partir d'une perception personnelle, et qui, pour la métaphore vive, entre en tension avec la perception commune »<sup>573</sup>.

Nous choisissons alors d'examiner cet extrait, où nous remarquons que l'auteur recourt à la métaphore, dans l'intention de mettre en place une représentation originale de la femme aimée et tant recherchée :

**Maintenant prêt à tout croire, les fleurs pourraient pousser à ses pas, elle ferait de la nuit le grand jour, et toutes les fantasmagories de l'ivresse et de l'imagination, que cela n'aurait rien d'extraordinaire. S'ils n'aiment pas c'est qu'ils ignorent. Moi j'ai vu sortir de la crypte le grand fantôme blanc à la chaîne brisée. Mais eux n'ont pas senti le divin de cette femme. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.215)**

Après avoir énuméré les pouvoirs fantastiques de cet être, capable de modifier le cours

<sup>570</sup> C. FROMILHAGUE et A. SANCIER, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas 1991, p.134.

<sup>571</sup> M. MAHMOUDIAN, *Le contexte en sémantique*, Paris, Peeters 1997, p.3.

<sup>572</sup> A. HENRY, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck 1971, p.63.

<sup>573</sup> C. DETRIE, *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Champion 2001, pp.244-245.

naturel de l'univers, et de faire surgir autant de visions inimaginables, il l'assimile, par une métaphore in absentia, à « un grand fantôme blanc à la chaîne brisée », tout en insistant sur le fait que cette image est de sa propre création, d'autant plus que personne n'a pu percevoir la réalité cachée de cette femme géante, par référence à l'adjectif « grand », insaisissable parce qu'il s'agit d'un « fantôme », innocente en raison de la couleur blanche, quant à l'attribut « chaîne brisée », il reste énigmatique.

De surcroît, la figure métaphorique est caractérisée par « son potentiel imaginaire » et par « sa dimension subjective, due à la grande liberté qu'elle donne aux locuteurs pour s'investir dans le sens de leurs énoncés ». Ainsi, Marc Bonhomme voit, dans « la métaphore », « l'une des zones sensibles du langage où se concentrent les valeurs », en ce sens que « métaphoriser, c'est non seulement activer des propriétés analogiques, mais c'est orienter qualitativement le discours, suggérer des évaluations et chercher à les imposer ». Ce qui démontre le caractère subjectif de cette figure, puisque « les recatégorisations sémantiques » qu'elle établit « se doublent d'investissements appréciatifs qui créent des transvalorisations entre l'univers-phore et l'univers-thème de la figure »<sup>574</sup>. En outre, cette classification nouvelle, que la figure expose, est à son tour « subjective et [donc] imaginaire (on parle de recatégorisation lorsqu'un humain peut être assimilé à un animal, une réalité abstraite à un objet concret...), en abolissant les frontières entre les catégories sémantiques et référentielles que notre entendement présupposait les plus stables »<sup>575</sup>.

Dans cette optique, nous avons choisi une figure métaphorique où l'auteur transforme une entité abstraite, « une phrase » faite de « mots », et qui doit être, par conséquent lue, en un animal, « serpent sonore », doué de vie, mais surtout d'un son. De plus, par une autre métaphore verbale, il accorde à ces mêmes « mots » deux attributs inédits : d'une part, une « inflexion heureuse », et d'autre part, un « poids » :

***Tu exiges que je parle, alors moi. Mais ce que tu veux, ce que tu aimes, ce serpent sonore, c'est une phrase où les mots épris de tout toi-même aient l'inflexion heureuse, et le poids du baiser. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.212)***

Subjective, la métaphore l'est parce qu'elle repose également sur « des rapports personnels de sensibilité, valables pour un nombre de personnes dont il reste à souhaiter qu'elles forment une majorité »<sup>576</sup>. Elle l'est aussi parce qu'il s'agit d'« une image à double référence : référence à l'objet comparé, référence à l'âme dont elle émane », dans la mesure où en formulant une métaphore, « l'écrivain [...] nous livre le secret d'une préférence, il dévoile un goût personnel »<sup>577</sup>. Le procédé métaphorique met en valeur ce caractère personnel de plusieurs manières :

<sup>574</sup> M. BONHOMME, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion 2005, p.222.

<sup>575</sup> C. FROMILHAGUE, *les figures de style*, Paris, Nathan 1995, p.60.

<sup>576</sup> H. MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF 1998, p.711.

<sup>577</sup> *Ibidem.*, p.759 et p.761.

D'abord, dans la structure « B de A », « le recouplement d'un abstrait et d'un concret représente une approche de la métaphore subjective »<sup>578</sup>, tel est le cas de cette métaphore, où une partie du visage humain, le « front », est associée à un élément céleste et insaisissable, « l'azur » :

***Le dormeur éveillé regarde la vie avec des yeux de petit enfant Dormeur quel nuage obscurcit l'azur de ton front. (« Sommeil de plomb », Le Mouvement perpétuel, p.65)***

L'humain (dormeur) acquiert l'étendue du firmament et son « front » est aussi grand et large, à tel point que « l'azur », en fait partie. Ce dernier pouvant être troublé par un « nuage », référant aux soucis qui bouleversent les sommeils les plus profonds, même ceux « de plomb », par opposition au vers précédent, qui décrit un état premier où la vie est différente, joyeuse, parce que contemplée « avec des yeux de petit enfant », mais qui perd aussitôt ses illusions, et découvre un visage obscur de l'existence humaine.

Ensuite, selon Hans Adank, en modifiant le comparant et en le faisant passer d'un « concept intellectuel », comme « château », en une « expression de valeur », « château sans âge », tel que dans ces vers que nous allons citer et analyser :

***Sous la mitre du ciel château sans âge Appuie ce corps à l'échelle des sens. (« Le soleil d'Austerlitz », Le Mouvement Perpétuel, p.81)***

Aragon débute ce poème en choisissant de situer l'action qu'il va rapporter dans un lieu féérique et imaginaire, puisqu'elle se déroule « sous la mitre du ciel », et nous remarquons le recours à une métaphore déterminative, rapprochant un élément concret à un autre abstrait qui ne lui convient pas, car « la mitre » est un accessoire propre à l'humain, et ne peut être relié au règne céleste. En outre, ce choix d'un endroit particulier va en se précisant, en ce sens qu'il est question de « château », et, dans cette perspective, nous rappelons que celui-ci fait partie des « hauts lieux » surréalistes, considéré comme « un lieu initiatique [...] d'où surgit la parole poétique »<sup>579</sup>. Par ailleurs, le groupe prépositionnel, « sans âge », modifie notre conception de ce cadre légendaire, parce qu'il permet de le représenter tel un « lieu clos mais ouvert sur autre chose, [...] propice à une remontée dans le temps et une nouvelle appréhension de l'histoire »<sup>580</sup>. La dernière indication spatiale, « à l'échelle des sens » s'inscrit dans ce même point de vue, d'autant plus que le poète établit un rapport métaphorique entre le sujet, « château sans âge », et l'acte qu'il est censé réaliser, « appuie ce corps », mais aussi entre celui-ci et le lieu de son accomplissement, dans le but de dire que le château est également le cadre propice pour l'épanouissement de l'imagination.

Par ailleurs, le verbe « nommer » « peut introduire le comparant dans la fonction d'attribut de l'objet direct » et « insiste sur le caractère subjectif de la métaphore, dont la création est attribuée à un sujet particulier »<sup>581</sup>, comme lorsque le poète identifie le

<sup>578</sup> *Ibidem.*, p.704.

<sup>579</sup> J.-P. CLEBERT, *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris, Seuil 1996, pp.145-147.

<sup>580</sup> *Idem.*

<sup>581</sup> F. HALLYN, *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*, Genève, Librairie Droz 1975, p.64.

« soleil » à « la cassolette » :

***Passionnément tous les deux Au-dessous de la cassolette Qu'on nomme pour plus de commodité Soleil dans les conversations générales Nous avons dansé jusqu'au matin. (« Souvenir de notre jeunesse », Ecritures Automatiques, p.105)***

Le verbe « nommer » permet de transformer un élément en un autre, et par conséquent, d'établir une équivalence entre les deux. Si le « soleil » est identifié à une « cassolette », c'est qu'ils ont pour point commun d'être tous les deux une source de chaleur, celle du feu qui fait brûler les parfums ou cuire les mets pour le plaisir des sens, mais encore celui qui procure la vie et la vitalité.

Pour ce qui est des métaphores « vives », elles permettent, d'un côté, à l'énonciateur de créer un sens qui lui autorise d'accéder à un réel et, par conséquent, de le faire exister et saisir à partir de son propre champ subjectif. D'un autre côté, elles se spécifient au niveau de la réception, dans la mesure où elles établissent une vision particulière du monde des réalités, mise en place par une entité subjective, et qui ne correspond pas, dans son intégralité, à celle de l'énonciateur, en ce sens que le degré de culture ou de complicité de celui-ci participent à ce que cette non-coïncidence varie interminablement. Par ailleurs, le récepteur acquiert de l'importance du moment qu'il discerne une métaphore en tant que figure vive, dès qu'il prend conscience qu'elle est détachée de son expérience de sujet, relatant une expérience différente de la sienne, comme dans celles que nous proposons d'étudier, et où le poète offre une représentation particulière du « cœur » :

***Tu prends ton cœur pour un instrument de musique Délicat corps du délit Poids mort Qu'ai-je à faire de ce fardeau Fard des sentiments. (« Poésie », Le Mouvement Perpétuel, p.76)***

Ce siège des émotions est mis en valeur d'une manière inédite, grâce à un ensemble de figures métaphoriques qui le font autre. Il est identifié, en premier lieu, à un « instrument de musique », parce qu'il permet d'exprimer les plus belles passions, tel un chant. Toutefois, cette image féérique est aussitôt reniée, dans la mesure où le « cœur » est transformé en un « délicat corps du délit », en ce sens que la passion incite à transgresser l'interdit. Il est également devenu un « poids mort », un « fardeau » parce que l'amour peut être la source d'une souffrance insupportable, et difficile à endurer. Et finalement, il est assimilé à un « fard des sentiments », car il est capable de déguiser la réalité des sensations qu'on pourrait éprouver.

En outre, la notion de subjectivité est en rapport étroit avec celle de connotation, définie en tant que « signifié dérivé et second, c'est-à-dire une "valeur ajoutée au signifié de dénotation" » ou un « ensemble de références identifiables, des signifiés de connotation où se repère l'engagement subjectif de l'émetteur », et lesquels reliés principalement à « quatre grands ensembles interprétatifs », dont celui qui nous intéresse est « l'engagement affectif », présenté comme « le signifié de connotation le plus général retenu, celui qui est traduit par les métaphores [...] A travers lui, se lit "l'engagement émotionnel de l'énonciateur dans l'énoncé" [Orecchioni, p.106], c'est-à-dire sa réaction vis-à-vis d'un objet perçu comme agréable ou désagréable : le mouvement affectif va de l'euphorique au dysphorique »<sup>582</sup>, comme lorsque l'auteur s'exprime face à l'amour qu'il identifie métaphoriquement à une « forêt enchantée », parce qu'il le fascine extrêmement,

étant la « source » de « l'esprit métaphysique » :

***L'esprit métaphysique pour moi renaissait de l'amour. L'amour était sa source, et je ne veux plus sortir de cette forêt enchantée. (« Le Songe du Paysan », Le paysan de Paris, p.242)***

Ou quand il célèbre la « philatélie » :

***O philatélie, philatélie : tu es une bien étrange déesse, une fée un peu folle, et c'est toi qui prends par la main l'enfant qui sort de la forêt enchantée où se sont finalement endormis côte à côté le Petit Poucet, l'Oiseau Bleu, le Chaperon Rouge et le Loup, c'est toi qui illustres alors Jules Verne et qui transportes par-delà les mers avec tes papillons de couleur les cœurs les moins préparés au voyage. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, pp.89-90)***

Il représente métaphoriquement un art de collection, en le métamorphosant sous plusieurs formes fantastiques, et surtout en un interlocuteur féminin à qui il s'adresse directement, d'où, le pronom personnel « tu ». Par une métaphore avec « être », la philatélie est définie telle « une étrange déesse », dans le but d'exprimer son pouvoir attrayant qu'elle exerce sur ses passionnés, lui vouant fidélité et adoration. Elle est également « une fée un peu folle », parce qu'elle nourrit l'imaginaire humain, en lui permettant de parcourir les lieux les plus merveilleux, sans pour autant se déplacer dans l'espace réel, comme l'indiquent l'énumération des contes et la mention de Jules Verne.

Pour l'essentiel, il faut dire que la valeur des métaphores est en rapport de conformité avec le degré de sensibilité et d'affectivité créatrice, en ce sens qu'elles ne peuvent exister en l'absence d'imagination et d'intuition. Il s'ensuit que la figure métaphorique soit catégorisée telle « une régulation subjective, en rejet de la régulation objectivante instaurée par l'usage (une subjectivité partagée): le locuteur rejoue par là même la catégorisation que la régulation sociale, en rapport avec une expérience collective, a articulée au mot, se pose comme conscience critique, en contestant la reconduction systématique des significations intersubjectivement stables »<sup>583</sup>.

## La métaphore et la dichotomie Propre / Figuré

---

Dans cette séquence, nous expliciterons le rapport entre la métaphore et la dichotomie sens propre / sens figuré, dans le but de discerner principalement le rôle de l'ambiguïté sémantique que la métaphore installe dans le texte, vu que, d'un côté, la figure repose sur une corrélation des deux pôles, en ce sens qu'elle met en valeur le figuré et réfère au propre, et d'un autre côté, parce que nous pensons que ces deux notions contribuent à la fois à la création et à l'interprétation de la figure, surtout lorsqu'elle réinvente la représentation du monde. Néanmoins, pour distinguer le sens propre du sens figuré, et, par conséquent, pour identifier une métaphore, nous évoquerons le contexte, qui permet en particulier de dépasser l'équivoque obscurcissant certaines figures.

<sup>582</sup> C. FROMILHAGUE et A. SANCIER, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas 1991, p.85.

<sup>583</sup> C. DETRIE, *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Champion 2001, pp.181-182.

## Définition du sens propre et du sens figuré

Avant de commencer cette partie, il est essentiel de mettre en place une définition de chacun des éléments qui permettra, par la suite, de discerner la fonction de l'ambiguïté sémantique mise en place par la métaphore dans le cadre textuel. Il s'agit, en premier lieu, de déterminer ce qu'est le sens littéral, et en second lieu, de spécifier le sens figuré :

Le « sens propre » ou « littéral » est la matière première et la valeur sémantique de toute phrase, constituées par la signification des composants d'un énoncé et les règles syntaxiques qui les combinent. En effet, « relatif à un sens attaché à une entité dans une occurrence donnée », il fait partie intégrante de l'acte d'interprétation, parce qu'il serait le premier à être automatiquement et de façon prioritaire activé, dans la mesure où il est le produit d'une « correspondance » entre « deux niveaux », d'une part, « le niveau proprement linguistique (niveau de la signification) », et, d'autre part, « celui de l'énonciation ». En d'autres termes, « lorsque le niveau de la phrase », à savoir « la représentation donnée par la langue ou sit-ling »<sup>584</sup>, « coïncide avec l'objet de la phrase »<sup>585</sup>, et plus exactement avec « ce que le locuteur désire communiquer », le sens littéral ou « le degré zéro du langage » se réalise.

De plus, ce sens « propre » accorde à la phrase une valeur de vérité, indépendamment de tout contexte et de toute performance discursive. Toutefois, pour une « description littérale du sens », il est indispensable d'évoquer un autre « niveau d'analyse » ou niveau de « littéralité » qui va de pair avec le sens littéral, à savoir « la signification littérale » définie comme « la valeur attachée à une entité en tant qu'elle est une entité de la langue »<sup>586</sup>. Nous rappelons alors que le terme *signification* est employé pour désigner ce qui est relié linguistiquement à une entité, alors que le *sens* se rapporte à ce qu'une entité réalise dans une occurrence donnée.

Quant au « sens figuré », qu'Irène Tamba-Mecz définit, il découle d'une modalité énonciative imaginaire, animée par « une conviction ou un point de vue ». Autrement dit, il ne s'agit aucunement d'« une réalité objective, se prêtant à une observation directe, mais un objet conceptuel, variable selon la définition qui l'instaure »<sup>587</sup>.

Depuis Saussure, la dichotomie propre / figuré sert principalement à souligner l'importance du sens agissant dans les expressions linguistiques, résultant à la fois du langage auquel elles appartiennent et du monde qu'elles se chargent de reproduire. Distingués l'un de l'autre, d'une manière précise et claire, ils sont pourtant complémentaires, dans la mesure où le sens littéral est principalement considéré comme le produit d'un accord entre les membres d'une même culture à travers les générations, alors que le sens figuré se présente comme une possibilité pour reconsidérer cet autre

<sup>584</sup> P. SCHULZ, *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Berne, Peter Lang 2004, p.21.

<sup>585</sup> *Ibidem.*, p.20.

<sup>586</sup> *Ibidem.*, pp.19-20.

<sup>587</sup> I. TAMBA-MECZ, *Le Sens figuré*, PUF, 1981, p.17.

sens et démontrer qu'il peut être flexible. Il en est ainsi, dans ces propos de Brooke-Rose sur la figure de la métaphore, au sein de laquelle nous essayerons d'explicitier ce rapport de sens :

***Les mots du langage courant sont interprétés fonctionnellement, littéralement, dans la transparence d'un concept, et nous ne voyons pas la chose, même dans un espace imaginaire. En revanche, la métaphore nous oblige à voir la chose, parce qu'elle nous arrête sur elle : l'interprétation littérale étant bloquée, l'espace imaginaire peut s'ouvrir ; dans lequel nous esquissons un profil de l'objet, profil composite qui hésite entre la lettre et la figure ? Grâce à la métaphore, c'est tout le champ du visible qui vient trouer le discours. C'est qu'à côté du discursif existe un autre niveau d'organisation de notre expérience, le niveau figuratif, dont relève notre perception du monde naturel ainsi que les systèmes ainsi que les systèmes symboliques figuratifs (dessin, imitation, jeu).<sup>588</sup>***

Par ailleurs, pour identifier le sens littéral du sens figuré, Eco rappelle que certains penseurs tels que « Beardsley (1958), Hesse (1966), Levin (1977), Searle (1980) et d'autres » proposent une démarche qui repose sur des suppositions permettant de procéder par inversement. En d'autres termes, face à un énoncé, un destinataire est amené soit à l'interpréter métaphoriquement, et s'il est confronté à un cas d'absurdité, il reconnaît qu'il s'agit d'un sens littéral, soit au contraire, il part du fait qu'il s'agit d'un sens littéral, alors qu'il se trouve aussitôt face à « un cas d'anomalie sémantique (la rose s'évanouit), une autocontradiction (la bête humaine) ou une violation de la norme pragmatique de la qualité, et donc une assertion fautive (cet homme est une bête) »<sup>589</sup>, le sens est, dans ce cas, figuré. Et si nous prenons en considération cet énoncé :

***Dans le placard les bottines Ces deux amnésiques nonnes Un cheveu tombé sur la moquette Les bottines Elles n'ont pas perdu que la mémoire Elles ont aussi perdu deux ou trois boutons. (« Angélus », La Grande Gaité, p233)***

Au premier abord, nous pouvons nous contenter d'une lecture propre en supposant que le poète ne fait qu'alterner deux éléments (bottines et nonnes), ainsi que leurs attributs. Cependant, plusieurs indices indiquent que nous ne pouvons pas se limiter à une interprétation littérale, visiblement insuffisante dans ce cas, puisque l'adjectif démonstratif « ces » rappelle un élément précédemment cité. Les « bottines », de même que l'adjectif numéral « deux », justifient davantage ce rapprochement avec les « nonnes ». Nous nous orientons alors vers une interprétation figurée, et plus exactement vers une métaphore appositive identifiant le thème « bottines » au phore « deux nonnes amnésiques », dont les caractéristiques communes concernent le nombre « deux », de même que l'oubli suggéré par l'adjectif qualificatif « amnésiques » et par le verbe « perdre » (répété deux fois), et encore le vieillissement associé la perte, celle de la « mémoire », mais encore celle des « boutons ». De plus, le terme « nonne » réfère également à l'oubli et à la vieillesse, parce qu'il est d'un emploi ancien. Toutefois, cette similitude demeure énigmatique.

<sup>588</sup> C. BROOKE-ROSE citée par R. FREDERIC, *Bases cognitives et sensorielles dans la compréhension des métaphores*, Thèse de doctorat en Psychologie, Lyon 2002, p.81.

<sup>589</sup> U. ECO, *Les limites de l'interprétation*, Paris, éd. Grasset & Fasquelle, 1992, p.153.



Néanmoins, Vincent Jouve affirme le contraire, puisqu'il considère que « le signe linguistique est le lieu d'une confusion constante entre sens littéral et sens figuré. Confronté au texte, le lecteur ne sait jamais avec certitude s'il doit fonder son interprétation sur la signification grammaticale de la phrase ou sur sa signification rhétorique »<sup>590</sup>. Dans cette optique, nous avons choisi un énoncé, face auquel nous hésitons entre le fait de le prendre en considération littéralement ou comme une métaphore :

***Je me souviendrai longtemps D'une voix qui disait Aimez-vous les profiteroles  
ECHO du monde les paroles***<sup>591</sup>. (« Réponse aux flaireurs de bidet », *La Grande Gaité*, p.247)

En premier lieu, il est convenu que, par les mots et les « paroles », les hommes reflètent ce qu'ils vivent et surtout réinventent l'univers à leur image, grâce au pouvoir créateur du verbe. Il est alors justifié de voir dans les « paroles » un « écho du monde ». En second lieu, cet énoncé est à analyser telle une métaphore appositive, par laquelle le poète rapproche avec plus de précision les deux éléments, mais essentiellement pour représenter avec plus de netteté aussi bien la nature que le poids des mots.

Dans cette perspective, nous évoquons également le point de vue de C. Kerbrat-Orecchioni, qui estime que le sens propre est spécifié principalement par « un caractère "premier" en synchronie », et elle propose, pour le distinguer du sens figuré, le critère suivant :

***[Le sens propre] a tendance à se maintenir dans la conscience linguistique lorsque le mot est utilisé figurément (ex : "une rivière de diamants", "une cuisine lourde"), alors que les sens figurés s'effacent totalement (sauf si le contexte s'y oppose fortement) lorsque le mot est pris au sens propre.***<sup>592</sup>

Elle spécifie également le fonctionnement de cette dichotomie au niveau de la figure métaphorique, dans la mesure où « dans la métaphore, c'est donc le plus souvent le sens propre qui fonctionne au niveau connotatif, et le sens second qui assure la cohérence dénotative »<sup>593</sup>. Il est ainsi dans cet exemple :

***Dandinement des seins les gorges Changent chantent sous les baisers Collines caressées d'aurore.*** (« Réponse aux flaireurs de bidet », *La Grande Gaité*, p.251)

De sens propre, les « collines » désignent une petite élévation de terrain de forme arrondie, particulièrement en rapport ici avec le lever du soleil. Toutefois, cette acception n'est pas valable dans ces vers, puisque ce mot constitue un élément d'une métaphore appositive, et plus précisément le phore, en rapport avec le thème « seins » ou « gorges ». En outre, le sens propre est placé en arrière plan, alors que le sens figuré s'inscrit dans un premier niveau, pour garantir la cohérence de l'énoncé, puisque « seins » et « collines » ont pour point commun la forme, mais encore cette couleur halée,

---

<sup>590</sup> V. JOUVE, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993, p.73

<sup>591</sup> *C'est qui nous soulignons.*

<sup>592</sup> C. KERBRAT-ORECCHIONI, *La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon 1984, p.115.

<sup>593</sup> *Idem.*

que les « gorges » acquièrent « sous les baisers » et par les caresses, alors que les cimes se colorent grâce aux rayons solaires.

### Les différentes théories sur la dichotomie sens propre / sens figuré

Dans cette séquence, nous tenterons de reconsidérer certaines théories qui ont traité cette dichotomie :

En premier lieu, (1) la conception tropologique que Irène Tamba-Mecz ramène à « quatre caractéristiques fondamentales », dans la mesure où il s'agit, d'abord, d'« une analyse sémantique centrée sur l'unité de sens qu'est le mot ». Ensuite, « on reconnaît aux tropes le pouvoir de faire changer un mot de sens et de lui conférer ainsi un sens « second », dit *figuré, topologique* ou *métaphorique* ». Ce dernier sens est de « pur emprunt », car il repose sur une substitution de mot ». Finalement, « cette substitution est fondée sur certaines relations logiques unissant le sens propre au sens emprunté »<sup>594</sup>. En d'autres termes, cette théorie classique repose, pour l'essentiel, sur une sémantique lexicale, étant donné qu'elle délimite le sens au mot, le considérant comme sa « propriété intrinsèque ». En outre, elle se limite à étudier l'évolution du mot et ses modifications, puisque « le passage d'un sens premier étymologique ou sens propre à des sens seconds, dérivés ou sens figurés » est particulièrement pris en compte grâce à une démarche diachronique, d'autant plus que « ces considérations d'ordre historique » confirment que « le sens propre » d'un mot « correspond à sa signification originelle », alors que « les autres acceptions qu'il est susceptible de prendre dans le discours sont tenues pour des *détournements* de ce sens primitif et appelées *figurées* »<sup>595</sup>. Nous citons à titre d'exemple ces vers :

***Tant pis si les dames d'un air Désapprobateur Verrouillent leurs portes métaphysiques Sur mon passage Car je n'aime que toi. (« Déclaration définitive », La Grande Gaité, p.226)***

Nous remarquons, dès une première lecture, que le mot « portes » peut être considéré dans son acception propre, en tant qu'issue permettant l'entrée ou la sortie d'un lieu vers un autre, et si les « dames » refusent tout commerce avec le poète, il est attendu qu'elles clôturent toute sorte d'accès à cet intrus indésirable qui cherche à franchir le seuil de leur demeure, même s'il affiche de l'indifférence vis-à-vis d'elles. Toutefois, l'ajout de l'adjectif « métaphysiques » révèle une métaphore, et par conséquent, nous passons d'un sens premier à un autre figuré, dans la mesure où le terme « portes » ne désigne plus un accès concret, mais probablement une limite qu'il est interdit de franchir, parce qu'en la dépassant, il sera possible à ce « je » amoureux d'accéder à des secrets intimes et à des confidences cachées, ceux du cœur et du corps et que les femmes insistent à garder voilés.

Dans le cadre de cette conception tropologique, s'inscrit la réflexion de C. Brooke-Rose, puisqu'elle désigne la métaphore comme la substitution d'un terme propre par un autre terme figuré, même si le premier n'est pas mentionné dans l'énoncé, mais

<sup>594</sup> I. TAMBA-MECZ, *Le Sens figuré*, PUF, 1981, pp.21-22.

<sup>595</sup> *Ibidem.*, p.187.

juste en tenant compte du rapport d'analogie qui rapproche ces deux significations. Néanmoins, cette prise de position est aussitôt transformée, dans la mesure où cet auteur constate que le « mot métaphorique agit en retour sur les autres termes auxquels il est syntaxiquement et grammaticalement relié »<sup>596</sup>, de sorte qu'il n'est plus perçu tel un élément autonome par rapport au contexte dans lequel il est inscrit. Il acquiert, ainsi, sa signification en fonction des éléments l'entourant. Par conséquent, C. Brooke-Rose élargit la première définition de la figure métaphorique, entendue comme « tout remplacement d'un mot par un autre », en confirmant qu'elle est aussi « toute identification d'une chose, d'un concept ou d'une personne avec une autre »<sup>597</sup>. Dès lors, deux opérations se combinent dans le processus métaphorique, celle de « remplacer » qui suppose l'effacement du terme remplacé, et celle d'« identifier » qui nécessite un rapprochement entre deux termes co-présents dans l'énoncé. Nous essayerons de mettre en lumière le fonctionnement de ce processus par le biais de cet exemple :

***Le collectionneur de bouteilles de lait Descend chaque jour à la cave Il halète à la Onzième marche de l'escalier Et tandis qu'il disparaît dans l'entonnoir noir Son imagination se monte se monte. (« La Paradis terrestre », La Grande Gaité, p.274)***

Nous relevons ici une métaphore qui permet d'identifier un élément, « l'escalier », à un autre « l'entonnoir noir », en raison de plusieurs attributs communs, révélés par le contexte dans lequel la figure est placée. Il est question en principe de l'étroitesse, puisque les deux éléments mentionnés peuvent représenter une sorte de cavité qui va en se rétrécissant. En outre, l'obscurité les enveloppe, en rapport avec la « cave », mais aussi en raison de l'adjectif « noir ». De plus, ces éléments assurent un même rôle, celui d'autoriser le passage d'un niveau à un autre, ce qui justifie l'opération d'identification que mentionne C. Brooke-Rose. Nous devons également signaler que le thème « escalier », mentionné dans le quatrième vers, disparaît aussitôt pour être remplacé par le phore « entonnoir » dans la suite du poème. Dans cette perspective, nous remarquons que la seconde opération, celle de l'effacement, est accomplie.

En second lieu, nous évoquons (2) la conception relationnelle qui démarque aussi le sens au niveau du mot, discerné cette fois d'un point de vue syntaxique, dans la mesure où le sens figuré n'est plus réalisé à la suite d'un changement du sens d'un seul mot, mais il résulte de l'union syntaxique de deux mots, dont l'un est de sens propre, alors que l'autre est de sens figuré. En effet, « ce dernier sens, privé d'autonomie, dérivé précisément des relations sémantiques que chaque construction syntaxique instaure entre des variables lexicales »<sup>598</sup>.

Dans cette perspective, la dichotomie *sens sémiotique / sens sémantique* se substitue à celle de sens propre / sens figuré de la théorie tropologique, étant donné que Benveniste accorde respectivement au discours et à la langue deux modes de signification différents, appelés « sémantique » et « sémiotique »<sup>599</sup>. Selon le type de rapport qui les

<sup>596</sup> C. BROOKE-ROSE, *A grammar of metaphor*, London, Secker & Warburg 1965, p.1.

<sup>597</sup> *Ibidem.*, pp.23-24.

<sup>598</sup> I. TAMBA-MECZ, *Le Sens figuré*, PUF, 1981, pp.139-140.

relie, ils donnent lieu, d'une part, au sens propre « lorsqu'un mot évoque dans un emploi de discours le sens qu'il a en langue en tant que signe lexical, c'est-à-dire lorsqu'il y a congruence de sens sémiotique et sémantique », alors que, d'autre part, ils attribuent au mot une signification figurée, en cas de divergence. Nous proposons d'analyser cette métaphore :

***Fondre sur une passante étrangement belle Qui se promenait avec une agitation très spéciale Froissant un mouchoir prophétique***<sup>600</sup>. (« *Transfiguration de Paris* », *La Grande Gaité*, p.270)

La figure est mise en place grâce à une association insolite entre un substantif, « mouchoir », et un adjectif, « prophétique », pour autant que le sens du premier est propre, justifié par le contexte, et particulièrement par l'emploi du verbe « froisser », tandis que le recours au second terme semble inattendu, et donc fait basculer le sens global du groupe N+Adj. vers le figuré, compte tenu que la qualité mentionnée est habituellement attribué à un sujet abstrait ou à une idée, par opposition à notre cas où elle caractérise un objet concret. Par conséquent, il n'est plus question d'une simple petite pièce de linge, mais d'un signe prémonitoire, annonçant le sort réservé à la « passante » et que le verbe « fondre » rend plus clair, d'autant plus que cette scène est l'un des « aspects d'un dévouement brutal, qui retourne comme un gant les bienséances les mieux ancrées et crée une atmosphère de malaise », en ce sens qu'Aragon, et les surréalistes, se livrent à une transformation complète de la ville où « le délire érotique se croiserait au fantasme révolutionnaire »<sup>601</sup>.

A ce stade, nous signalons les différences entre la conception tropologique et la conception relationnelle : si la première présente la figure comme un « écart » ou précisément comme un « détournement de sens », et, par conséquent, définit le sens figuré en tant que « signification détournée, intrinsèque à un mot dans un emploi discursif », en l'opposant au sens propre, la théorie relationnelle considère la signification figurée comme un « produit sémantique de synthèse »<sup>602</sup> ou « une signification relationnelle synthétique », qui résulte de l'ensemble de la configuration discursive et non localisée dans l'un de ses éléments. Dans cette optique, le sens figuré n'est plus à définir comme une déviance par rapport au sens propre d'un mot, et encore moins comme une substitution de celui-ci, en raison des rapports d'analogie, de contiguïté ou d'inclusion que la rhétorique classique établit entre deux mots de nature différente, mais que la conception relationnelle supprime.

Autre conséquence de cette prise en considération du sens figuré, tel que le résultat « d'une combinaison d'au moins deux unités lexicales engagées dans un cadre syntaxique défini et se rattachant à une situation énonciative déterminée »<sup>603</sup>, est donc l'intérêt accordé à « la composante syntaxique de la figure », aussi bien à l'évolution

<sup>599</sup> Le sens sémiotique s'identifie aux définitions lexicales d'un terme, ce qui le rend accessible par paraphrase définitoire.

<sup>600</sup> *C'est nous qui soulignons.*

<sup>601</sup> Lire Aragon, Paris, Champion 2000, p.22.

<sup>602</sup> I. TAMBA-MECZ, Le Sens figuré, PUF, 1981, p.141.

« diachronique des sens figurés qu'il est possible d'intégrer à la définition lexicale des mots », qu'à l'évolution « synchronique », afin de déterminer les « mécanismes de la production et de l'interprétation des significations figurées attachées à des "assemblages de mots"»<sup>604</sup>. Dans ces images métaphoriques, le thème et le phore sont reliés par la préposition « de » :

***Nous apprendrons le nom des fées des oiseaux d'Amérique comme la dame du vestiaire du coiffeur de Madelios qui recèle ses étendards de peau dans l'armoire métaphorique de ses doigts***<sup>605</sup>. (« *Le progrès* », *Persécuté Persécuteur*, p.207)

Il est question de deux métaphores par détermination, dont le sens figuré est réalisé suite à une association inédite entre des éléments que rien ne rapproche (étendard / peau, armoire / métaphorique / doigts), désignant respectivement, et dans une sorte de parallélisme des objets et des attributs humains. En introduisant certains termes, associés d'une manière inédite (deux substantifs et un adjectif), le poète oriente son énoncé vers une acception imagée, dans la mesure où si nous procédons par élimination, nous obtiendrons une phrase banale, du genre « la dame recèle ses étendards dans l'armoire ». Cependant, grâce à une combinaison singulière des mots, on « réapprend » à désigner un simple geste de pudeur d'une façon poétique. En effet, « propre » ou « figuré », le sens ne peut être conçu qu'en fonction des différents éléments qui entrent dans sa composition.

En troisième lieu, nous exposerons (3) la théorie interactionniste élaborée, pour l'essentiel, par Richards<sup>606</sup> et Black<sup>607</sup>. Ces derniers ont perçu la dichotomie sens propre / sens figuré particulièrement au sein de la métaphore, dans la mesure où celle-ci est prise en considération dans ses dimensions cognitives et représentée comme une opération accomplie entre deux idées, dont l'une, la teneur ou topique, est montrée sous les traits de l'autre, le véhicule, qui en forme le pivot et permet d'articuler sens littéral et sens figuré, le mot et la phrase. Par conséquent, le jeu métaphorique n'est plus construit sur l'opposition entre un terme propre et un terme figuré, comme chez les classiques, étant donné que le premier de ces éléments est absent, mais il est établi au moyen d'une interaction entre un mot qui fixe le sens figuré et instaure de cette manière le foyer métaphorique, et le cadre donné de l'énoncé, renfermant ce même mot et de plus doté d'un sens propre. Tels est le cas dans ces vers :

***Les flammes***<sup>608</sup> ***que je fais couper de temps en temps chez le coiffeur Trahissent seules le noir enfer intérieur qui m'habite.*** (« *Lycanthropie contemporaine* »,

---

<sup>603</sup> *Ibidem*, pp.31-32.

<sup>604</sup> *Ibidem*, p.188.

<sup>605</sup> *C'est nous qui soulignons.*

<sup>606</sup> RICHARDS, *The philosophy of rhetoric*, Oxford University Press, 1936.

<sup>607</sup> BLACK, *Models and metaphors*, Studies in Language and Philosophy, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1962.

<sup>608</sup> *C'est nous qui soulignons.*

### ***Persécuté Persécuteur, p.234***

Au premier abord, nous pouvons dire que le sens figuré se situe au niveau du mot « flammes », choisi ici par le poète pour représenter ses « cheveux ». Conformément à la théorie de Richards et Black, le terme propre est donc omis, mais il est suggéré par le contexte (couper / chez le coiffeur), alors que le terme présent assure le sens figuré, sans qu'il soit en opposition, d'une part, avec l'élément absent, en raison d'une similitude de forme (longs et ondulés) et peut être de couleur (dorés), et d'autre part, avec le sens général de l'énoncé poétique, dans la mesure où ces « flammes », par leur éclat, s'opposent, et, par conséquent, mettent en lumière « le noir enfer intérieur » du poète. En outre, cette même expression représente, en tant qu'autre foyer métaphorique, un sentiment de tristesse atroce, et plus exactement celui « d'une agonie invisible et perpétuée », comme l'exprime le « je » dans les vers qui précèdent notre séquence.

En quatrième lieu, nous relaterons (4) la réflexion de Searle<sup>609</sup>, fondée particulièrement sur la critique d'autres théories. D'abord, il conteste la théorie comparative, puisqu'il refuse de considérer obligatoirement l'assertion métaphorique comme celle d'une ressemblance, d'autant plus que, selon lui, cette conception n'éclaircit pas assez la question de la référence des expressions employées métaphoriquement. Dans cette optique, nous essayerons de sélectionner une métaphore d'Aragon, et illustrant la réflexion de cet auteur, en ce sens qu'elle associe deux éléments, quoiqu'il n'existe aucune similitude justifiant leur alliance :

J'ai vu le plan de cette ville

et c'est ton ombre à toi mon amour.

(« Je ne sais pas jouer au golf », *Persécuté Persécuteur*, p.190)

A priori, le thème, « le plan de cette ville », et le phore, « ton ombre » n'ont aucun trait commun et ne présentent pas le moindre caractère similaire, vu qu'ils réfèrent à des sujets différents (lieu / humain). Toutefois, dans l'imaginaire surréaliste, la représentation de la femme aimée va de pair avec celle de la capitale parisienne, le plus souvent à l'avantage de la première.

De ce point de vue, Searle souligne que la question primordiale consiste à expliquer ce passage du sens littéral de la phrase, « S est P », au sens de l'énonciation métaphorique, « S est R », effectué aussi bien par le locuteur que par l'auditeur, d'autant plus qu'il conçoit le sens littéral comme une identité complète entre le sens de la phrase et le sens du locuteur. Dès lors, le principe de ressemblance, sensé lier le sens littéral au sens métaphorique, doit procéder telle une stratégie de compréhension et non en tant que constituant du sens, parce qu'il est impossible de lui accorder un fondement objectif. Il faut alors mettre l'accent sur les modalités qui permettent d'accomplir des représentations capables de faire de la ressemblance un moyen pour réaliser la compréhension. En conséquence, Searle introduit l'expérience sensorielle dans la perspective sémantique.

Pour ce qui est de la théorie de l'interaction, il rejette l'idée selon laquelle tout emploi métaphorique d'une expression requiert nécessairement que celle-ci soit encadrée de

---

<sup>609</sup> SEARLE, *Sens et expression, étude de la théorie des actes du langage*, ch.4 « La métaphore », Paris, Minuit 1979, p.121 à p.166.

l'occurrence littérale des autres expressions, étant donné qu'une métaphore se suffit à elle-même, et peut être examinée indépendamment du contexte, comme celle-ci :

Ses deux mains étaient la flamme et la neige.

(« Sans famille », *La Grande Gaité*, p.267)

Le poète identifie chacune des mains, probablement féminines, à un élément naturel différent, grâce à une métaphore avec « être », et nous constatons que, même si les mains sont plus ou moins similaires, leurs équivalents sont opposés. D'un côté, la « flamme » peut référer simplement à la chaleur du corps humain, mais encore symboliser la passion amoureuse et même la cruauté d'un être aimé. D'un autre côté, il est possible que la « neige » serve à évoquer la froideur au sens propre, d'autant plus qu'elle incarne l'indifférence face à l'autre ou les souffrances atroces que peut causer un séducteur impitoyable ou un amour trahi.

Toutefois, en critiquant ces théories, Searle les introduit au sein d'une explication séquentielle du phénomène. Subséquemment, prendre conscience d'une énonciation littérale imprécise donnerait lieu à l'interprétation métaphorique, au point d'entraîner une exploration du sens de l'énonciation qui soit différent de celui de la phrase.

En cinquième lieu, la division binaire (sens littéral / sens figuré) est également traitée selon le point de vue (5) des critiques et des rhétoriciens modernes, qui ont maintenu d'abord les trois catégories de tropes (métaphore, métonymie, synecdoque), fondées sur trois types de relations logiques (ressemblance, connexion et correspondance), mais qu'ils ont choisi de placer entre le sens des mots co-présents dans l'énoncé, au lieu qu'elles soient *in absentia* entre le sens figuré du terme et le sens propre d'un terme reconstitué. Par voie de conséquence, l'ancienne perspective paradigmatique se trouve aussitôt remplacée par une saisie syntagmatique, dans la mesure où le principe du changement de sens ne concerne plus un seul mot et la signification figurée se relie à une composition lexico-syntaxique. Néanmoins, cette modification au niveau de l'approche a impliqué la confusion de deux figures pourtant distinctes, quoiqu'elles reposent sur un rapport de ressemblance, implicite ou explicite, à savoir la métaphore et la comparaison. Nous citons à titre d'exemple :

Si l'on pouvait suivre à la trace la bêtise humaine

Je remonterais ce fleuve avec un petit canoë.

(« Lettre au Commissaire », *La Grande Gaité*, p.257)

Ces vers mettent en valeur une métaphore *in praesentia* qui associe, par un lien de ressemblance, deux éléments distincts, ayant vraisemblablement pour point commun l'abondance. Toutefois, ce rapprochement n'est pas limité aux constituants métaphoriques, qui, pris indépendamment de ce contexte, n'affichent aucune similitude, mais il est établi grâce à l'ensemble de l'énoncé, puisque chaque mot contribue à ce qu'un parallélisme entre les deux actions citées (suivre la bêtise humaine / remonter ce fleuve) soit explicité.

En dernier lieu, nous reformulons (7) la conception surréaliste : D'abord, nous remarquons que les surréalistes rassemblent la totalité des figures ayant pour ressort l'analogie en une seule catégorie qu'ils désignent par le terme « image », en accordant

plus d'intérêt à la métaphore et à la comparaison, au point que Breton confond, dans la plupart des cas, ces mécanismes et les considère comme « le véhicule interchangeable de la pensée analogique »<sup>610</sup>, dont la puissance créatrice lui permet de rejeter « les autres "figures" que persiste à énumérer la rhétorique [et qui] sont absolument dépourvues d'intérêt »<sup>611</sup>.

Nous constatons aussi que les surréalistes ne recourent pas aux termes propre ou figuré, en ce sens que l'image, pour Breton, repose principalement sur l'association, par analogie, des « mots » et des « groupes de mots *qui se suivent* » dans un énoncé, en « pratiqu[ant] entre eux la plus grande solidarité »<sup>612</sup>, plutôt que sur celle des idées. En d'autres termes, la rencontre analogique n'est plus à réaliser suite à un rapprochement entre « deux réalités aussi éloignées que possible », comme le revendique Reverdy, mais entre deux éléments d'une phrase, et plus précisément du « rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes », et qui aura pour effet de faire « jaillir une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles »<sup>613</sup>. En conséquence, l'opposition du littéral et du figuré est remplacée par une alliance arbitraire et inédite entre deux mots et que rien ne justifie. Dans cette optique, nous proposons d'analyser une métaphore aragonienne que nous avons supposée conforme à cette théorie :

A la margelle où vont le soir

S'abreuver les belles porteuses de mystères

Les belles inconnues non algébriques

Celles qui tiennent dans leurs mains la pierre philosophale

Celles qui ont la pureté du couteau<sup>614</sup>.

(« Angélus », *La Grande Gaité*, p.236)

Par une association singulière entre les mots, Aragon crée des images originales, d'autant plus qu'il choisit de créer un effet de surprise, contournant aussitôt les attentes et orientant l'énoncé vers une acception figurée. En effet, grâce à un ajout inattendu de termes, les « belles » se métamorphosent, de manière à ce qu'elles ne sont plus ces prostituées grossières, « celles qui ne ressemblent aucunement à nos mamans », pour devenir des êtres exceptionnels dont les caractéristiques demeurent parfois énigmatiques, tel que « non algébriques », qui peut signifier « non rationnelles ».

### Le rapport entre la métaphore et la dichotomie sens propre / sens figuré

<sup>610</sup> A. BRETON, *Signe ascendant*, Paris, Gallimard 1968, p.10.

<sup>611</sup> Idem.

<sup>612</sup> A. BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert 1962, p.47.

<sup>613</sup> Ibidem., p.51.

<sup>614</sup> C'est nous qui soulignons.



Pour décrire le fonctionnement métaphorique, nous rappelons d'abord que la tradition considère cette figure comme un phénomène essentiellement non littéral, dont le sens, en opposition avec un sens littéral, se construit suite à un changement de signification, c'est-à-dire quand une entité reconnue comme non littérale acquiert une nouvelle signification, en raison d' « un non-accord, une absence de coïncidence entre les données linguistiques et les données extralinguistiques – entre ce que la phrase apporte et ce que le locuteur veut réellement communiquer ». D'où, l'introduction de « la notion d'écart » ou « l'idée de rupture » dans la définition de la métaphore, puisque cette figure s'accomplit en raison d'une annulation du lien existant habituellement entre une expression et son référent. Dès lors, l'interprétation de la métaphore doit s'effectuer en deux étapes : d'abord, « l'étape de l'identification » lorsqu'on rejette le sens littéral, et ensuite, « l'étape de construction du sens »<sup>615</sup> métaphorique. Suite à quoi, nous dirons que la métaphore repose sur un double sens, c'est-à-dire sur la présence, à la fois, de la signification littérale d'une expression et de la signification qu'elle acquiert dans une situation donnée. Ainsi :

***dire d'un discours qu'il est métaphorique, c'est transformer son sens en un sens métaphorique "b", en l'opposant, implicitement ou explicitement, à un sens propre "a" qu'on lui surajoute. Selon nous, ce concept n'est par conséquent pas nécessaire pour parler ou pour comprendre la parole des autres, du moins à un premier niveau, i.e. à un niveau "purent linguistique" – par opposition métalinguistique, qui semble être le reflet d'un point de vue sur la langue.***<sup>616</sup>

Pour illustrer ce point de vue, nous proposons d'examiner cette figure métaphorique :

***Comme la dame du vestiaire du coiffeur de Madelios cache sous le velours de sa main les stalagmites de son cou***<sup>617</sup> ***qui dut plaire à des jeunes gens jadis très sport et quatre épingles.*** (« *Le Progrès* », *Persécuté Persécuteur*, p.204)

Suite à une première lecture, nous avons relevé ces deux groupes de mots, car ils associent des éléments différents et qui appartiennent à des domaines habituellement incompatibles (tissu / humain, minéral / humain). Il est question de deux métaphores déterminatives, que nous sommes censée reconstituer leur sens figuré, en excluant toute acception propre. Nous signalons que chaque mot, pris séparément, garde pourtant sa signification littérale, mais en le reliant à l'autre, il acquiert une signification imagée, conforme au contexte dans lequel ils sont introduits, celui d'un hommage rendu à un personnage féminin, « la dame du vestiaire ». Dans la première figure, le poète réunit « le velours » et la « main » pour dire sa douceur extrême au toucher, quant aux « stalagmites » de la seconde figure, ils expriment la blancheur, de même que la transparence du « cou » féminin.

La dichotomie littéral / figuré détermine, au même titre que certains autres traits saillants, l'existence de la métaphore, ainsi que son identification, attendu que Searle signale que celle-ci s'oppose au sens littéral. Elle se forme principalement à partir d'une

<sup>615</sup> P. SCHULZ, *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Berne, Peter Lang 2004, p.25.

<sup>616</sup> *Ibidem.*, p.209.

<sup>617</sup> *C'est nous qui soulignons.*

conception littérale du sens qu'il est indispensable de prendre en compte lors d'une description de la métaphore, mais qui doit être aussitôt surpassée. Par ailleurs, il est souvent possible de relever des constructions figurées, dans lesquelles le mot métaphorique est en subordination avec un mot non métaphorique, comme le témoigne J. Tamine. Cet auteur identifie la « métaphore » à « une unité plus vaste » que « le terme métaphorique lui-même », réalisée suite à « l'union des deux termes propre et métaphorique dans une configuration syntaxique donnée »<sup>618</sup>. Ce cas est particulièrement distingué dans les métaphores nominales *in praesentia*, qui procèdent sur l'axe syntagmatique, en mettant en rapport le terme propre avec le terme métaphorique, associés dans le même contexte, par opposition aux métaphores verbales qui supposent la substitution du terme propre par le terme métaphorique sur l'axe paradigmatique. Nous prendrons en considération deux figures métaphoriques, une nominale et une verbale, dans le but de discerner la spécificité du fonctionnement de chacune. Nous citons :

***Que penses-tu de l'éclair, ô ma chère sensibilité, que penses-tu de cette fleur sauvage et brillante que les montagnes mettent parfois dans leurs cheveux ?***  
**(« Le passage de l'Opéra, Le paysan de Paris, p.79)**

Par cette métaphore nominale, un terme propre, « l'éclair », que nous parvenons aisément à distinguer, subit une sorte de métamorphose au moyen d'un autre terme dont l'emploi est explicitement métaphorique, et qui permet de transformer l'élément naturel lumineux en un autre, mais qui appartient au règne végétal. La foudre devient alors une « fleur », et l'auteur expose aussitôt les motifs de cette similitude, d'abord, par le biais des adjectifs « sauvage » et « brillante » qui correspondent aussi bien à l'un qu'à l'autre. Par ailleurs, la relative contribue d'une part, à rendre la similitude plus claire, dans la mesure où l'éclair, comme les fleurs, pousse aux sommets des montagnes, tel un ornement ou un bijou, et d'autre part, elle accorde davantage une dimension poétique et inventive à l'image.

Pour la métaphore verbale suivante, nous remarquons qu'Aragon attribue aux « jardins » des verbes qui leur sont inadéquats. Dans un premier temps, il présente cet espace naturel tel un sujet animé, dont les « lèvres » réfèrent aux pots suspendus aux « balcons ». Dans un deuxième temps, il les identifie implicitement à des « chats », en raison de leur torpeur, sommeillant tels les félins « au fond des cours intérieures » :

***Jardins [...] Parfois vous accrochez vos lèvres aux balcons ; les toits vous les couvrez comme des bêtes, et vous miaulez au fond des cours intérieures.***  
**(« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.147)**

Dans une métaphore nominale, terme propre et terme figuré coexistent dans le même contexte, alors que dans la métaphore verbale, le terme figuré se substitue au propre.

Néanmoins, nous relevons, suite à cette description syntaxique, une ambiguïté que provoque le double positionnement du sens figuré. Ce dernier est, d'une part, repéré dans un terme, désigné par J. Tamine, par terme métaphorique (Tm), et d'autre part, dans la configuration qu'elle schématise « Tp R Tm » (terme propre, relation, terme figuré). Pourtant, ce rôle assigné à la syntaxe rapproche ce point de vue lexicaliste à la

---

<sup>618</sup> J. GARDES-TAMINE, « Métaphore et syntaxe », *Langages* n°54, Larousse 1979, p.65.

conception tropologique, car ils situent le sens figuré entre les limites d'un mot.

En outre, cette association du propre et du figuré facilite la compréhension de l'expression métaphorique, dans la mesure où, « pour interpréter métaphoriquement un énoncé, il est nécessaire de reconnaître que, pris à la lettre, il serait sémantiquement absurde »<sup>619</sup>, mais encore, il faut admettre que « le premier sens ne disparaît pas pour produire le second. Au contraire, le second sens est compris parce que, justement, nous gardons en toile de fond la signification de la première fonction sémiotique, ou du moins l'un de ses aspects »<sup>620</sup>. Nous tenterons d'illustrer les propos d'U. Eco au moyen de cette métaphore appositive :

***Caresse du passé belles au bois dormant. (« Poème de sang et d'amour », Les Destinées de la poésie, p.127)***

Il est évident que prendre en considération chaque groupe de mots séparément ne présente aucun intérêt, puisqu'en les plaçant au niveau du même vers et sans lien syntaxique, le poète les associe par un rapport métaphorique, dans le but d'identifier le premier élément au second. Toutefois, pour interpréter cette image, nous devons garder en vue le sens propre de chacun de ses constituants, afin de deviner que les « caresses » se sont métamorphosées pour devenir les « belles » princesses, parce qu'elles sont celles du « passé », et rappellent, par conséquent, les contes de fées, appartenant à un temps révolu. Cependant, si elles sont « au bois dormant », c'est qu'elles sommeillent et il est possible qu'elles ressuscitent à nouveau, telles que les tendresses qui peuvent revivifier une passion d'autrefois.

Néanmoins, à l'encontre de cette hypothèse, G. Kleiber exige de la part de l'interlocuteur de discerner, lors de l'interprétation métaphorique, « qu'il s'agit d'un sens non littéral. Autrement dit, il faut qu'il reconnaisse l'intention métaphorique », sans pour autant « calculer le sens littéral et puis, après avoir constaté l'échec d'une telle interprétation, passer au sens métaphorique »<sup>621</sup>. Le sens propre n'est pas alors un stade antérieur, nécessaire à l'identification du sens métaphorique, surtout pour les occurrences figurées passées dans l'usage commun. Mais avant qu'elles ne tombent dans la désuétude, ces figures opèrent un passage de l'objectif pur (le sens propre) au subjectif (le sens figuré). Nous citons à titre d'exemple cette représentation imagée des « passages » :

***[...] ces aquariums humains déjà morts à leur vie primitive [...] car c'est aujourd'hui seulement que la pioche les menace, qu'ils sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère, qu'ils sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites*<sup>622</sup>, *incompréhensibles hier et que demain ne connaîtra jamais. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.21)***

<sup>619</sup> U. ECO, *Les limites de l'interprétation*, Paris, éd. Grasset & Fasquelle, 1992, p.174.

<sup>620</sup> *Ibidem.*, p.166.

<sup>621</sup> G. KLEIBER, *Nominales, Essais de sémantique référentielle*, Paris, Armand Colin 1994, p.186.

<sup>622</sup> *C'est nous qui soulignons.*

Sous le regard fasciné du promeneur, ce lieu particulier, car voué à une destruction prochaine, se métamorphose en une destination des plus équivoques. Les passages sont donc des « aquariums », puisqu'ils sont similaires à des verrières gigantesques ou à un dôme transparent, baignés dans une atmosphère glauque, propice aux rêves. En outre, les galeries parisiennes se transforment, dans un premier temps, en « sanctuaires », parce qu'ils semblent immerger de nulle part, et sur lesquels pèse un silence « sacré », suite à leur abandon par leurs anciens occupants. Cependant, ces nouveaux temples sont ceux d'une religion moderne, « l'éphémère », à l'image de leur statut actuel, en ce sens qu'ils ne vont encore exister que pour une période déterminée, avant la démolition. La métaphore suivante s'inscrit dans la même optique, d'où, le recours à l'adjectif « fantomatique », mais également aux termes « plaisirs » et « professions maudites » qui servent à expliciter la nature du « culte » rendu aux passages, étant donné qu'ils sont aussi condamnés à une disparition inévitable. En effet, pour interpréter ces métaphores, nous nous sommes concentrée davantage sur le sens figuré de l'énoncé, plutôt que sur son acception propre.

D'une manière plus générale, nous pouvons affirmer, à l'instar de G. Kleiber, que la métaphore « représente le moyen le plus économique dont dispose le locuteur pour exprimer sa pensée. L'idée est ainsi que l'énoncé métaphorique est la représentation non littérale d'une pensée trop complexe à exprimer littéralement »<sup>623</sup>, alors que, dans certains cas, une expression métaphorique peut paraître comme littéralement acceptable, comme :

***J'oubliais donc de dire que le passage de l'Opéra est un grand cercueil de verre [...]. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.44)***

Par une métaphore avec « être », l'auteur décrit ce même lieu, mais d'une manière plus explicite, en installant une correspondance entre le « passage » et « un cercueil », et en particulier entre deux éléments concrets, en vue d'un ensemble de points en commun, d'abord, au niveau de la forme, d'où, le choix de la matière, le « verre », constituant à la fois les parois des galeries et celles du réservoir d'espèces aquatiques, quoique à des dimensions différentes, comme le suggère l'adjectif « grand ». Par ailleurs, ils évoquent l'idée d'enfermement, mais surtout d'une mort prochaine.

Dans une autre perspective, le système binaire propre / figuré renvoie à la notion de déviance de l'identification métaphorique, puisqu'il est indispensable de « rappeler qu'elle [la métaphore] représente un usage particulier qui la distingue des énoncés ordinaires ou [...] littéraux ». En effet, la déviance, en tant que « facteur constitutif de la métaphore », permet d'« identifie[r] un énoncé comme métaphorique », car « d'un point de vue cognitif, les métaphores, essentiellement les métaphores vivantes ou non conventionnalisées, agissent en perturbants de nos connaissances à long terme. Elles ne se contentent pas d'apporter une information nouvelle qui s'ajoute aux informations que nous possédons déjà, elles posent, en même temps, des connexions qui battent en brèche plus ou moins fortement certaines structures de notre savoir sur le monde [...] »<sup>624</sup>. De son côté, Le

<sup>623</sup> *Ibidem.*, p.183.

<sup>624</sup> *Ibidem.*, p.187.

Guern inscrit sa réflexion dans ce cadre, lorsqu'il considère la « métaphore vivante et faisant image » comme « étrangère à l'isotopie du texte où elle est insérée », et dont « l'interprétation [...] n'est possible que grâce au rejet du sens propre », car il ne convient pas au contexte dans lequel il est inséré, ce qui « oriente le lecteur ou l'auditeur vers le processus particulier de l'abstraction métaphorique ». En conséquence, « l'incompatibilité sémantique joue le rôle d'un signal qui invite le destinataire à sélectionner parmi les éléments de signification constitutifs du lexème ceux qui ne sont pas incompatibles avec le contexte »<sup>625</sup>. Nous mettrons donc en relief cette image des plus poétiques du *Paysan de Paris*, par laquelle l'auteur représente d'une manière exceptionnelle la « femme » :

***Charmante substituée, tu es le résumé d'un monde merveilleux, du monde naturel, et c'est toi qui renaiss quand je ferme les yeux. Tu es le mur et sa trouée. Tu es l'horizon et la présence. L'échelle et les barreaux de fer. L'éclipse totale. La lumière. Le miracle. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.207)***

En s'adressant directement à celle-ci, le « je » la représente métaphoriquement, telle une « charmante substituée », car elle est l'égale de la nature, aussi merveilleuse et fantastique, et donc pouvant la remplacer. Toutefois, par une métaphore avec « être », il la met davantage en valeur, parce qu'en tant que « résumé du monde naturel », la femme a gardé, du milieu dans lequel elle se renouvelle à l'infini, l'essentiel, ainsi que tout ce qui est extraordinaire et magique. Par conséquent, elle qui accapare tout l'espace et même l'esprit de celui qui la vénère telle une déesse. Ensuite, l'auteur recourt à une série exhaustive de métaphores pour chanter les louanges de cet être adoré. Nous remarquons d'abord qu'il s'agit de figures in praesentia, qui établissent une identification totale, grâce au verbe « être », entre le thème « tu » et un phore chaque fois différent, mais aussitôt cet élément se substitue complètement au premier et les métaphores deviennent in absentia, probablement pour dire la fusion absolue des deux. Par ailleurs, nous tenons à signaler le rapport étrange que l'auteur met en place entre les phores, aussi bien au niveau de ceux qui sont coordonnés par la conjonction « et », ou ceux désignés séparément. En effet, si nous ne parvenons pas à découvrir le point commun entre les différents constituants, nous pouvons les inscrire sous le signe de la contradiction comme « le mur et sa trouée » ou bien « l'éclipse totale » et « la lumière », aussi sous le signe de la complémentarité, tels « l'échelle et les barreaux de fer », dans le but de dire que cette femme constitue le tout, voire « le miracle ».

### **Un rapport de créativité**

Pour les théoriciens modernes, la métaphore correspond à un « instrument de création de sens », dans la mesure où elle offre une représentation inédite et curieuse du monde, par le biais d'un détournement du sens, mais encore grâce à un rappel paradoxal du sens propre, permettant de la sorte de créer des effets de surprise et des images insolites, tel que le témoigne F. Hallin :

***Partout l'interférence du sens littéral dans le discours métaphorique a pour effet qu'il se crée, à côté du message transmis, un jeu propre du langage, un manque***

<sup>625</sup> M. LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse 1973, p.16.

**de serrage au niveau de la signification, une liberté des mots par rapport aux choses. Les mots se dissocient de la matière pour briller de leur propre éclat.**<sup>626</sup>

Nous avons choisi, parmi les images aragoniennes surprenantes, celle-ci :

***L'ombre du vent anime l'ombre des fenêtres Dentelles dentelles du temps qu'il fait vous vous prîtes à la tringle de l'ordre imaginaire vous vous froissâtes du mutisme des volets dentelles [...] Dentelles noires où bat un sein de glace Dentelles trêves du crève-cœur pauses du massacre quotidien. (« Mandragore », Persécuté Persécuteur, p.228)***

Nous remarquons qu'il s'agit d'une série métaphorique dont le thème unique est les « dentelles » que le poète tente de représenter d'une manière nouvelle et curieuse. Et s'il est vrai que nous gardons en arrière plan le sens propre de ce terme, en tant que « tissu très ajouré sans trame, ni chaîne, orné de desseins opaques variés, et qui présente généralement un bord en forme de dents » (Le Petit Robert), et qui sert ici d'ornement aux fenêtres, il est clair que le poète cherche à en faire un objet poétique. En effet, par une métaphore déterminative, les « dentelles » deviennent celle « du temps qu'il fait », probablement parce qu'elles reflètent le paysage extérieur dans la pièce, étant donné qu'elles sont transparentes et fines. Par ailleurs, au lieu de les accrocher à une simple « tringle » à rideaux, elles se trouvent suspendues à celle « de l'ordre imaginaire », afin de les intégrer dans un univers magique, au lieu d'être des objets insignifiants de la vie ordinaire. D'un autre côté, au moyen d'une autre métaphore déterminative, nous sommes confrontée, d'une part, à une personnification des « volets », mais encore à une approche hyperbolique quant à la sensibilité des « dentelles ». Cependant, le poète transforme, dans un second temps, les « dentelles », pour les faire passer d'une étoffe de décoration en une partie d'un habit féminin. Dans cette optique, il les inscrit sous le signe de la contradiction, celle des couleurs, pour mettre en valeur, grâce à une proposition relative, la blancheur extrême d'un « sein ». Pour ce qui est du dernier vers, nous sélectionnons deux métaphores appositives où les « dentelles » jouent essentiellement le rôle d'une suspension bénéfique, aussi bien pour le « crève-cœur » que pour le « massacre du quotidien », en raison de leur beauté, mais également de la splendeur cachée qu'elles dévoilent aussitôt.

### **Vers la lexicalisation**

Alors que la métaphore « vive » se réalise à la suite d'un passage du sens propre au sens figuré ou par une prédilection pour ce dernier, elle se lexicalise lors du passage effectué inversement du figuré au littéral, et plus exactement, quand la figure devient elle-même le sens propre. Mais pour perdre son originalité, une métaphore suit une certaine évolution historique que Le Guern s'est chargée de décrire dans sa *Sémantique de la métaphore et de la métonymie* :

***création individuelle, dans un fait de langage d'abord unique puis répété, elle est reprise par mimétisme dans un milieu précis et son emploi tend à devenir de plus en plus fréquent dans ce milieu ou dans un genre littéraire donné avant de se généraliser dans la langue ; au fur et à mesure de ce processus, l'image s'atténue***

<sup>626</sup> F. HALLYN, *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*, Genève, Librairie Droz 1975, p.121.

**progressivement, devenant d'abord "image affective", puis "image morte" [...] L'évolution atteint son degré ultime quand la métaphore est devenue le mot propre.**<sup>627</sup>

Tel est le cas dans les vers suivants :

**Mon portrait me fixe et dit Songe sans en mourir au gagne-pain au travail<sup>628</sup> tout le long du jour. (« Lever », *Feu de joie*, p.56)**

Quoique nous supposons qu'il s'agit d'une métaphore appositive associant un phore « gagne-pain » à un thème « travail », dans l'intention d'éclaircir celui-ci, nous nous rendons compte immédiatement que les deux termes sont employés dans leur sens propre. En effet, même le terme mis en place par composition, reliant deux éléments par un tiret, a perdu son acception figurée.

Une métaphore se perd, dans le cas où le sens littéral « a » et le sens figuré « b », celui du locuteur, ne se rencontrent pas en même temps, opposés l'un à l'autre, mais qui constituent une unité. Il en est ainsi dans ce vers :

Plus jamais je ne tirerai ce jeune homme des bras des forêts<sup>629</sup> .

(« Sommeil de plomb », *Feu de joie*, p.66)

Dans cette image métaphorique, le poète associe deux éléments incompatibles l'un à l'autre, parce qu'appartenant à des règnes différents (humain / végétal). Toutefois, même si le sens propre (en référence au milieu naturel mentionné, les « forêts ») et le sens figuré (la forêt se trouve personnifiée en lui accordant « des bras ») sont opposés, nous signalons que la métaphore s'est lexicalisée et il n'existe plus de limites séparant les deux constituants de l'image, en ce sens que « ce jeune homme » découvre un refuge aussi bien dans les bois glorifiés que dans les bras de la femme adorée.

Et si la lexicalisation entraîne un glissement du figuré au propre, du moins dans la perception du mot, elle concerne principalement les métaphores qui présentent le plus grand nombre possible d'éléments de signification communs au sens propre du terme et à son emploi métaphorique. Nous citons à titre d'exemple :

Les larmes coulent dans tous les sens sur les joues des dialecticiens les plus éclairés  
Je ne crois pas que cette forme liquide de la douleur<sup>630</sup> ait une grande valeur aux yeux de la divinité.

(« Au café du commerce », *Écritures Automatiques*, p.147)

En effet, les deux constituants de la métaphore présentent autant de points communs, de sorte que nous pouvons dire que le phore n'est qu'une sorte de définition du thème, étant donné que les « larmes » sont exactement une expression liquide d'une émotion généralement désagréable.

<sup>627</sup> M. LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse 1973, p.82.

<sup>628</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>629</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>630</sup> C'est nous qui soulignons.

### Le rôle du contexte

La métaphore est considérée essentiellement en tant que phénomène de double sens, car associant un sens littéral qui doit être dépassé et rejeté à un second plan, et un sens métaphorique, mis en valeur au premier plan, d'autant plus que c'est le locuteur qui l'attribue à son énoncé. Ce sens figuré est fondé nécessairement sur le concept de contexte, dans la mesure où, dans certains cas, celui-ci contribue à préciser si l'emploi d'une phrase est à interpréter d'une manière littérale ou métaphorique. En outre, sous la forme d'un énoncé cohérent, le contexte expose, en les articulant, deux structures sémantiques perçues nettement l'une de l'autre, même si elles sont tout à fait compatibles, réalisant de la sorte la valeur de vérité positivement ou négativement au regard d'une référence littérale pour l'une et d'une référence figurée pour l'autre. A leur tour, les sujets prouvent qu'il leur est facile de choisir un point de vue pragmatique et d'attribuer à un énoncé métaphorique une valeur de vérité, lorsqu'ils s'appliquent au jeu d'une vérification concernant une valeur de vérité littérale de même que figurée. Nous citons cet extrait afin de démontrer le rôle du contexte dans la mise en valeur d'un emploi métaphorique :

Réalité des saisons Les sévices de la mauvaise époque  
Étaient tels qu'on se couvrait différemment pendant  
Plusieurs mois de l'année puis tout  
Se passait comme si  
Les fourrures les flanelles tombaient avec les jours.  
(« Futur Antérieur », *La Grande Gaité*, p.279)

Nous constatons que les premiers vers servent d'introduction au dernier, et même s'ils exposent, d'une manière littérale, une situation saisonnière habituelle, celle d'un hiver brutal et qui oblige les gens à prendre maintes précautions, ils valorisent la métaphore verbale finale, dans la mesure où le verbe « tomber » et le complément circonstanciel de temps « avec les jours » sont incompatibles avec leur sujet, vu que nous nous attendions à lire, à la place des « fourrures » et des « flanelles », des « feuilles » mortes par exemple. Mais, ce passage de l'hiver au printemps s'effectue suite à un abandon des vêtements lourds et chauds, à l'image de ces arbres qui perdent leur feuillage lors d'un changement climatique. Le contexte peut donc associer à la fois le propre et le figuré, et encore maintenir un effet de surprise permettant le passage de l'un à l'autre.

En d'autres termes, une entité change de signification selon le contexte dans lequel elle est intégrée, pour qu'elle soit conforme à une représentation donnée. Dotée d'une signification propre, cette même entité peut aussi être détournée de sa signification littérale, si elle est transférée dans un nouveau contexte. Il s'ensuit donc qu'elle prend une nouvelle signification, qui s'ajoute à sa signification propre. Dès lors, le changement de signification se trouve associé à un double sens, puisque l'expression choisie réunit à la fois le sens propre et le sens métaphorique. Il en résulte de confirmer « le lien étroit qui unit les deux classes, celle des emplois non métaphoriques (M1) et celle des emplois métaphoriques (M2), la seconde n'existant que sur le fond de la première »<sup>631</sup>. Nous



prendrons en considération une métaphore dans un contexte immédiat et puis dans un contexte plus large, dans le but de vérifier si elle va changer de signification selon le cadre contextuel dans lequel elle se situe, nous citons :

Je veux parler de cette machine à battre le blé <sup>632</sup> .

(« L'institutrice », *Écritures Automatiques*, p.143)

Dans un premier temps, si nous nous limitons à cette phrase, séparée de ce qui la précède et de ce qui la suit, nous pourrions dire que ce groupe de mots est employé dans un sens propre, puisque le poète a simplement choisi de décrire une moissonneuse.

Toutefois, si nous la rattachons à un contexte immédiat :

Je veux parler de cette machine à battre le blé <sup>633</sup> qui  
frappe dans ses mains suivant les attitudes de l'horloge  
pensive et muette.

Nous nous apercevons que l'emploi s'est modifié et devenu figuré, puisqu'il s'agit d'une métaphore verbale doublée d'une personnification, dans la mesure où le poète a accordé des attitudes humaines à des machines, aussi bien en ce qui concerne la batteuse qui « frappe dans ses mains », par référence à ses mouvement lors de l'égrenage des céréales, que « l'horloge » qu'il a représenté sous les traits d'une personne « pensive et muette » par le biais d'une métaphore adjectivale.

Dans un dernier temps, nous élargirons davantage le contexte :

On cherche vainement à se souvenir des visages nus des  
enfants de l'école, ils ont passé comme les calendriers  
d'auberge où les faneuses ont des gestes éternels et plus  
incompréhensibles que les ondulations stupides des dentelles  
du vide- poche [...]

Je veux parler de cette machine à battre le blé <sup>634</sup> qui  
frappe dans ses mains suivant les attitudes de l'horloge  
pensive et muette et qui distribue au dessus des têtes les  
instants dorés de la paresse échappés par miracle à la grande  
roue des punitions.

En rapport avec le titre « l'institutrice », de même que le début et la fin du texte, nous précisons que « cette machine à battre le blé » est une métaphore in absentia désignant à

<sup>631</sup> P. SCHULZ, *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Berne, Peter Lang 2004, p.107.

<sup>632</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>633</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>634</sup> C'est nous qui soulignons.

la fois la maîtresse et ses élèves, puisque la conduite rapportée est celle d'une personne qui communique des connaissances, mais aussi qui attribue des châtements, d'où, la métaphore déterminative « la grande roue des punitions » qui rappelle en même temps la continuité de cette atmosphère de classe, mais encore la forme de l'appareil mécanique.

Par l'introduction du principe contextuel, une description syntagmatique de la métaphore remplace une description paradigmatique, dans le sens où « le sens littéral ou non littéral d'une entité M se décide eu égard à son entourage linguistique, c'est-à-dire par rapport aux mots avec lesquels elle se trouve combinée », ce qui aura pour conséquence la reconnaissance d'un sens littéral « lorsqu'il y a accord entre l'entité et les autres entités de la combinaison », et un sens non littéral dans « le cas inverse ». Dès lors, c'est « le discours même », ou plus exactement « l'enchaînement syntagmatique des mots », qui permettra de signaler « la rupture du sens littéral »<sup>635</sup>, selon P. Schulz, qui cite à son tour Ricœur, confirmant cette même idée :

C'est un énoncé entier qui constitue la métaphore, mais l'attention se concentre sur un mot particulier dont la présence justifie qu'on tienne l'énoncé pour métaphorique.<sup>636</sup>

Pour décider s'il est question d'un sens littéral ou d'un sens figuré, il est essentiel de voir si une expression donnée s'accorde avec son contexte linguistique ou s'il existe une discordance entre les deux éléments. Ainsi, dans le premier cas, le sens est littéral, dans le second, il est non littéral. Dans cette optique, nous allons démontrer qu'une expression peut être à la fois considérée comme littérale, si elle est prise en compte dans un contexte restreint, et figurée au sein d'un cadre étendu. Nous analyserons cet exemple :

Vertige le décor devient le visage de la vie  
La face de cette fille que j'ai tant aimée  
Pour ses mains ses yeux faits et sa stupidité [...]  
J'attends que renaisse la dame du souvenir.

Le poète souhaite uniquement se rappeler de « la fille tant aimée », en espérant que sa mémoire lui permette de revivre les moments du bonheur révolu. Dans ce cas, « souvenir » n'est que l'origine de l'image de la femme qui ressurgit de l'oubli. Néanmoins, l'emploi de ce mot devient aussitôt figuré, lorsque le poète tente de le survaloriser, en tant que thème métaphorique, auquel il a rattaché deux phores mis en évidence par leur incompatibilité avec ce qui précède :

J'attends que renaisse la dame du souvenir  
Un grand trou s'est fait dans ma mémoire  
Un lac où l'on peut se noyer mais non pas boire.  
(« Sommeil de plomb », *Le Mouvement Perpétuel*, p.66)

Par une métaphore appositive, le souvenir est assimilé à « un grand trou » parce qu'il permet d'ouvrir une brèche de lumières qui dissipe l'obscurité due à l'éloignement dans le

<sup>635</sup> *Ibidem.*, pp.34-35.

<sup>636</sup> P. RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil 1975, p.110.

temps ou dans l'espace. En outre, il est « un lac » parce qu'il est aussi profond, à tel point qu'il est difficile d'accéder au fond et de découvrir tout ce que renferme notre mémoire. De plus, grâce à la relative définissant davantage son antécédent, le poète souligne la multitude des réminiscences qui foisonnent dans notre inconscient, sans pour autant parvenir à les saisir dans leur totalité et d'une manière claire.

### Propre ou figuré ? Le rôle de cette ambiguïté sémantique dans le texte

Selon Catherine Fucks, « l'analyse linguistique est alors en mesure de caractériser l'ambiguïté comme le rapport entre une forme d'expression unique et une opération fondamentale à partir de laquelle peut se déployer une pluralité de valeurs plus spécifiques, en fonction notamment de contraintes contextuelles et référentielles »<sup>637</sup>. Dans cette perspective, nous rappelons que, dans ce qui précède, le contexte est présenté tel un facteur essentiel permettant de distinguer si une phrase doit être comprise littéralement ou d'une manière figurée. Cependant, il est envisageable que ce même cadre linguistique donne lieu, dans certains cas, à une ambiguïté effective, lorsqu'il autorise plusieurs interprétations, face à lesquelles le récepteur doit effectuer obligatoirement un choix nécessaire, parce qu'il lui faut trancher s'il s'agit d'une telle explication ou d'une autre. Tel que dans ces vers :

J'aime une herbe blanche ou plutôt  
Une hermine aux pieds de silence  
C'est le soleil qui se balance.

Lors d'une première lecture, nous n'avons pu deviner la nature de ce qu'aime le poète, dans la mesure où il recourt, d'une part, à une métaphore adjectivale, reliant un substantif et un adjectif incompatibles, car une « herbe » ne peut, en aucun cas, être « blanche ». D'autre part, il emploie une métaphore déterminative qui établit un rapport figuré entre l'animal, « hermine », et l'humain, « pieds », mais encore entre ce même élément animé / concret et un autre abstrait, le « silence ». Cependant, à part une ressemblance de forme (une syllabe commune), nous avons relevé un point commun reliant « herbe » et « hermine », à savoir la couleur blanche. En outre, grâce à une métaphore introduite par le présentatif « c'est », le poète, après avoir hésité et recouru à la conjonction « ou » qui place aussi bien des éventualités différentes qu'une équivalence entre les éléments, il se décide et identifie l'être aimé au « soleil qui se balance ». Toutefois, l'image demeure énigmatique, d'autant plus que le verbe « se balancer » s'oppose aux « pieds de silence ».

Dans cette optique, il s'avère nécessaire d'élargir le cadre contextuel. Nous citons alors la suite du poème :

Et c'est Isabelle au manteau  
Couleur de lait et d'insolence.  
« Isabelle », *Le Mouvement Perpétuel*, p.68)

<sup>637</sup> *L'ambiguïté et la paraphrase*, Actes du colloque de Caen 1987, Centre de publication de l'université de Caen 1988, p.17.

La fin du texte révèle l'identité de la femme, même si le poète insiste à créer des effets insolites et des images surprenantes, en ajoutant un seul mot qui fait basculer le sens vers le figuré, puisqu'avec l'expression « couleur de lait », il souligne la blancheur extrême de cette femme dans le but de symboliser son innocence et sa pureté, mais qu'il renie aussitôt par l'emploi du terme « insolence ». En conséquence, nous confirmons le rôle primordial du contexte qui sert à éclaircir, et donc à faciliter, dans la plupart des situations, l'interprétation d'une image métaphorique.

Dans d'autres cas, le contexte installe une ambiguïté impossible à résoudre, car certaines de ses indications peuvent avoir un effet contradictoire, en ce sens que si nous ne lui accordons pas des données contextuelles plus larges, ou des informations situationnelles, le récepteur est confronté à l'impossibilité d'adopter une sélection précise et nécessaire à l'éclaircissement du sens de la phrase. Par conséquent, la compréhension se trouve bloquée, comme nous tenterons de le vérifier suite à l'analyse de ces vers où le poète se lamente sur le sort des humains condamnés à une souffrance perpétuelle :

je mesure la gloire la lumière le bonheur avec la jauge  
du crève-cœur  
avec la jauge de l'épouvantement  
avec la jauge du petit matin lorsque se traîne  
un peuple immense vers le jour et le jour vers ce peuple  
avec de part et d'autre la lenteur d'un abominable regret  
avec la jauge de la vacherie ô lait amer des phonographes.  
(« Le Progrès », *Persécuté Persécuteur*, p.205)

En premier lieu, nous constatons que les deux éléments désignant le mesuré et l'instrument de mesure sont complètement opposés, parce que nous relevons, d'une part, tout ce qui est positif et donc réfère à la joie de vivre (gloire, lumière, bonheur), et d'autre part, tout ce qui révèle une misère exacerbée et des maux interminables (crève-cœur, épouvantement, regret, vacherie), et donc qui renie l'état premier. Il est également intéressant de mettre en valeur les rapports figurés que le poète place entre l'objet concret « jauge » et ses compléments abstraits (crève-cœur, épouvantement, petit matin, vacherie), grâce à une série de métaphores déterminatives, associant des réalités incompatibles, car de natures différentes, mais qui symbolisent l'intensité des supplices endurés par les hommes. Toutefois, la dernière image, introduite par une apostrophe, « ô lait amer des phonographes », reste obscure et nous ne pouvons l'interpréter même si elle est intégrée dans un contexte plus ou moins compréhensible. En effet, le rapport avec celui-ci n'est point justifié, sauf si nous prenons en considération le terme précédant immédiatement la métaphore, « vacherie », dans son acception propre, en rapport avec le terme « lait ». Cependant, nous n'avons pas réussi à trouver le motif commun qui permet de rattacher les différents constituants de l'image, ni sa signification globale.

D'un autre point de vue, agissant sur la nature de l'énoncé et assurant la variabilité de son interprétation, le contexte peut être aussi bien linguistique qu'extra-linguistique. Il

est linguistique, quand il réfère au texte, dans lequel une expression est inscrite, prise en considération et expliquée, et par conséquent, il joue le rôle d'un « filtrant », ne validant que les lectures compatibles avec les éléments textuels. Plus large ou plus spécifique, il permet également de transformer certaines autres expressions pour qu'elles deviennent univoques, alors qu'elles étaient présumées ambiguës lorsqu'elles sont examinées isolément, en écartant quelques éventualités d'interprétation. Nous considérons l'image suivante :

Mes chers amis, m'entendez-vous bien ? D'innombrables sauterelles sortent  
de ma bouche et se répandent sur les céréales.

(« Louis », *Le Mouvement Perpétuel*, p.73)

De prime abord, nous n'arrivons pas à interpréter l'énoncé et nous nous croyons face à une image surréaliste, fondée sur une association insolite de mots que rien ne relie dans le seul but de choquer le lecteur. Isolée, cette métaphore est énigmatique, et pour l'analyser, nous devons nécessairement la rattacher au texte, auquel elle appartient. Nous citons alors le passage suivant :

Mes paroles de coton poudre, je les enflamme dans les oreilles des hommes  
sans méfiance.

Nous découvrons qu'il s'agit d'une métaphore in absentia qui établit une identification implicite entre les « paroles », thème dont l'apparition est retardée, et les « sauterelles », en raison de leur effet dangereux. En d'autres termes, comme l'insecte qui abîme les récoltes, la parole est aussi néfaste, parce qu'elle révèle souvent une vérité que les hommes refusent d'admettre, et c'est ainsi qu'elle est spécifiée par une métaphore déterminative, « de coton poudre », qui dit l'effet destructeur du mot chez celui qui ne lui accorde pas sa juste valeur, et particulièrement les « hommes sans méfiance ». Dans cette optique, nous pouvons dire que le poète joue le rôle du porte-parole de l'humanité insouciant.

Le contexte est, par ailleurs, extra-linguistique en raison des indications n'appartenant pas au cadre textuel, mais qui peuvent agir sur la compréhension de celui-ci, telles que les circonstances interlocutives, les connaissances de l'univers, ou autres, dans le but d'élargir la perspective et d'accéder à de nouvelles possibilités interprétatives, non perceptibles au niveau de l'expression isolée. Nous proposons ce poème qui illustre la même thématique que l'exemple précédent :

Ma parole

La main prise dans la porte

Trop engagé mon ami trop engagé

Pour ainsi dire

Ou

Passez-moi le mot

Merci je tiens la clef

Le verrou se remet à tourner comme une langue<sup>638</sup>

Donc.

(« Serrure de sûreté », *Le Mouvement perpétuel*, p.77)

Nous avons relevé d'abord quelques termes qui nous ont paru significatifs, dans la mesure où ils établissent une sorte de parallélismes entre deux isotopies : d'une part, celle en rapport avec le « mot », et d'autre part, celle en rapport avec la « clef », à tel point que nous pouvons dire que nous sommes face à une image qui identifie les deux éléments l'un à l'autre, en ce sens que si le premier sert à pénétrer les mystères de l'univers, le second sert à ouvrir les portes sur l'inconnu. D'un même recueil, les deux textes traitent donc une même thématique, le pouvoir de la parole, notamment si nous faisons référence au projet principal des surréalistes, à savoir la mise en place d'une réflexion exhaustive sur le langage, qui n'est plus considéré comme un simple moyen de communication, mais comme un sujet d'analyse à part entière.

En outre, la notion d'ambiguïté est étroitement reliée à celle de « l'équivoque », qu'Annette Tamuly se charge d'analyser chez Breton, dans la mesure où ce concept « marque la fulgurance de la déroute et du dépaysement et, ouvrant une brèche dans un monde trop figé et trop cohérent, elle nous fait pressentir le surréel »<sup>639</sup>. En conséquence, un mot est équivoque lorsqu'il se prête à plusieurs interprétations, ou quand il paraît vaciller entre le sens figuré et le sens propre, et précisément entre ce qu'il représente et ce qu'il énonce, tel que l'exprime Breton, dans *L'Amour fou* :

Il est des mots qui travaillent contre l'idée qu'ils prétendent exprimer. Enfin, même le sens des mots ne va pas sans mélange et l'on n'est pas près de déterminer dans quelle mesure le sens figuré agit progressivement sur le sens propre, à chaque variation de celui-ci devant correspondre une variation de celui-là.<sup>640</sup>

Nous proposons alors d'étudier cette image qui nous a paru difficile à interpréter :

Quand on te décrit

Toutes les chevilles

Comme des salives

Montent à l'esprit<sup>641</sup>.

(« La Belle Italienne », *Feu de joie*, p.47)

Nous signalons d'abord que le rapport métaphorique est établi entre les différents éléments. D'un côté, entre le groupe nominal sujet, « toutes les chevilles », et le groupe verbal, « montent à l'esprit », et d'un autre côté, entre le verbe, « monter », et le complément circonstanciel de lieu, « à l'esprit ». De plus, nous ne sommes pas arrivée à

<sup>638</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>639</sup> A. TAMULY, « André Breton et la notion d'équivoque », *Mélusine n°5 : Politique - Polémique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979, p.196.

<sup>640</sup> A. BRETON, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard 1973, p.73.

<sup>641</sup> C'est nous qui soulignons.

repérer un sens des « chevilles » qui peut être adéquat avec le contexte, et plus précisément avec la description de l'être féminin adorée. Même la comparaison rend l'image plus énigmatique, en ce sens que les « salives », au lieu de couler et donc de descendre vers le bas, elles « montent », ce qui demeure étrange et logiquement inexplicable. Dans cette perspective, nous avons opté pour une explication à connotation érotique, en supposant que la vue de la « belle italienne » anime un désir sensuel intense chez ses adorateurs.

D'une simple « hésitation entre deux sens d'un mot », qui correspond à « une tension entre deux significations différentes » de celui-ci, l'équivoque s'avère être une « lutte entre le monde d'images et de représentations suscité par le mot », et encore un « conflit entre des réalités contradictoires»<sup>642</sup>. Au-delà des limites des vocables « l'équivoque du langage » ne se suffit pas à « affecte[r] la réalité subjective du moi », mais « elle ébranle la réalité du monde et y poursuit son entreprise de mutation poétique », essentiellement par le biais du mot devenu « un lieu de passage, le miroir dans lequel se reflètent les diverses significations du monde », et encore « un carrefour de sens et de forces », au niveau duquel « subjectivité et objectivité y dessinent un réseau de significations entre lesquels l'esprit ne peut ni ne veut d'ailleurs choisir, mais où se déroule librement une féconde circulation mentale »<sup>643</sup>.

Dans cette optique, le meilleur exemple que nous pourrions proposer est le poème « une fois pour toutes », écrit sous le modèle d'un jeu surréaliste de questions / réponses, par lequel les membres du groupe refont le monde sous un regard subjectif et surtout au moyen d'une imagination débordante, qui élimine toutes les frontières et associe des mots, des éléments et des « réalités aussi éloignées que possible » :

Qu'est-ce que parler veut dire ?

- Semer des cailloux blancs que les oiseaux mangeront [...]

Qu'appelle-t-on vertu ?

- Un hamac de plaisir aux branches suprêmes des forêts.

Courage ?

- Les gouttes de lait dans la timbale d'argent de mon baptême.

Honneur ?

- Un billet d'aller et retour pour Monte-Carlo [...]

Qu'est-ce que l'amour ?

- Un anneau d'or dans les nuages.

Qu'est-ce que la mort ?

Un petit château-fort sur la montagne [...].

---

<sup>642</sup> A. TAMULY, « André Breton et la notion d'équivoque », *Mélusine n°5 : Politique - Polémique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979, p.200.

<sup>643</sup> Idem.

(*Le Mouvement Perpétuel*, p.71/72)

En plus de « sa valeur esthétique », l'équivoque poétique « nous place à la convergence du monde réel et du monde surréel, à la convergence aussi du conscient et de l'inconscient »<sup>644</sup>, et « accuse la dualité du monde du langage et du monde des choses, celle de la réalité et de l'onirique, tout en tendant à surmonter ces oppositions dans la réalisation effective d'un artefact »<sup>645</sup>, comme le déclare Aragon dans le poème « Secousse » où il propose de refaire le monde. La première modification est une multiplication exagérée du nombre des soleils, qui par une métaphore déterminative, sont « de couleur », à la différence de l'astre réel, mais surtout par une autre métaphore verbale, il leur attribue une action, « griffer », à la fois agressive, mais transformatrice :

Le monde à bas je le bâtis plus beau

Sept soleil de couleur griffent la campagne.

(*Feu de joie*, p.38)

### Le rejet de certains principes traditionnels

Toutefois, la distinction d'un sens propre d'un autre figuré peut être considérée comme un acte « arbitraire », car, selon P. Schulz, elle est « fondée sur un "sentiment" ou encore sur une "vague impression de différence" »<sup>646</sup>, pour devenir de la sorte, « l'effet d'une illusion fondée sur la croyance que derrière la langue il y a autre chose que des signes ; sur la croyance que la langue est soit un reflet, soit une imitation de la réalité, soit, plus généralement, qu'elle consiste essentiellement à exprimer un objet qui lui est étranger »<sup>647</sup>.

Dans cette optique, faire « disparaître l'opposition entre les deux emplois de M – en mettant M1 sur le même plan que M2 → » aura pour conséquence de faire « en même temps disparaître le principe du double sens, qui est, selon nous, le principe fondateur de la métaphore. Il n'y a, en effet, plus deux M à distinguer, parce que l'emploi vu comme second et métaphorique ne sert au fond à rien d'autre qu'à réaliser la même signification profonde de l'entité linguistique M – de la même façon que l'emploi propre de cette entité ; et le sens que M2 permet de construire n'est qu'une manifestation de cette signification profonde. Ainsi, l'emploi traditionnellement isolé sous M2 ne possède pas deux significations [...] »<sup>648</sup>.

Néanmoins, la métaphore filée est à considérer comme une « objection » à cette hypothèse, parce qu'elle confirme et illustre la présence du double sens, considéré

<sup>644</sup> *Ibidem.*, pp.200-201.

<sup>645</sup> *Ibidem.*, p.203.

<sup>646</sup> P. SCHULZ, *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*, Berne, Peter Lang 2004, p.9.

<sup>647</sup> *Ibidem.*, p.171.

<sup>648</sup> *Ibidem.*, p.154.



comme fondement essentiel à la figure, puisqu'elle présente « plusieurs occurrences métaphoriques » ou « une suite d'emplois comme M, M', M'' », à tel point que « le champ métaphorique se propage et se multiplie pour ainsi dire, et croît de façon parallèle avec le champ non métaphorique »<sup>649</sup>.

Dans ce chapitre, nous avons choisi de traiter la métaphore selon deux points de vue différents, mais qui nous ont semblé complémentaires : le rôle du lecteur et le rapport entre la métaphore et la dichotomie sens propre / sens figuré.

Par l'intérêt que nous avons accordé au rapport entre la figure et son récepteur, nous avons vérifié que le lecteur constitue un élément essentiel du texte d'Aragon, d'autant plus que son œuvre est « vivante », acceptant des lectures diverses et renouvelables d'un récepteur à l'autre, même si ce dernier est souvent induit en erreur par l'ambiguïté de la figure métaphorique. Celle-ci dépasse dans la plupart des cas l'interprétation unique pour installer un espace de possibilités interprétatives relativement ouvert, sur lequel évolue le lecteur.

Dans cette optique, la métaphore surréaliste exige une lecture active, car elle projette choquer le lecteur et le dérouter, en constituant de nouvelles relations insolites et en établissant des rapports inattendus. Le lecteur est alors appelé à dépasser son état premier de surprise, à intervenir dans le texte, afin de saisir le motif du rapprochement des « deux réalités » ou des « deux objets », de reconstituer la nouvelle logique des mots, ainsi qu'une vision inédite du monde, qua la figure met en place.

Invité ainsi à participer activement dans la mise en place d'une texture de signification cohérente, à l'intérieur d'une logique poétique, ce récepteur est souvent confronté à des difficultés, quant à l'identification et à l'interprétation des métaphores inventées par Aragon, en raison de plusieurs facteurs qui sont à l'origine d'un tel blocage au niveau de la compréhension et de l'explication du processus métaphorique.

Parmi ces paramètres, nous avons distingué l'introduction du hasard et de l'automatisme dans le texte aragonien, et particulièrement au niveau de la figure métaphorique, dans le but de bouleverser de la sorte les codes qui associent l'écrivain et le lecteur. En outre, le recours à l'écriture automatique, à l'inspiration onirique, aux jeux et aux procédés de composition mécanique obscurcissent davantage les métaphores d'Aragon, d'autant plus qu'elles associent des objets éloignés, dont la relation n'apparaît dans aucun indice verbal.

Par ailleurs, chercher à supprimer la syntaxe, et, par conséquent, établir une nouvelle grammaire, est considéré comme l'un des obstacles à la compréhension de la métaphore surréaliste. Effectivement, une continuité au niveau du discours est soulignée par l'effacement de la ponctuation, de sorte que l'homogénéité de la coulée verbale importe plus que la discontinuité du sens et de l'expression. De ce fait, le lecteur ne parvient pas aisément à délimiter la figure pour ensuite l'expliquer, car elle est intégrée dans un enchaînement sans interruption, et qui sert à apparenter l'écriture aragonienne à celle automatique, alternant continuellement les mots, les propositions et les images. Cependant, nous constatons que la ponctuation est remplacée indirectement par des

---

<sup>649</sup> *Ibidem.*, p.156.

majuscules qui précisent les limites de chaque proposition, et donc, de chaque image à interpréter séparément.

D'une part, le rapport entre la métaphore et le signe linguistique, aussi bien arbitraire que motivé, et d'une autre part, le rôle de la subjectivité, dans l'invention et la compréhension des figures métaphoriques peuvent contribuer à éclaircir ou obscurcir le fonctionnement de cette figure.

De ce point de vue, nous avons remarqué que la métaphore aragonienne est loin d'être arbitraire, puisque nous réussissons le plus souvent à deviner un motif adéquat d'une association, même inédite, entre les différents éléments, alors que l'image surréaliste se caractérise par l'arbitraire du rapprochement. Quant à la part de subjectivité que comportent les relations d'analogie, il est possible qu'elle soit à l'origine de métaphores inventives, propres à l'auteur, faisant partie de son univers imaginaire, et que malgré maintes tentatives, le lecteur ne réussit pas à interpréter.

En second lieu, nous avons vérifié le rapport entre la figure et la dichotomie sens propre / sens figuré, dans la mesure où ce système binaire peut, d'un côté, expliciter le fonctionnement de la métaphore, vu qu'elle repose sur une corrélation de ces deux pôles, mettant en valeur le figuré (le niveau connotatif) et référant au propre (le niveau dénotatif). D'un autre côté, il peut être le motif d'une ambiguïté sémantique qu'elle installe dans le texte. Et si les surréalistes ne recourent pas aux termes « propre » ou « figuré », ils construisent leurs images grâce à une association, par analogie, des « mots » et des « groupes de mots *qui se suivent* »<sup>650</sup> dans un énoncé, plutôt que sur celle des idées. En conséquence, l'opposition du littéral et du figuré est remplacée par une alliance arbitraire et inédite entre deux mots et que rien ne justifie. Toutefois, chez Aragon, ses figures métaphoriques opèrent un passage de l'objectif pur (le sens propre) au subjectif (le sens figuré), pour correspondre de la sorte à un « instrument de création de sens », dans la mesure où elles offrent une représentation inédite et curieuse du monde.

Nous avons constaté aussi que le contexte permet d'identifier une métaphore, de dépasser l'équivoque obscurcissant certaines figures, en facilitant la distinction du sens propre du figuré. En d'autres termes, le cadre textuel dans lequel la figure est insérée contribue à préciser si l'emploi d'une phrase est à interpréter de manière littérale ou métaphorique. En effet, sous la forme d'un énoncé cohérent, il expose en les articulant, deux structures sémantiques perçues nettement l'une de l'autre, même si elles sont tout à fait compatibles, réalisant la valeur de vérité positivement ou négativement au regard d'une référence littérale pour l'une, d'une référence figurée pour l'autre.

Pour décider donc s'il est question d'un sens littéral ou d'un sens figuré, il est essentiel de voir si une expression donnée s'accorde avec son contexte linguistique ou s'il existe une discordance entre les deux éléments. Ainsi, dans le premier cas, le sens est littéral, dans le second, il est non littéral.

Cependant, il est envisageable que ce même cadre linguistique donne lieu, dans certains cas, à une ambiguïté effective, lorsqu'il autorise plusieurs interprétations, face à lesquelles le récepteur doit effectuer obligatoirement un choix nécessaire, parce qu'il lui

---

<sup>650</sup> A. BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert 1962, p.47.

faut trancher s'il s'agit d'une telle explication ou d'une autre. Dans d'autres cas, le contexte installe une ambiguïté impossible à résoudre, car certaines de ses indications peuvent avoir un effet contradictoire, en ce sens que si nous ne lui accordons pas des données contextuelles plus larges, ou des informations situationnelles, le récepteur est confronté à l'impossibilité d'adopter une sélection précise et nécessaire à l'éclaircissement du sens de la phrase. Par conséquent, la compréhension se trouve bloquée.

En outre, la première caractéristique du projet aragonien semble être une mise en question constante de l'interprétation, dans la mesure où le poète s'oppose à la recherche d'un sens caché dans les textes surréalistes, en ce sens qu'ils ne reposent en aucun cas sur une fin intentionnelle de l'écriture, mais consistent essentiellement en une critique radicale de l'usage dominant des textes poétiques, imposé par la critique littéraire traditionnelle. Ces textes exigent, en conséquence, un dépassement de l'interprétation pour exister comme textes, pouvant être lus. Toutefois, si Aragon rejette une volonté incessante d'interprétation, il ne soutient pas le non-sens des textes avant-gardiste, ni leur caractère obscur, mais, il dénonce l'incompréhension à laquelle sont confrontées les productions dadaïstes et surréalistes, et donc, l'incapacité de la critique traditionnelle à accéder à la nécessité des « mots rangés sur le papier », quand celle-ci n'est pas appropriée à un vouloir-dire, ou à l'expression d'une signification intentionnelle, alors que l'obscurité apparente de ces textes se transforme en un mode de signifier, car ils provoquent une « émotion » sur leurs lecteurs, même s'ils échappent à la recherche d'un sens intentionnel. De ce fait, et particulièrement pour Aragon, le non-sens fait partie du sens, dans le but d'élargir ce dernier, ne pouvant être définitif, dans la mesure où toute activité poétique est une quête de l'intelligibilité étroitement lié au signifié, tout en exigeant, en tant que défi à la compréhension, l'acceptation de l'inconnu dans le sens. Aragon lance, en effet, un défi au comprendre, puisque nous ne parvenons pas souvent à déchiffrer tout énoncé.

## Une analyse thématique : une nouvelle vision du monde

Dans ce chapitre, nous allons enrichir notre analyse technique et linguistique, en éclairant la métaphore par rapport à des pôles thématiques et significatifs, et en essayant particulièrement de cerner le fonctionnement du procédé métaphorique au sein d'un contexte précis et voir comment il participe à la réalisation de la cohérence à la fois du texte, mais aussi de l'univers inventé par l'imagination propre à l'auteur. De ce point de vue, nous effectuerons une exploration de l'espace imaginaire du poète en dégageant les itérations figurales dans l'intention de constituer des réseaux figuraux qui établissent une polyphonie métaphorique qui relie certains textes.

La métaphore joue un rôle considérable dans la réinvention de l'univers réel, d'autant plus qu'Aragon établit un parallélisme entre un monde intérieur et un autre extérieur grâce à un dispositif d'analogies. En conséquence, une tension poétique s'installe entre un

monde de référence et un monde recréé, ce qui nous invitera à vérifier le rapport entre la métaphore et la métamorphose, pour ensuite, choisir et analyser des thèmes que l'auteur semble développer, par le biais d'un recours constant à la figure métaphorique.

### La métaphore surréaliste et la métamorphose

---

Au moment de la lecture de récits renfermant des formes de métamorphose, le récepteur a généralement l'impression de quitter le domaine de la logique, mais pour mieux regagner celui de la littérature. Dans cette perspective, s'inscrit le surréalisme, puisqu'il « s'intéresse aux processus de l'évolution, de la transformation, de la mutation et plus particulièrement au stade de la soudaine métamorphose qui modifie radicalement la nature d'un être vivant et le fait autre »<sup>651</sup>. Dès lors, la métamorphose constitue une composante essentielle dans la plupart des œuvres surréalistes, même si elle a subi certaines modifications, en ce sens qu'elle n'est plus une « étape d'une évolution cyclique » ou « un passage qui s'accomplit sous la forme d'une répétition constante dans la durée », mais elle est pratiquée en tant que mécanisme intentionnellement déclenché et précipité, en ayant recours à certains « procédés poétiques et picturaux comme la rencontre fortuite entre deux objets ou le collage »<sup>652</sup>. En conséquence, la mutation des objets repose sur l'incompatibilité et l'écart, au lieu d'être fondée sur des relations cohérentes et compréhensibles, dans la mesure où elle assemble, d'une manière inattendue et fortuite, des éléments distincts et qui ne présentent habituellement aucun point commun. Nous sommes alors orientée vers l'image surréaliste, et particulièrement vers la métaphore, associant des « réalités aussi éloignées que possible », d'autant plus que les surréalistes utilisent considérablement ce procédé, dans le but de créer des êtres et des objets insolites et exceptionnels. Ainsi, le lien, que nous essayerons d'établir entre la métamorphose et la figure métaphorique, trouvera sa justification, surtout que celle-ci provoque chez le lecteur un état de surprise, et fonctionne selon les exigences d'une imagination fantaisiste et libre.

#### La métamorphose est une métaphore

Nous nous proposons de démontrer qu'il existe un lien manifeste entre le processus métaphorique et la métamorphose, d'abord parce que P. Brunel déclare que « le premier affleurement du mythe de la métamorphose » est à saisir au « niveau du langage », lorsque celle-ci n'est encore que métaphore »<sup>653</sup>, en ce sens que celle-ci « feint de décrire l'autre pour décrire le même [...], suggère un événement qui ne se passe point », en étant « une clause du style »<sup>654</sup>. Autrement dit, une identité en métamorphose est, en

<sup>651</sup> J.-P. CLEBERT, *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris, Seuil 1996, pp.379-380.

<sup>652</sup> *Idem.*

<sup>653</sup> P. BRUNEL, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti 2004, p.23.

<sup>654</sup> *Ibidem.*, p.156.

premier lieu, mise en scène au moyen de la langue, et particulièrement par le biais des métaphores qui se mélangent avec des êtres réels, dans le but de récréer une réalité artificielle, distinguée de celle déjà connue. Dans cette même perspective, Aragon confirme ce rapport de cause à effet, étant donné que la métaphore engendre la métamorphose, même s'il remet aussitôt en cause l'exactitude des figures, par le biais de l'interrogation oratoire dans ces deux vers. Cependant, il montre que l'imaginaire est à l'origine des deux processus :

***Faut-il croire les métaphores des écrivains Et dans ces temps lointains la terre était-elle le siège De perpétuelles métamorphoses. (« Futur Antérieur », La Grande Gaité, p.280)***

D'abord, nous signalons que l'auteur a spécifié le type d'images en question, celles littéraires, puisque « des écrivains », soigneusement élaborées et surtout nombreuses. De plus, nous notons qu'il a recours à l'exagération pour dire la multitude des transformations, et par conséquent, le foisonnement des créatures inventées par les poètes, grâce aux métaphores, d'où, l'emploi des adjectifs qualificatifs « lointains » et « perpétuelles ». Par ailleurs, la métaphore avec « être » met en place une symétrie entre « terre » et « siège de perpétuelles métamorphoses », dans la mesure où la première est le lieu où réside la cause du phénomène métamorphique.

Effectivement, les deux procédés sont fondés sur la base d'une réhabilitation de l'imaginaire, en mettant en lumière des faits insolites, objectivement absurdes, et que dévoile principalement le fantastique. Ce dernier est explicité pour l'essentiel par le rêve, en tant que cadre propice à toutes les transformations éventuelles, jusqu'à tenter de faire admettre l'impossible à son lecteur. Dans ces vers extraits du poème « Poésie », Aragon met en scène un personnage symbolique, le « Semeur » qui réfère, dans certains cas, au poète lui-même :

Semeur

La poudre aux yeux n'est que le sable du sommeil.

*(Le Mouvement perpétuel, p.76)*

Ainsi, les grains se transforment pour devenir, d'abord, « poudre », ce qui accorde une note magique au cadre poétique. Quant à l'importance attribuée aux songes, elle est mise en lumière grâce à une équivalence restrictive entre deux groupes métaphoriques par détermination, d'une part, « la poudre aux yeux », et d'autre part, « le sable du sommeil ». Nous relevons aussi une structure en chiasme entre les différents éléments, puisque « poudre » renvoie au « sable », alors que « yeux » est relié au « sommeil », dans le but de confirmer à la fois la magie qui jaillit des rêves, ainsi que l'utilité indispensable de ces derniers, d'autant plus qu'ils donnent lieu à des représentations fantastiques, énumérées dans la suite du poème, où le « cœur » se métamorphose à plusieurs reprises :

Tu prends ton cœur pour un instrument de musique

Délicat corps du délit

Poids mort.

Par ailleurs, la métaphore ne se contente pas d'indiquer le rapprochement établi, par

l'esprit, entre deux catégories immobiles et fixes, mais, elle opère réellement le passage de l'une à l'autre (de l'abstrait au concret, en particulier). Ce qui permet de dire qu'elle coïncide avec la métamorphose, tel que le formule Aragon, dans « le Passage de l'Opéra » :

***Puis, sans peine, je me mis à découvrir le visage de l'infini sous les formes concrètes qui m'escortaient, marchant le long des allées de la terre. (Le paysan de Paris, p.142)***

Nous remarquons que la concrétisation constitue un processus primordial chez les surréalistes, leur permettant de saisir les choses, d'acquérir la connaissance véritable et d'accéder au poétique, puisqu'« il n'y a de poésie que du concret »<sup>655</sup>. En conséquence, même le « visage de l'infini » doit être appréhendé grâce à des « formes concrètes » qui rendent celui-ci matériel et perceptible par les sens. Il est de même dans l'exemple suivant :

***Ainsi je peux dire sans image : la bouche d'une idée, ses lèvres, je les vois. C'est cette apparence douce que je surveille, tandis que j'écris, en proie à l'idée du baiser, et celle que j'attendais n'est pas venue, nous subissons un soir glacé où tout se mêle, et où l'esprit transparait dans les reflets du verre et de l'argent. (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, pp.205-206)***

Contrairement à ce que déclare celui qui écrit, c'est-à-dire l'absence d'images, nous relevons une métaphore déterminative qui associe un élément concret « la bouche » et un élément abstrait « une idée », dans le but d'accorder à cette dernière une nature matérielle, essentiellement parce que cette idée est « l'idée du baiser », réunissant encore deux entités différentes. Sous l'emprise d'une attente pénible de « celle » qui « n'est pas venue », le « je » tente de surpasser sa frustration et d'assouvir son désir, en représentant cette action désirée sous une forme imagée, par le biais d'une métaphore avec être précédée du démonstratif « ce ». Dès lors, il n'est plus question d'une notion intellectuelle, mais d'une « apparence douce » que l'on arrive à « surveiller ». En outre, par un élargissement de la vision, nous passons de la notion « idée » à sa source, à savoir « l'esprit », rendu à son tour tangible par celui qui note ses sensations, en mettant en place des rapports métaphoriques : d'un côté, entre le sujet « esprit » et le verbe qui lui est attribué, « transparait », et d'un autre côté, entre ces deux éléments et le complément circonstanciel de lieu, « dans les reflets du verre et de l'argent ».

Par ailleurs, si l'œuvre littéraire est définie, depuis Aristote, comme *mimésis*, c'est parce qu'elle a pour rôle primordial de représenter en l'imitant, non d'une manière conforme et fidèle, le monde des réalités, par l'intermédiaire de diverses modalités qui sont soigneusement distinguées dans *La Poétique* :

***Puisque le poète est auteur de représentations, tout comme le peintre ou tout autre faiseur d'images, il est inévitable qu'il représente toujours les choses sous l'un des trois aspects possibles : ou bien telles qu'elles étaient ou qu'elles sont, ou bien telles qu'on les dit ou qu'elles semblent être, ou bien telles qu'elles doivent être.***<sup>656</sup>

<sup>655</sup> L. ARAGON, *Le Paysan de Paris*, « Le songe du paysan », Paris, Gallimard 2002, p.231.

<sup>656</sup> ARISTOTE, *La Poétique*, ch. 25, Paris, Seuil 1980, p.129.

Nous constatons que la troisième modalité correspond le mieux au fonctionnement métaphorique et au recours à la métamorphose, puisque celle-ci est à concevoir comme un « phénomène insolite », conçu par opposition à la nature existante, pour un avènement de l'étrange et de l'illusion. En effet, « la métamorphose ne se réduit ni à un changement d'espèce ni même à un changement de règne. Elle est une hypothèse sur le temps d'avant la naissance et sur le temps d'après la mort. Elle franchit la limite entre la matière et l'esprit. Elle se présente, d'abord, comme une audace, une transgression si elle est interdite, un privilège si elle est permise ou octroyée par les dieux »<sup>657</sup>.

Recourir donc à la métaphore, pour créer des métamorphoses, trouve justification dans le fait qu'il est illusoire de représenter directement le réel. Tout discours à caractère subjectif empêche de reproduire littéralement une perception visuelle, et, par conséquent, procède par rapprochement d'un référent à un autre, ou par assimilation de celui-ci à une espèce différente, afin de mettre en valeur les objets inédits d'un monde propre à chaque auteur. Dans cette optique, il est possible de dire que la description métaphorique repose principalement sur la subjectivité de l'énonciateur, plus que sur l'identité du référent choisi. Elle correspond ainsi à un procédé dynamique et transformateur qui repose sur une « révision du point de vue », c'est-à-dire, sur un passage d'un point de vue à un autre vis-à-vis d'un être, d'un objet ou d'une réalité prise en considération d'une manière différente et particulière. En effet, la métamorphose « métaphorique » offre une vision imagée du monde, car elle relie étroitement une réflexion sur la communication verbale, et plus généralement sur le langage, et la représentation poétique, à tel point qu'elle contribue à réaliser une dissolution des frontières, en éliminant toute distinction nette entre la réalité et l'artificiel, qui finissent par s'entremêler, comme le soulignent ces vers du poème « Acrobate » :

***Les oiseaux sont des nombres L'algèbre est dans les arbres C'est Rousseau qui  
peignit sur la portée du ciel Cette musique à vocalises. (Feu de joie, p.33)***

A première vue, l'ensemble des termes, employés par le poète et considérés séparément, semblent appartenir au monde des réalités et possèdent chacun une signification distincte. Toutefois, par un agencement surprenant et des associations particulières, les éléments changent de nature, grâce à un certain nombre de métaphores, qui font en sorte qu'un échange de propriétés s'effectue entre les constituants des deux vers. D'abord, sous la forme d'un chiasme, « oiseaux » et « algèbre » permutent respectivement une unité qui appartient à leurs champs lexicaux respectifs. Ainsi, les premiers se métamorphosent, par une métaphore avec « être », en « nombres », alors que le rapport figuré et insolite est mis en place entre la science des mathématiques et le lieu où elle est représentée, « dans les arbres ». Néanmoins, pour les deux autres vers du quatrain, le procédé fonctionne dans un seul sens, puisque la métaphore déterminative, « la portée du ciel », déplace une caractéristique relative à la voix, et donc à la « musique à vocalises », à savoir l'étendue du firmament. Cependant, polysémique, le mot « portée » peut signifier aussi la charge que peut supporter un membre d'architecture, ce qui permet de rendre le « ciel » plus concret, et par conséquent, justifier l'emploi métaphorique du verbe « peigner ». Par ailleurs, ce mot constitue également le noyau d'autres rapports figurés avec les autres termes : d'abord, avec le sujet, « Rousseau », qui, réellement écrit,

<sup>657</sup> P. BRUNEL, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti 2004, p.155.

mais encore avec le complément d'objet direct, transformant la musique en un dessin à reproduire sur la voûte céleste.

### Métaphore, métamorphose et mythe

« La métamorphose n'est-elle pas l'archétype commun auquel il convient de rattacher différents mythes »<sup>658</sup>, d'autant plus que si le mythe est un instrument de découverte et d'expression, il est pareil en cela à la métaphore, destinée à parcourir les profondeurs de la mémoire et de la vie affective. Pour vérifier, donc, ce rapport entre les trois entités, nous relevons, des œuvres aragoniennes, l'ensemble des légendes mythiques que l'auteur a choisies d'exposer et même de reformuler grâce à la métaphore. Ainsi, en métamorphosant à la fois ces récits fabuleux et leurs personnages, Aragon se les approprie pour les recréer et les mélanger par la suite avec d'autres mythes de son invention.

D'abord, le mythe d'Alcyone, à propos duquel nous reprendrons l'analyse proposée par Emmanuel Rubio<sup>659</sup>. Celui-ci a démontré qu'« Aragon, préoccupé par la mythologie tout au long de l'ouvrage, ne se fait pas faute d'imager à nouveau la légende », en ce sens qu'il en récupère certains éléments et en modifie d'autres, grâce à un recours constant à la figure de la métaphore. En effet, cette créature mythique renvoie toujours à « l'une des Pléiades, filles d'Atlas et de Pléionè, que la bienveillance de Zeus avait placées parmi les astres », et c'est ainsi qu'elle a permis au poète, en premier lieu, de célébrer la « blondeur », et particulièrement de « rénover [...] le fameux poncif [...] - blond "comme les blés" » :

***[...] j'étais saisi de cette idée que les hommes n'ont trouvé qu'un terme de comparaison à ce qui est blond : comme les blés [...] J'ai mordu tout un an des cheveux de fougère. J'ai connu des cheveux de résine, des cheveux de topaze, des cheveux d'hystérie. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.51)***

En rapport avec la chevelure féminine, le blond se modifie et se renouvelle par le biais d'un ensemble de métaphores déterminatives, associant les « cheveux » à une série d'éléments hétéroclites et insolites, parce que « la "faneuse de lumière" associe justement les blés à la clarté des "cheveux purs" »<sup>660</sup> :

***Douce femme du vent, faneuse de lumières, toi dont les cheveux purs par un chemin rayé de comètes parviennent en fraude à mes yeux [...]. (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.157)***

La figure mythique est étroitement associée à la nature, d'où, elle est identifiée respectivement, par métaphores in absentia (le thème est mentionné plus loin), à une « douce femme du vent », à une « faneuse de lumières ». Cependant, par l'emploi de l'adjectif qualificatif « faneuse », par l'établissement d'une atmosphère excessivement lumineuse (« chemin rayé de comètes ») et par l'impossibilité de ne pas voir cette femme

<sup>658</sup> P. BRUNEL, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti 2004, p.10.

<sup>659</sup> E. RUBIO, « Le mythe de Moedler », *Une tornade d'énigmes- Le Paysan de Paris*, Paris, éd. L'improviste 2003, pp.159-160.

<sup>660</sup> Idem.



(« en fraude »), le poète atteste la supériorité de celle-ci sur sa complice naturelle. En effet, « il n'est pas impossible qu'Aragon, particulièrement attaché au lien entre nature et mythologie, ait ainsi marqué l'heure des moissons intellectuelles, et signifié, après l'introduction proprement théorique sur le sentiment de la nature, la conclusion amoureuse de la quête entreprise »<sup>661</sup>.

En outre, par l'hymne à la blondeur, Aragon accorde, à cette mise en scène du mythe, un aspect érotique, vu qu'il relate une vision charnelle, dont il souhaite l'accomplissement, durant laquelle le personnage mythologique accède à la jouissance au moyen d'une lumière astrale, de là l'emploi de termes appartenant au champ lexical de la sensualité (sein, pénétre, nudité, pâme) :

***Que le dard figuré des pesanteurs, blonde arborescence des abîmes du ciel, vienne encore une fois frapper ton sein, qu'il te pénètre, nudité d'amiante, encore une fois qu'il te pâme. (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.157)***

Cette luminosité extraordinaire est considérée comme identique, par deux métaphores in absentia, au « dard figuré des pesanteurs » et à une « blonde arborescence des abîmes du ciel », particulièrement en raison de la brillance qui constitue le point commun entre « dard », « blonde » et « ciel ». Toutefois, le rapport métaphorique est à discerner également dans chacune des figures, puisque nous signalons une association insolite, et à première vue inexplicable, d'une part, entre le substantif « dard » et son adjectif « figuré », parce que le premier est concret, alors que le second est abstrait, et d'autre part, entre ce même groupe et le complément « des pesanteurs ». C'est aussi le cas de la deuxième figure, dans laquelle rien ne justifie le lien entre l'adjectif « blonde » et le substantif « arborescence », tandis que « abîmes » et « ciel » sont reliés malgré leur signification contraire, désignant simultanément l'extrême haut et l'extrême bas. Il est ainsi au niveau des deux groupes constituant la figure, en ce sens que, « blonde » est en opposition avec « abîmes » qui réfèrent à l'obscurité, quant à « arborescence », elle est en contradiction avec « ciel ». Dans cette optique, nous dirons que la métaphore permet toutes les transmutations et les associations, même s'il n'est pas toujours facile de donner une explication admissible. Dans ce même exemple, Alcione est encore représentée métaphoriquement, dans la mesure où elle est « nudité d'amiante », afin de souligner sa pureté et sa blancheur éblouissante.

L'évocation d'Alcione a servi à préparer l'apparition finale de « la femme macrocosmique des Buttes-Chaumont, qui permet au Moi de reconnaître dans le monde son seul reflet »<sup>662</sup>, celle autour de laquelle tout tourne, tel un soleil. Cette mise en valeur de ce personnage mythique a contribué aussi à spécifier « la nature même de cette rencontre amoureuse », considérée comme « mystique », puisqu'elle est également « une rencontre avec l'Ame du monde », réalisée à la suite de « l'assomption finale de l'acéphale », pour établir de la sorte « une alliance paradoxale entre mort et rencontre

---

<sup>661</sup> *Ibidem.*, p.160.

<sup>662</sup> *Une tornade d'énigmes- Le Paysan de Paris*, Textes réunis et présentés par A.-E. HALPERN et A. TROUVE, Paris, L'Improviste 2003, p.10.

amoureuse et ouvre le texte sur l'impossible d'un poète mort d'amour »<sup>663</sup>, conformément à toute mythologie :

***L'homme fontaine, entraîné par la capillarité céleste, s'élevait au milieu des mondes à la suite de son sang. Tout le corps inutile était envahi par la transparence. Peu à peu le corps se fit lumière. Le sang rayon. Les membres dans un geste incompréhensible se figèrent. Et l'homme ne fut plus qu'un signe entre les constellations. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.230)***

A l'image de l'étoile élue, Alcyone, « l'homme » se métamorphose pour se faire à son tour « lumière ». Il est, d'abord, « fontaine », celle de Narcisse, qui par sa limpidité devient miroir, d'autant plus que ce personnage mythique « symbolise le poète qui, derrière les apparences imparfaites, veut découvrir les archétypes et les essences ». Quant à « l'eau [elle] représente l'œuvre d'art "cristal - paradis partiel où l'Idée refléurit en sa beauté supérieure" ». Ainsi, « le poète doit s'oublier lui-même et regarder amoureusement la Nature : qu'il meure à lui-même pour renaître dans cette fleur qu'est l'œuvre poétique »<sup>664</sup>. D'où, la transmutation progressive du corps, non pas vers la disparition et l'anéantissement, mais pour accéder à l'immortalité, se manifestant sous la forme d'une élévation miraculeuse et étincelante. D'ailleurs, le choix des termes s'inscrit dans cette perspective, puisque le changement va en se précisant, de la « transparence », nous passons à « lumière », pour aboutir à « rayon », et finalement accéder à « signe entre les constellations ». Le parallélisme, que nous pouvons établir entre les deux métaphores, la première et la dernière, souligne davantage cette idée, dans la mesure où « l'homme fontaine », en rapport avec le bas et la terre, se métamorphose en « signe » dont la destination finale est le ciel.

De son côté, Philippe Forest propose une explication psychanalytique de cette association contradictoire, par référence aux « figures de Salomé et Saint Jean Baptiste », qui rattachent « la décapitation finale » à « l'inévitable castration symbolique qui les accompagne »<sup>665</sup>, en ce sens que « l'apothéose de l'acéphale se développe comme la conclusion d'un chant amoureux où l'homme, sur un mode assez masochiste, offre à une femme dominatrice et divinisée le tribut de son corps afin qu'elle en fasse l'objet délicieux d'un vrai massacre »<sup>666</sup>. En d'autres termes, la créature féminine des Buttes-Chaumont est une Salomé incarnant « l'archétype de la femme fatale à la fois adorée et exécrée, fascinante et terrifiante, déesse de beauté et de luxure face à laquelle Jean n'est plus qu'un faire-valoir ». Elle est aussi « la femme « phallique » et « castratrice », pour devenir par la suite la figure centrale du « mythe du combat éternel entre la femme et l'homme, la chair et l'esprit, l'irrationnel et l'intellect, la beauté et la pensée ; l'amour et la mort y

<sup>663</sup> Idem.

<sup>664</sup> *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de P. BRUNEL, Editions du Rocher 1988, pp.1071-1075.

<sup>665</sup> E. RUBIO, « Le mythe de Moedler », *Une tornade d'énigmes- Le Paysan de Paris*, éd. L'improviste 2003, p.166.

<sup>666</sup> Ph. FOREST, « L'apothéose de l'acéphale : Le Paysan de Paris à l'épreuve de l'impossible », *Annales de la société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, n°4, 2002.\*

échangent leurs attributs »<sup>667</sup> .

Toutefois, si E. Rubio a reconnu qu'Aragon est resté fidèle à la légende, il démontre qu'il l'a aussitôt renouvelée, en rapportant un autre mythe. En effet, « [...] ce n'est pas le mythe d'Alcyone que prétend nous livrer le poète, mais bien, selon une formule plus mystérieuse, "le mythe de Moedler"<sup>668</sup> , par référence à l'astronome « Johann Heinrich Moedler », qui « étudiant les mouvements des Pléiades, il en avait en effet déduit qu'Alcyone était au centre de l'univers connu »<sup>669</sup> . Et bien qu'Aragon soit conscient de l'inexactitude de cette théorie, il l'a employée en raison de sa portée symbolique, dans la mesure où Alcyone représente la femme cosmique, et, par conséquent, celle qui désigne le noyau, ainsi que l'âme du monde, et qui est à l'origine de l'existence « si vraiment prête à tout, qu'elle vaille enfin la peine de bouleverser l'univers »<sup>670</sup> . Nous citons :

« [...] encore une fois Alcyone, charmante Alcyone aux cils de soie, laisse-moi rénover le mythe de Moedler ».

(« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.157)

Néanmoins, cette créature féminine est représentée d'une manière particulière, puisqu'elle regroupe à la fois des caractéristiques célestes et d'autres humaines. Ainsi, le « je » lui attribue des « cils de soie », en vue de sa beauté extrême, et nécessairement elle doit avoir des yeux entourés de cils aussi doux et brillants que la soie. Aragon a utilisé, dans ce cas, une métaphore déterminative, devenue plus ou moins lexicalisée, mais qu'il a su renouveler en choisissant de la rattacher à un thème avec lequel elle n'a aucun rapport, d'autant plus qu'il est question d'un être mythique ou plutôt d'une étoile.

Somme toute, le mythe de Moedler participe simultanément à la mise en place d'« un portrait imagé de cette femme recherchée par les amis surréalistes », mais aussi à « la métamorphose de [celle] des Buttes-Chaumont, dont la silhouette grandit jusqu'à comprendre le parc lui-même, la terre [...], l'univers dans son entier [...] »<sup>671</sup> . Par une sorte de renversement final de la rencontre amoureuse où Aragon prend la place de l'adoratrice, Alcyone annonce une véritable révélation sacrée.

D'un autre point de vue, et dans le but de préserver le caractère sacré et céleste attribué à la femme, et, par conséquent, à la passion amoureuse, Aragon introduit d'autres « figures mythologiques qui viennent dédoubler [...] la silhouette d'Alcyone, et évoquer des amours plus divines »<sup>672</sup> . Parmi lesquelles E. Rubio mentionne « les amours de Danaé avec Jupiter », qui symbolisent, d'un côté, la chasteté d'une vierge

<sup>667</sup> *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de P. BRUNEL, Editions du Rocher 1988, pp.1233-1243.

<sup>668</sup> E. RUBIO, *Ibidem.*, pp.160-161.

<sup>669</sup> *Ibidem.*, p.161.

<sup>670</sup> ARAGON, *Le Paysan de Paris*, « Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Paris, Gallimard 2002, p.166.

<sup>671</sup> E. RUBIO, « Le mythe de Moedler », *Une tornade d'énigmes- Le Paysan de Paris*, éd. L'improviste 2003, p.161.

<sup>672</sup> *Ibidem.*, pp.162-163.

concevant par la seule intervention divine, et d'un autre côté, la tromperie d'un dieu, aux multiples aventures, et qui induit en erreur des mortelles et des immortelles par ses métamorphoses :

Qu'il est blond le bruit de la pluie [...].

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.51)

En effet, dans cet exemple, Aragon recourt à une métaphore adjectivale, en associant d'une manière surprenante la qualité « blond » à une entité qui, habituellement, ne peut avoir de couleur, « la pluie », dans le seul but d'inventer une mythologie moderne, qui préserve et dépasse à la fois l'autre classique.

Il est également question de la figure de Thérèse d'Avile : Cette carmélite acquiert le statut d'une sainte, en contribuant activement à la réforme de l'ordre et en fondant de nombreux couvents en Espagne, telle que cette femme cosmique, vénérée par le « je » et ses amis, en raison de son caractère saint. En outre, cette image est extraite de l'un des écrits de la sainte, dans lequel elle rapporte la vision d'un être angélique qui plonge un javelot ou une longue flèche, en or, dans l'extrémité enflammée de son cœur. Ceci symbolise, dès lors, *l'amour Dei*, qui rappelle l'Eros païen, dans la mesure où elle fait figure d'alliance-modèle entre la jouissance physique et l'extase spirituelle, entre religion et sensualité, entre érotisme et dévotion. Nous citons dans cette perspective cet exemple :

***Les lignes de force alors tombent en pleines Pléiades, et sous cette pluie Alcyone sourit. La clarté de ses dents illumine un instant la terre. (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont, Le paysan de Paris, p.157)***

D'abord, les gouttes de la « blonde pluie » sont identifiées à « des lignes de force », coulant d'entre les étoiles. Toutefois, ce phénomène naturel se trouve interrompu par le sourire de la créature légendaire, présentée ici telle une déesse qui règle le temps selon ses volontés, et ordonne à ce que le beau temps succède au temps pluvieux, parce qu'elle est placée sous le signe de la luminosité, d'où, la métaphore déterminative, « la clarté de ses dents ».

Cependant, nous confirmons qu'Aragon insiste davantage à rapporter des visages de femmes dangereuses et fascinantes, par opposition à celles que nous venons de mentionner. L'être féminin est alors sujet à des métamorphoses multiples qui s'inscrivent sous le signe de l'ambiguïté et du risque. En premier lieu, il s'agit de la femme-sirène, mise en scène lors d'une rêverie devant la vitrine du magasin des cannes :

***Je ne revenais pas de cet enchantement quand je m'aperçus qu'une forme nageuse se glissait entre les divers étages de la devanture. Elle était un peu au-dessous de la taille normale d'une femme, mais ne donnait en rien l'impression d'une naine [...] J'aurais cru avoir affaire à une sirène au sens le plus conventionnel de ce mot, car il me semblait bien que ce charmant spectre nu jusqu'à la ceinture qu'elle portait fort basse se terminait par une robe d'acier ou d'écaille, ou peut-être de pétales de roses [...]. (« Le passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.31)***

Cette vision fantastique est survenue suite à une attente non comblée d'une dame, qui a manqué sa promesse. Pour compenser cette frustration, le personnage réinvente cette

créature doublement transparente et lumineuse, puisqu'elle est, d'une part, éclairée par une lumière fantastique, et d'autre part, elle est parée d'une robe faite d'une matière étincelante non déterminée. Par ailleurs, pour définir la nature de cet être, le « je » procède par étapes, et reconstitue progressivement l'image féminine : Par une métaphore in absentia, elle est, au préalable, « une forme nageuse », ensuite, elle est ni « femme », ni « naine », puis, elle est « sirène », et finalement, par le biais d'une autre métaphore in absentia, elle est « charmant spectre ».

D'un autre côté, « l'incertitude quant à l'identité de la femme-poisson, aussi bien qu'à la nature de sa tenue vestimentaire, se trouve aussitôt doublée par l'ambiguïté verbale, car elle s'exprime avec des murmures semblables à ceux des coquillages »<sup>673</sup>. Dans cette perspective, en évoquant un autre attribut de la figure mythique, à savoir la voix idéale et captivante, le « je » rapproche davantage les deux représentations du féminin :

[...] c'était cette voix de coquillages qui n'a pas cessé de faire l'étonnement des poètes et des étoiles de cinéma. Toute la mer dans le passage de l'Opéra.

(« Le passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.31)

Autrement dit, par l'intermédiaire de l'image mythique de la sirène, incarnant la femme idéale chantant le plaisir éternel, Aragon formule, à la fois, « le mystère rattaché à la sensualité dont l'objet est sans cesse insaisissable, et la jouissance interdite au héros par une barrière psychologique, que suggère la vitrine de la boutique, empêchant l'accès »<sup>674</sup>.

Il est de même pour la chevelure, un autre attribut de la sirène, auquel Aragon accorde autant d'importance, dans la mesure où elle est associée naturellement à l'ondulation de l'eau, d'autant plus qu'elle est, selon les termes de J. Clébert, « des quatre éléments [...] sans doute celui dans lequel la thématique surréaliste s'est le plus volontiers immergée. L'eau vive, celle de la source, a alimenté l'écriture automatique. L'eau abyssale, celle de la mer, a évidemment symbolisé l'inconscient, espace privilégié de la quête surréaliste [...] L'eau enclose, celle des aquariums, a nourri l'imaginaire des passages citadins ; elle est aussi le milieu dans lequel évolue la femme surréaliste, naïade ou sirène »<sup>675</sup>.

En outre, en mettant l'accent sur la chevelure féminine, nous supposons qu'Aragon renvoie implicitement au mythe de Méduse. Un autre être chimérique, qui malgré sa beauté extrême, constitue une menace pour l'homme qui s'en approche, puisque la principale partie de son corps est une chevelure de reptiles carnassiers. Cependant, le véritable danger de ce monstre féminin est son pouvoir paralysant, en ce sens que, par son regard éblouissant, elle immobilise celui qui se risque à le croiser, tel que le « je » qui reste figé devant la boutique du vendeur des cannes. De plus, ce regard pétrifiant peut être considéré comme une métaphore du coup de foudre amoureux. Méduse est donc

---

<sup>673</sup> H. CHEIKH, *Le plaisir dans l'œuvre surréaliste d'Aragon*, Thèse de Doctorat 1988, Paris 3, p.24.

<sup>674</sup> *Ibidem.*, p.42.

<sup>675</sup> J.-P. CLEBERT, *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris, Seuil 1996, pp.225-228.

une figure symbolique de la féminité menaçante et tentatrice à la fois :

[...] j'ai vu se dérouler les cheveux dans leurs grottes. Serpents, serpents, vous me fascinez toujours...je contemplais ainsi un jour les anneaux lents et purs d'un python de blondeur.

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, pp.50-51)

Lors d'un hymne à la blondeur, le « je » effectue cette métamorphose de la femme en Méduse, en insistant sur l'étrange splendeur de sa chevelure. Nous relevons premièrement un rapport métaphorique, d'une part, entre le substantif, « cheveux », et le verbe, « se dérouler », dans la mesure où ce dernier doit nécessairement être accordé à une entité animée, alors que la chevelure est inanimée. D'autre part, le lien figuré est placé entre ce même substantif et le complément circonstanciel de lieu « dans leurs grottes », qui lui est habituellement inapproprié. Dans la phrase suivante, par une métaphore in praesentia, les « cheveux » sont aussitôt substitués par des « serpents », puis, par une autre figure métaphorique, ils sont devenus des « anneaux longs et purs ». Au final, ce ne sont plus les cheveux qui sont identifiés à des serpents, mais c'est la personne féminine décrite, qui par une figure in absentia, est transformée à son tour en un reptile énorme et gigantesque qui broie sa proie entre ses anneaux avant de l'avalier. Nous assistons ici à un élargissement de la vision, à une gradation aussi bien au niveau de la mutation métamorphique de la femme que du danger qu'elle représente.

D'un autre point de vue, c'est l'homme qui change pour devenir lui-même la Méduse légendaire. Il est un être hybride et équivoque, placé entre le masculin et le féminin (« tes mamelles »), car il symbolise en même temps le chasseur et la proie, la Gorgone et Persée. Tel que l'exprime Aragon dans cet extrait :

Monstre chimérique homme aux cheveux longs quand tu auras fini de faire la moue avec tes mamelles tu me préviendras sage précaution.

(« Au café du commerce », *Ecritures Automatiques*, p.148)

La métaphore par apposition met en place une équivalence entre l'homme et le « monstre chimérique », mais à condition qu'il soit doté de « cheveux longs ». Dans cette optique, un échange de nature est établi entre les deux personnages du mythe, symbolisant l'ambiguïté par un mélange entre la beauté (cheveux longs) et l'horreur (monstre), mais encore qui illustre la théorie freudienne, celle qui énonce que Méduse devenue masculine est l'incarnation de la mère castratrice, source d'effroi et de terreur, d'où, la féminisation de l'homme qui prend la place de la chimère, dans une sorte de fusion à l'extrême.

Il existe également une autre créature femelle hybride (corps de lion, buste et tête de femme, ailes d'oiseau), aussi dangereuse et effrayante que la précédente : la sphinge, gardienne de la sagesse énigmatique, souvent confondue avec la forme masculine du mythe, le Sphinx égyptien (corps de lion et tête de pharaon), figure du pouvoir royal et du dieu solaire. D'abord, considérée comme un monstre féroce et vorace, doublé par une séductrice, dont le chant mystérieux fascine ses victimes qu'elle dévore aussitôt, la femme-Sphinge se transforme pour devenir la poseuse d'énigmes, dotée d'une voix et d'un savoir, et poussée finalement au suicide par Œdipe qui parvient à trouver la solution

de son rébus. Par conséquent, elle est prise pour le double ou l'autre de l'homme, en ce sens que « la réponse œdipienne » dévoile « la reconnaissance de cette identité fondamentale entre l'homme et le monstre. Quatre pieds, trois pieds, deux pieds : telle est bien en effet, dans la diachronie, la description d'un être hybride et protéiforme. Les trois temps de la question font ainsi écho à la forme ternaire de la Sphinge soulignant l'hésitation de l'homme entre le sous-humain, l'animalité à quatre pattes et le surhumain, le devin appuyé sur son bâton »<sup>676</sup>.

Par ailleurs, le surréalisme, par la mise en place d'une « mythologie moderne », offre une nouvelle version de la légende, car le sphinx (le terme de Sphinge est rejeté par les surréalistes) représente « l'Éternel féminin » par la « fixation du devenir dans l'éternité de l'instant », par l'« incarnation de l'être unique dans la diversité » et par la « cristallisation de la communication instinctive et absolue »<sup>677</sup>. Comme dans ces vers :

En pleine démolition

Ce quartier de Paris personne ne pourrait le reconnaître

Des sphinx blancs ont surgi de la mousse vers le ciel.

(« Sans famille », *La Grande Gaité*, p.267)

En rapport avec la femme et l'amour, il est possible aussi de revoir le mythe de Pâris qui symbolise particulièrement l'unité du désir. En d'autres termes, la promenade dans le parc des Buttes-Chaumont avait pour finalité de retrouver « la Femme », d'autant plus que le « je » était déterminé à retrouver le seul et unique objet de son désir, dans le but de se débarrasser de la sorte de son dilemme : choisir sans hésiter. Pâris peut être Aragon lui-même, celui qui a retrouvé finalement Elsa, à qui il dédie ce recueil de 1931, *Persécuté Persécuteur* :

***J'ai vu le plan de cette ville Et c'est ton ombre à toi mon amour Exactement ton ombre quand le soleil Place sur ta nuque ce nœud de rubans de feu. (« Je ne sais pas jouer au golf », p.190)***

Aragon reconnaît dans Elsa la femme unique tant recherchée, l'aimée éternelle à laquelle il associe la ville, au point que « le plan » de celle-ci est définie, par une métaphore avec « être », précédée par le présentatif « c'est » qui marque un rapprochement absolu entre deux éléments, à « l'ombre » de son « amour ». Et nous relevons une répétition du mot « ombre » et de l'adverbe « exactement » pour plus de certitude. Par ailleurs, la métaphore déterminative, « ce nœud de rubans de feu » s'inscrit dans la même perspective, étant donné qu'elle confirme que la femme adorée est placée au dessus de la ville de Paris, et qu'elle est placée entre celle-ci et le soleil qui enjolive davantage Elsa, lui permettant de faire son apparition, lumineuse et rayonnante.

Dans une autre optique, Aragon a eu recours à un autre mythe, celui d'Orphée dans le but de représenter le sujet lyrique « pris dans un mouvement perpétuel de dépersonnalisation et de désincarnation, privé de sa pensée, de sa biographie, de son corps même »<sup>678</sup>, à tel point qu'il n'est à la fin « qu'un signe entre les constellations », au

---

<sup>676</sup> *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de P. BRUNEL, Éditions du Rocher 2002, pp.1733-1748.

<sup>677</sup> *Idem.*

moyen d'une métaphore avec « être », et par référence à la lyre du poète légendaire, transformé « lui-même [en] instrument, voix, "bouche" où résonne l'univers ». De plus, par son ascension, le personnage se trouve séparé de son amour, comme Orphée de son Eurydice. Toutefois, dans un mouvement inverse, au lieu d'une descente aux enfers, nous assistons ici à une élévation vers les cieux :

Et l'homme ne fut plus qu'un signe entre les constellations.

(« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.230)

Orphée est également la figure représentative du poète, puisque, dans cet exemple, Aragon choisit de mettre en valeur Apollinaire devenu, après sa mort, un personnage quasi mythique chez les surréalistes qui le considèrent comme l'un des plus importants précurseurs du mouvement. Nous constatons, dans le dernier vers, une énumération mettant sur un même niveau l'écrivain libertin et révolutionnaire (Sade), le personnage mythique, image du chanteur, du poète et du musicien (Orphée) et le poète fantaisiste, précurseur du surréalisme (Apollinaire), par le biais d'une sorte de métaphore appositive qui unit les trois figures en un seul les regroupant :

Sur la tombe Mille regrets

Où dort dans un tuf Mercenaire

Mon sade Orphée Apollinaire.

(« Un air embaumé », *Le Mouvement perpétuel*, p.67)

En outre, Aragon recourt dans ces vers à une métaphore adjectivale particulière, « un tuf mercenaire » rapprochant un élément appartenant au règne minéral (roche de faible porosité et de faible densité, souvent pulvérulente) et un défaut propre à l'humain (inspiré pour la seule considération du gain)<sup>679</sup>, afin de mettre en évidence la contradiction entre la valeur réelle de ces artistes et la destinée finale que leur réserve la société qui les néglige et les condamne.

A côté des légendes mythologiques, *Le Paysan de Paris* réutilise des mythes littéraires, parmi les plus célèbres, celui de « Nana ». Personnage, d'abord, inventé par Zola, dans le but de désacraliser le mythe romantique de la prostituée, puisqu'il s'agit d'une fille de joie, non amoureuse et sans passion, qui ne recherche que l'amour vulgaire, le seul plaisir individuel et la jouissance matérielle qui peut en découler. Dans cette perspective, elle incarne pour l'essentiel le mythe moderne de la femme fatale ou plutôt de la femme virile, celle qu'on peut baptiser la « mangeuse d'hommes » ou la « mante religieuse », les conduisant nécessairement vers la mort physique, morale ou matérielle. L'image de Nana se situe entre deux extrêmes : la déesse et le démon femelle, qui provoque l'admiration et l'horreur à la fois. En outre, Nana est surtout une allégorie de son temps, de l'Empire dans le roman de Zola<sup>680</sup>, et pour les surréalistes, elle « constitue en

<sup>678</sup> C. NARJOUX, « La voix lyrique », *Une tornade d'énigmes- Le Paysan de Paris*, Textes réunis et présentés par A.-E. HALPERN et A. TROUVE, Paris, L'Improviste 2003, p.41.

<sup>679</sup> *Dictionnaire de la Langue Française, Le Petit Robert*.

<sup>680</sup> *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de P. BRUNEL, Editions du Rocher 2002, pp.1415-1420.



réalité l'allégorie, la personnification d'un concept, celui-là même de mode [...] l'allégorie même d'un masque, et masque-t-elle donc doublement l'éclat terrible du "devenir" [...] Elle est donc elle-même, une des manifestations du passage, elle véhicule une fixation momentanée de l'identité labile du sujet lyrique aragonien, cependant qu'elle le transcende immédiatement par l'universalité même du concept dont elle est le masque sans fin renouvelé »<sup>681</sup>. Voici la représentation de Nanan que propose Aragon :

**[...] la mer des bras d'hommes se tendit vers Nana. - Nana ! m'écriai-je, mais comme te voilà au goût du jour ! - je suis, dit-elle le goût même du jour, et par moi tout respire. Connais-tu les refrains à la mode ? ils sont si pleins de moi qu'on ne peut les chanter : on les murmure. Tout ce qui vit de reflets, tout ce qui scintille, tout ce qui périt, à mes pas s'attache. Je suis Nana l'idée du temps. As-tu jamais, mon cher, aimé une avalanche ? Regarde seulement ma peau. Immortelle pourtant, j'ai l'air d'un déjeuner de soleil. Un feu de paille qu'on veut toucher. Mais, sur ce bûcher perpétuel, c'est l'incendiaire qui flambe. Le soleil est mon petit chien. Il me suit comme tu peux voir. (« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.54)**

La première métaphore déterminative, « la mer des bras d'hommes », signifie avec hyperbole, le pouvoir d'attraction qu'exerce Nana sur le groupe immense de mâles l'entourant, alors qu'elle leur est inaccessible, d'où, l'emploi du verbe « se tendre » dont le sujet « bras » ne parvient pas à toucher, ni à atteindre la créature féminine. Celle-ci se charge de se définir, rectifiant les propos du « je ». Dès lors, nous passons d'une coïncidence « au goût du jour » vers une identification totale, grâce à une métaphore avec être, en ce sens qu'elle est plus exactement « le goût même du jour », d'autant plus que l'adverbe « même » appuie et confirme cette équivalence. Dans cette optique, elle se transforme pour devenir l'origine de tout, comme le détermine la métaphore avec être, « ils sont si pleins de moi », qui institue un rapport inédit entre, d'un côté, le sujet « les refrains de la mode » et le groupe verbal « pleins de moi », et de l'autre côté, entre l'adjectif « pleins » et son complément « de moi ». « Je suis Nana l'idée du temps » est une autre figure métaphorique par apposition, qui insiste davantage sur le lien étroit entre ce symbole de la femme éternelle et la mode propre à l'époque du *Paysan de Paris*. Dans la suite de ce paragraphe, nous retenons également une autre métaphore, par laquelle Nana poursuit sa propre description, et nous remarquons qu'elle a procédé par retardement du thème « ma peau » qu'elle a assimilée à « une avalanche » de neige, en ce sens que les deux éléments représentent des points communs, à savoir l'extrême blancheur, ainsi que le danger extrême qu'ils font courir aux humains. Par ailleurs, en associant d'une manière inattendue « déjeuner » et « soleil » dans une métaphore par détermination, Nana signale la fugacité de toute représentation d'une mode bien précise, toujours renouvelable, à chaque lever d'un soleil nouveau. Cependant, si elle est aussi « immortelle », cette femme se place sous le signe de la contradiction, en associant des éléments antithétiques, pour qu'elle soit toujours la même, mais renouvelable éternellement. En outre, les deux figures suivantes, désignant Nana, s'inscrivent dans la même perspective, vu qu'« un feu de paille », en se consumant rapidement est en opposition avec « ce bûcher perpétuel » qui dure dans le temps. Ainsi, une gradation

<sup>681</sup> Une tornade d'énigmes- *Le Paysan de Paris*, Textes réunis et présentés par A.-E. HALPERN et A. TROUVE, Paris, L'Improviste 2003, p.44.

ascendante est mise en place quant aux figures employées, dont le rôle est de confirmer le danger immense que courent les hommes consumés par une passion menaçante, devenus, à leur tour, un « incendiaire qui flambe », et par suite source et victime de leur malheur. D'un autre côté, grâce à toute la lumière et le feu qui caractérisent Nana, elle se métamorphose en déesse du soleil, un Apollon féminin, face auquel « le soleil », par une métaphore avec « être » est son « petit chien », aussi fidèle et soumis qu'il la « suit ». Au final, c'est Nana qui commande les hommes et leur univers, car elle est le point central autour duquel tout gravite et évolue.

Du côté des personnages féminins, Aragon transforme également des figures masculines et les rapproche des héros légendaires. Nous signalons, en premier lieu, la présence de « Don Juan », symbole de l'homme d'action, celui qui surpasse les contradictions de ses désirs, en faisant un choix unique et réfléchi, et, qui, pour parvenir à atteindre son objectif, est prêt à prendre tous les risques, pour aussitôt l'abandonner pour un autre. Mais, il est principalement l'homme de la parole, celui qui agit grâce à un procédé particulier de séduction, l'illusion dont il est, au même moment, la victime. Cependant, inscrit dans une œuvre surréaliste, il représente principalement ce goût pour le changement : changement par sa mobilité, par le masque qu'il porte souvent, en tant qu'homme du déguisement, et enfin, par son inconstance même, en ce sens qu'il est incapable de se contenter d'un seul objet, répond perpétuellement à l'appel de l'autre et éprouve une haine du mariage, rejeté, d'ailleurs par les surréalistes. Donc, paradoxalement, ce qui ne change pas en Don Juan, c'est son goût du changement, et c'est pour cette raison qu'il réapparaît dans « Le Passage de l'Opéra », sous un autre jour et avec un visage différent :

***Le Commandeur tel que je l'imagine, c'est chez un cireur qu'il vient s'asseoir à côté de Don Juan. Celui-ci se perdait déjà dans les chimères. Il fumait. Aujourd'hui Don Juan fume. Il se préparait à une nouvelle aventure. Il lui fallait des souliers propres [...] Souliers pour l'adultère et la plage. Une sorte de verrou de sûreté des pas, garanti silencieux. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.88)***

En tant que première modification, les personnages du mythe (la Commandeur et Don Juan), quoique produits par l'imagination (« Tel que je l'imagine »), sont représentés dans un cadre ordinaire et banal (« chez un cireur »). Une deuxième modification est signalée suite à l'emploi de l'adverbe du temps, « aujourd'hui », transformant l'éternel charmeur en un personnage contemporain. Toutefois, en opposition avec cette réalité prosaïque, le narrateur conserve une part du mystère initial, car il a remplacé l'espace réel par un autre plus abstrait et plus mystérieux, « dans les chimères », relié métaphoriquement au verbe pronominal « se perdre ». Il reste à relever une troisième et dernière modification au terme de cet extrait, dans la mesure où, si Don Juan garde sa vocation pour un objet de désir multiple, signalé par l'expression « une nouvelle aventure », il s'est procuré un moyen de séduction différent. Ce n'est plus ni l'illusion, ni la parole, mais un objet matériel, des « souliers » défini, par le biais de deux métaphores appositives, ainsi qu'« une sorte de verrou de sûreté des pas, garanti silencieux », pour lui assurer le courage et la réussite dans l'accomplissement de ses conquêtes, d'où, le recours aux termes « verrou » et « sûreté », mais encore pour être dans la discrétion et préserver sa part du mystère, de là, l'identification des « souliers » à « un garanti silencieux », par une

métaphore adjectivale.

Par ailleurs, « Aladin » intervient dans le texte d'Aragon, en tant que mythe de la lumière, par référence au merveilleux lumineux et extraordinaire imprégnant l'univers de l'auteur, qui semble illuminé par la lampe magique. Nous citons :

***Je reviens sur mes pas ; la lumière à nouveau se décompose à travers le prisme d'imagination, je me résigne à cet univers irisé [...] tu es l'Aladin du Monde occidental. Jamais tu ne sortiras de cette grande tache de couleur que tu traînes au fond de tes rétines [...] Tu ne quitteras pas ton navire d'illusions, ta villa de pavots au joli toit de plumes. Tes geôliers d'yeux passent et repassent en agitant des trousseaux de reflets. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.63)***

En ayant recours à une métaphore déterminative, « le prisme de l'imagination », le « je » rappelle d'abord, par un effet d'intertextualité, le drame *Aladin ou la lampe merveilleuse* (1804) d'Adam Oehlenschläger, dans lequel le personnage trouvera la lampe merveilleuse et disposera de tous les trésors du monde. Il possède également l'anneau magique qui symbolise l'imagination, capable ici de donner lieu à des transformations multiples et infinies, et de créer un « univers irisé », toujours renouvelable sous une « lumière » qui « à nouveau se décompose ». Par référence également à cet autre ouvrage littéraire, le « je » identifie métaphoriquement son double à « l'Aladin du monde occidental », dont le précieux talisman représente les yeux de celui-là, lui permettant de saisir les éléments, non pas dans leur proportion exacte ni dans leur netteté ordinaire, mais traversés par l'éclat et l'étrangeté du monde fantastique et merveilleux mis en place. D'où, la substitution à caractère métaphorique du macula (tache ovale jaune grisâtre située habituellement sur la rétine) en une « grande tache de couleur », qui renvoie au « prisme de l'imagination », et sert à son tour à modifier les réalités. Dès lors, les yeux deviennent, par le biais d'une métaphore déterminative, les « geôliers » de leur possesseur, non pas dans un sens négatif d'enfermement cruel, mais parce qu'ils « passent et repassent en agitant des trousseaux de reflets », lui permettant de reconstruire le monde réel, qu'il identifie par deux métaphores in absentia, d'une part, à « ton navire d'illusions », et d'autre part, à « ta villa de pavots au joli toit de plumes ». La métaphore déterminative, « trousseaux de reflets », ainsi que les termes « illusions » et « pavots », évoquent une fois de plus le pouvoir magique et illusoire de l'imagination, capable d'ouvrir, telles que des clés magiques, autant de portes vers l'inconnu et l'irréel, par opposition aux facultés logiques de la raison. En renouvelant le mythe d'Aladin, Aragon illustre donc le rôle primordial du regard chez les surréalistes, leur servant à réinventer le monde des réalités.

En somme, le mythe occupe une place importante dans le surréalisme, considéré lui-même comme une « mythologie moderne », définie et mise en place par Aragon, dans la mesure où « il [le mouvement surréaliste] est symbolique, où il signifie l'aveu d'impuissance de la raison à faire saisir par la logique des mystères cosmogoniques, il procède par raisonnement analogique, rejoignant ainsi la pensée primitive et la quête surréaliste d'un décryptage universel et par sa forme et par son contenu », comme l'écrivent G. Durozoi et B. Lecherbonnier dans leur essai sur *Le Surréalisme*<sup>682</sup>. Nous

<sup>682</sup> G. DUROZOI et B. LECHERBONNIER, *Le Surréalisme*, Larousse 1972, p.147.

illustrons cette idée par l'exemple suivant :

Une mythologie se noue et se dénoue. C'est une science de la vie qui n'appartient qu'à ceux qui n'en ont point l'expérience. C'est une science vivante qui s'engendre et se fait suicide.

(« Préface à une mythologie moderne », *Le paysan de Paris*, pp.15-16)

Dans sa définition, Aragon insiste pour l'essentiel sur le caractère changeant et renouvelable de cette mythologie originale, mise en place par les surréalistes, d'autant plus que l'emploi du verbe « nouer » sous deux formes différentes signale la permanence et la continuité de cet état de mutation, toujours à refaire. D'une part, pour mieux éclaircir la nature de la mythologie réinventée, l'auteur produit deux métaphores selon une même structure, introduites par le présentatif « c'est », et qui assimilent paradoxalement un produit légendaire et imaginaire à « la science », caractérisée habituellement par l'exactitude et la justesse. Il installe alors une sorte de parallélisme, par lequel nous passons de la forme nominale, « la vie », à la forme adjectivale, « vivante » d'un même mot, pour souligner davantage le renouvellement des légendes du surréalisme, animées et pleines de mouvements. D'autre part, et afin de préserver l'effet du parallèle, Aragon enrichit ses figures par deux relatives inscrites dans le même sens, puisque la première veut dire que cette forme particulière de connaissance demeure inédite et originale, chaque fois qu'elle est recueillie par un récepteur nouveau. Quant à la seconde relative, elle associe la vie, suggérée par le verbe « s'engendrer », et la mort, évoquée par le substantif « suicide », dans le but de signifier que la mythologie moderne est comme un phénix qui meurt infiniment, pour renaître aussitôt de ses cendres. Dans cette perspective, Aragon célèbre encore, dans « le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », la « mythologie moderne », valorisée tel un mécanisme qui avance et fonctionne inlassablement:

Je me mis à concevoir une mythologie en marche. Elle méritait proprement le nom de mythologie moderne. Je l'imaginai sous ce nom.

(*Le paysan de Paris*, p.143)

En d'autres termes, le surréalisme réutilise les légendes mythiques, les modifie pour les réinventer à nouveau en les associant à des mythes contemporains, par l'« utilisation d'un raisonnement analogique pour tenter une explication et un déchiffrement du mystère universel ». En effet, « le surréalisme des années vingt s'emploie à dépoussiérer, nettoyer la mythologie classique dont les mystères et le merveilleux continuent [...] à proposer des énigmes, des scories dont les ont encroûtés au cours des siècles et jusqu'à une époque récente les mythographes religieux ou hérétiques, en privilégiant toutefois les mythes les plus sombres et les plus tragiques [...] »<sup>683</sup>. Nous retenons à titre d'exemple cet extrait :

Je n'avais pas compris que le mythe est avant tout une réalité, et une nécessité de l'esprit, qu'il est le chemin de la conscience, son tapis roulant.

(« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.140)

Aragon cherche à mettre en place une définition inédite et particulière du « mythe »,

---

<sup>683</sup> J.-P. CLEBERT, *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris, Seuil 1996, pp.395-396.

en choisissant de la formuler par un ensemble de métaphores avec « être ». En premier lieu, nous constatons que les déterminations qu'il propose fonctionnent par contradiction, car elles établissent une équivalence complète entre la légende, d'un côté, et « une réalité », « une nécessité de l'esprit » et « le chemin de la conscience », de l'autre côté. En conséquence, l'auteur remplace le réel, au sens de manifestation de la vérité et source de la connaissance, par une autre valeur, une autre réalité équivalente à l'initiale, mais qui donne la priorité à l'imagination et aux rêves, d'autant plus que ceux-ci rapprochent des éléments disparates et hétérogènes, tel que le montre la dernière image associant le concret (chemin, tapis roulant) avec l'abstrait (la conscience).

En outre, Aragon, comme la plupart des surréalistes, réintroduit le mythe dans la vie, et notamment dans la ville, jusqu'à ce que des lieux ordinaires deviennent mythiques, en particulier le Paris des passages, en tant que première esquisse d'une mythologie moderne, qui repose sur l'insolite, l'éphémère et le paradoxe. Par conséquent, cette mythologie contribue à mener la révolution, en cherchant à établir une signification dans un horizon, non pas passé et connu, mais à venir et encore ignoré.

### Les formes de la métamorphose et leurs fonctions

L'écriture d'Aragon peut être parfois discernée comme le produit « d'un langage en folie auquel est donné tout pouvoir et qui suscite des créatures monstrueuses »<sup>684</sup>, et plus spécialement « des créations en-dehors de l'espace-temps : êtres hybrides, personnages simultanés, anamorphosés dans un seul organe, ou au contraire pris dans un vertige d'ubiquité, de défilement échevelé ». En effet, par le merveilleux, cet auteur « déconstruit nos regards de routine, et ouvre en grand la fenêtre du surréel »<sup>685</sup>. Nous citons alors cette transformation fantastique de la « nuit » :

**[...] la nuit [...] C'est un monstre immense de tôle, percé mille fois de couteaux. Le sang de la nuit moderne est une lumière chantante. Des tatouages, elle porte des tatouages mobiles sur son sein, la nuit. Elle a des bigoudis d'étincelles [...]. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.173)**

Dans cette optique, même la nuit change de nature pour devenir, par le biais d'une métaphore avec « être », précédée du présentatif « c'est », un « monstre immense de tôle ». En effet, par l'emploi de l'adjectif qualificatif, Aragon accorde à ce « personnage » l'énormité et la grandeur majestueuse propre aux créatures fantastiques, mais également pour dire que l'obscurité nocturne des lieux permet l'élargissement de la perception. Quant au complément, « tôle », il rappelle, d'abord, que ce « monstre » est surréaliste, et, par conséquent, réinventé de toute pièce, mais il permet encore d'inscrire paradoxalement la nuit sous le signe de la luminosité, puisque tout métal est variablement brillant. Ainsi, nous supposons que les « couteaux », les « tatouages mobiles sur son sein », de même que les « bigoudis d'étincelles » sont des métaphores in absentia dont le thème ne peut être que les étoiles qui recourent l'obscurité et rendent possible toute

---

<sup>684</sup> P. BRUNEL, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti 2004, p.17.

<sup>685</sup> C. LETELLIER, « Le déploiement du mythe et du merveilleux dans *Fata Morgana* d'André Breton », *Mélusine n°20 : Merveilleux et Surréalisme*, Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, L'Age d'homme, Lausanne, 1999, p.120.

rencontre onirique. En outre, la nuit est ici rendue humaine, dont le « sang » est assimilée, par une autre métaphore avec « être », à « une lumière chantante », constituant à son tour une métaphore adjectivale qui met en place une équivalence entre différentes perceptions discernées par deux sens, la vue et l'ouïe. Toutefois, la nuit est principalement féminine, car elle est mystérieuse.

D'un autre point de vue, ce type de métaphore peut parfois attribuer au comparant une identité littéralement invraisemblable, puisque, conformément à la logique, une entité ne peut être identique à son contraire. Néanmoins, le processus de transformation, que la figure affiche, repose sur l'acquisition d'une identité nouvelle et de la perte d'une antérieure, qui ne doivent être simultanément présentes, dans le but de réduire le paradoxe au niveau du sens littéral. En conséquence, la métaphore avec « être », mais encore avec « se servir de », « nommer », procure, dans la plupart des cas, une identification fautive entre deux termes, au même moment où la métamorphose intègre l'idée fautive d'une transformation d'un terme en un autre. Nous citons à titre d'exemple ces vers :

***Et tu ne trouvais que des consonnes sourdes Des sons issus du sang pour nommer les lèvres les caresses Tout ce qui dansait entre deux corps comme la flamme du désir. (« Sommeil de plomb », Le Mouvement perpétuel, p.66)***

Par le pouvoir des mots, les éléments changent de nature et deviennent autres, d'autant plus que « nommer » suffit pour passer des manifestations du désir les plus remarquables à des expressions les moins éloquentes, mises en évidence par le recours aux « consonnes sourdes », jusqu'à atteindre un silence absolu, celui de la mort, rapporté par « des sons issus du sang ».

Les verbes « devenir » et « se changer en » introduisent aussi l'idée d'une métamorphose. Comme dans ces vers :

***Si j'allais me prendre à ce chromo l'aspect des maisons à huit heures d'été Vertige le décor devient le visage de la vie. (« Sommeil de plomb », Le Mouvement perpétuel, p.66)***

Nous remarquons que cet extrait du poème sert à rapporter une mutation totale, parce qu'il s'agit d'abord de celle de l'observateur qui va acquérir « l'aspect des maisons ». Toutefois, il est difficile de discerner les caractéristiques d'un tel cadre, parce que l'heure de prise est clairement déterminée, « huit heures d'été », sauf si nous rattachons le poème à celui auquel il est dédié, Philippe Soupault qui explore continuellement un Paris nocturne, voué à une métamorphose renouvelable, plein de signes énigmatiques et de rencontres inattendues. Ensuite, le poète établit une équivalence entre « le décor », qu'il vient de décrire, et « le visage de la vie », de manière que nous devinons, par une sorte de syllogisme, que ces deux éléments coïncident également avec l'aspect que le « je » accorde à lui-même, et que seul le mot « vertige » peut révéler, car nous pouvons supposer que ces trois éléments éblouissent celui qui tente de découvrir leur nature secrète.

En outre, le procédé métaphorique réalise certains autres types de transformations, parmi lesquels nous prendrons en considération la métamorphose de l'homme en animal, qui témoigne de la déchéance de l'homme moderne, et qui passe d'un niveau de progrès avancé à l'état archaïque de l'animal, essentiellement lorsqu'il s'agit des gens du pouvoir,

mis en scène dans le poème « Mandragore », où le poète se lance dans une interminable description et une destruction considérable des intérieurs bourgeois :

**[...] le préfet des Pyrénées-Orientales Le cygne lunaire assure son monocle et ricane. (« Mandragore », Persécuté Persécuteur, p.230)**

Parmi les représentants de l'autorité politique, le poète a choisi de mettre en scène « le préfet » pour aussitôt le ridiculiser, le transformant en un « cygne lunaire », probablement par référence au long cou de l'oiseau, et donc pour dire l'apparence caricaturale et grotesque de cet agent de la loi. Il est aussi « lunaire », en raison de sa figure blafarde et blême ou de son aspect chimérique, le rapprochant d'une créature monstrueuse et fantomatique, dont le rôle n'a aucune importance, d'où, l'emploi du verbe, « ricane », à connotation péjorative, par lequel le poète insiste sur la stupidité du personnage décrit.

Il est de même pour la classe bourgeoise, qui fait l'objet d'une critique virulente, au point que ses membres se trouvent changés en des parasites les plus répugnants, tel que dans « Front rouge », où ils sont identifiés métaphoriquement à la « vermine », puisqu'ils ne sont qu'un ensemble d'individus méprisables et nuisibles au progrès de la société :

**J'assiste avec enivrement au pilonnage des bourgeois Y a-t-il jamais eu plus belle chasse que celle que l'on donne A cette vermine qui se tapit dans tous les recoins de la ville. (Persécuté Persécuteur)**

En tant que partie intégrante et essentielle de la description des personnages, la métaphore animale, dans ces occurrences, déshumanise bien ceux-là, sans se soucier du risque de disparition du sujet, dans la mesure où elle lui accorde une identité figurée et un statut allégorique, par opposition à une interprétation littérale du changement.

Il existe également la métamorphose inverse, de l'animal en humain, comme dans « Prélude au temps des cerises » :

**Pas un cri pas un mot de ces animaux supérieurs qui ne fument que le Nil et ne boivent que l'or ne doit être oublié de ceux qui guettent la défaillance du pachyderme roi du monde. (Persécuté Persécuteur, p.255)**

Nous relevons aussi la métamorphose de l'humain en végétal, essentiellement la transformation en arbre, en ce sens que celui-ci est « support de l'humain, ravisseur ou refuge dans des rapports de symbiose »<sup>686</sup>, comme dans ces vers :

L'arbre amoureux d'une servante

Chantait au passant ce refrain.

(« Chanson du président de la république », *Le Mouvement perpétuel*, p.84)

Quand elle est nue, la créature féminine s'intègre davantage dans le règne végétal, en se confondant avec les fleurs ou les plantes<sup>687</sup>, tel que dans le poème « La philosophie sans le savoir » :

Les corps des femmes dans les champs

<sup>686</sup> J. VOVELLE, « Métamorphoses et merveilleux, rencontres de la femme et du végétal dans la peinture surréaliste », *Mélusine n°20 : Merveilleux et Surréalisme*, Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, L'Age d'homme, Lausanne, 1999, p.221.

<sup>687</sup> *Ibidem.*, p.225.

Sont de jolis pommiers touchants.

(*Le Mouvement perpétuel*, p.91)

Dans ces deux vers à terminaison musicale, qui mime la rime, le poète installe une équivalence complète entre la femme et la nature, par l'intermédiaire de deux champs lexicaux qui évoluent parallèlement, référant à l'un aussi bien qu'à l'autre des deux éléments. Alors, nous avons, d'une part, « corps » et « femme », et d'autre part, « champs » et « pommiers », tandis que nous remarquons que les adjectifs qualificatifs « jolis » et « touchants », au lieu de qualifier l'être féminin sont attribués au fruit, pour lui accorder un caractère animé et vivant. Par un échange de caractéristiques, la femme et la nature s'équivalent.

Dans une autre optique, les femmes se font souvent fleurs, pour dire leur beauté, mais qui se révèle aussitôt trompeuse et passagère. Ainsi, celles rencontrées dans les cabines, et que l'auteur choisit d'identifier, par une métaphore in absentia, à « des voyageuses de ce train fuyard », parce qu'elles ne font que passer par ce lieu de transition, se transforment, au moyen d'une figure métaphorique par apposition en « lilas factices », dans le but de rappeler que leur splendeur et leur bonne odeur ne sont qu'artificielles :

**[...] les voyageuses de ce train fuyard [...] vous lilas factices qui vous épanouissez devant moi sous les yeux. (« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.92)**

La « jonquille » est également une autre fleur par laquelle nous représentons métaphoriquement la femme, parce qu'elle est une variété de narcisse, et, par conséquent, suggère que cet être est épris de lui-même :

**[...] et je tourne mes mains comme des folles ou des horloges le long des lèvres de Madame ma jonquille [...]. (« Une leçon de danse », *Écritures Automatiques*, p.149)**

Nous pouvons également relever la transformation en un Y appartenant à un règne inorganique (minéral)<sup>688</sup>, lorsque « l'homme se dépouill[e] de son aspect misérable pour revêtir un corps de gloire, par une transmutation analogue à celle du plomb mystique des alchimistes en or mystique qui inspire la plupart des thèmes essentiels de la symbolique surréaliste »<sup>689</sup>. Nous citons à titre d'exemple cet extrait du poème « Rien ne va plus » :

**Je suis un diamant et la vie est la vitre Où les ouvriers ont écrit merde à défaut De toute autre possible appréciation du paysage Imbécile paysage. (*La Grande Gaîté*, p.302)**

Par une métaphore avec « être », le « je » se métamorphose en une pierre précieuse, le « diamant », celle qui est la plus brillante et la plus dure, et nous supposons, dans un premier temps, qu'il se met en valeur et qu'il se place aussi haut qu'un minéral rare. Il affiche aussi un certain pouvoir sur la « vie » identifiée à son tour, par une autre figure métaphorique, à « une vitre », et l'on sait que le diamant est capable de la couper et de la façonner. Néanmoins, l'image bascule vers l'opposé, avec l'inscription « merde »,

<sup>688</sup> G. ACHARD-BAYLE, *Grammaire des métamorphoses*, Bruxelles, Duculot 2001, p.263.

<sup>689</sup> M. CARROUGES, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard 1950, p.86.



caractérisant l'« imbécile paysage », celui de l'existence vécue par le poète.

En d'autres termes, la métamorphose doit être obligatoirement fondée sur la contradiction pour s'accomplir, étant donné qu'elle est, selon Brunel, « à la fois un mythe génésique et un mythe eschatologique, à la fois un mythe de la croissance et de la dégradation. Elle éclaire, dans un même personnage [...] des pulsions inverses. Elle combine altérité et identité, introduisant à l'animal qu'on veut être mais découvrant en même temps l'animal qu'on est. Elle est à la fois imaginaire et réelle, parole et être, sens et non-sens. Elle ne se développe que pour finalement s'abolir »<sup>690</sup>.

Pour l'essentiel, ce recours à la métamorphose peut être justifié par un double besoin, chez l'auteur, d'une destruction permanente et d'une création infinie. De plus, imaginer des êtres chimériques associant les caractères du végétal et de l'animal humain est à considérer comme un défi de la part des surréalistes face à la raison.

Il est également possible de rencontrer dans l'œuvre aragonienne, la transformation de l'homme en machine, que G. Deleuze et F. Guattari soulignent dans leur essai *Les machines désirantes*, dans lequel ils affirment que l'homme est devenu un prolongement dérisoire et dépendant de la machine, au risque d'être « produit comme résidu de la machine, sans identité fixe »<sup>691</sup>. Il est ainsi dans cet extrait du poème intitulé « L'institutrice » :

***Je veux parler de cette machine à battre le blé qui frappe dans ses mains suivant les attitudes de l'horloge pensive et muette et qui distribue au dessus des têtes les instants dorés de la paresse échappés par miracle à la grande roue des punitions. (Ecritures Automatiques, p.143)***

Nous assistons à l'étalage d'un ensemble d'appareils, à citer « la machine à battre le blé » que nous pourrions considérer comme une métaphore in absentia qui sert de définition au personnage signalé au niveau du titre, « l'institutrice ». Cette équivalence entre l'humain et la machine est mise en place par l'emploi du groupe verbal « frapper dans ses mains », accordé généralement à un être humain. Il est de même pour le verbe « distribuer », dont le complément d'objet direct, « les instants dorés de la paresse », accentue cette fusion des deux réalités, et peut désigner métaphoriquement les bottes de céréales jaunies au soleil. Par ailleurs, il ne faut pas oublier de mettre en évidence les rapports métaphoriques entre le substantif « instants » désignant une entité abstraite et la qualité concrète « dorée », d'une part, et entre ce même groupe de mots et le complément « paresse », d'autre part. En outre, nous relevons un autre objet qui illustre cet échange de nature entre l'homme et la mécanique, « l'horloge », personnifiée grâce à certaines particularités habituellement propres au premier, alors que le poète les attribue au second, c'est-à-dire « les attitudes » et les adjectifs qualificatifs « pensive » et « muette ». Par ailleurs, « la grande roue des punitions », en associant, encore une fois, un objet matériel et un concept, est une métaphore déterminative qui confirme l'abolition des frontières entre les éléments du monde.

La métamorphose peut aussi s'effectuer du côté du narrateur lui-même, aussi bien

---

<sup>690</sup> P. BRUNEL, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti 2004, p.158.

<sup>691</sup> G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe*, Paris, Minuit 1972, p.27.

que sur le plan de l'écriture. D'un côté, le « je » se présente souvent tel un être métamorphique, dans la mesure où, à la fois, il façonne et est façonné par un univers de mots et de langage qu'il se charge de mettre en place. Par ses transformations répétitives, il dissipe l'idée selon laquelle chaque individu ne possède qu'une représentation verbale, et manifeste alors un développement discursif, qui fait subir au concept d'individualité une déconstruction complète et irrévocable. Dès lors, débute l'ère de l'identité métamorphique, déjà initiée par Nietzsche et Freud, comme dans ces vers :

***Je saute ainsi d'un jour à l'autre rond polychrome [...]. (« Parti-Pris », Feu de joie, p.42)***

Il est évident que la métaphore appositive, « rond polychrome », possède pour rôle principal de mettre en évidence une permutation du « je ». Toutefois, nous ne parvenons pas facilement à déchiffrer cette figure, parce que, tant qu'elle est détachée de son contexte, elle demeure énigmatique. En la replaçant alors dans le poème considéré dans son ensemble, nous devinons que le poète s'est transformé en un objet circulaire et de plusieurs couleurs, dans le but de devenir identique aux obus qu'on projette lors de la guerre, et surtout pour dire sa peur et sa terreur quand il tente d'échapper à la mort, par des mouvements précipités et désordonnés. En d'autres termes, Aragon ne s'intéresse pas uniquement à la métamorphose du monde, par une révision totale et complète, mais encore à la métamorphose du moi.

Il en résulte, donc, que d'un autre côté, l'écriture se trouve transformée au-delà d'une simple représentation du processus métamorphique, pour devenir elle-même une métamorphose, fondée essentiellement sur des modifications qui exercent leur action sur la substance des sons, des lettres et des mots. Nous citons :

***Qu'amènent tes lèvres Les mots maux et fièvres Mais la voix dit Non sur un ton de lave. (« La belle italienne », Feu de joie p.46)***

Dans cet exemple, nous notons que, par un effet d'homonymie, la métaphore appositive modifie la nature des « mots » pour les changer en « maux », mais encore en « fièvres », comme si les paroles de la femme aimée ne peuvent apporter ni la sérénité, ni l'apaisement au cœur de celui qui l'adore.

Le cas est le même, dans ces vers du poème « Secousse » :

***J'invente à nouveau le vent tape-joue Le vent tapageur Le monde à bas je le bâtis plus beau. (Feu de joie, p.38)***

Le poète joue sur et avec les mots, en alternant une forme reconnue, « tapageur », et une autre insolite, « tape-joue », d'un même terme. Ainsi, le « je » transforme les mots et réinvente quelques uns, conformément au dessein qu'il s'est choisi, celui d'« invente[r] à nouveau » et de « bâti[r] » le monde « plus beau », essentiellement par la force et les possibilités qu'offre l'écriture.

De surcroît, dans *Le Paysan de Paris*, Aragon offre un exemple clair illustrant cette pratique particulière de métamorphose, consistant à modifier la morphologie, et par conséquent, le sens des mots, surtout lorsqu'il s'agit du terme « éphémère », qui véhicule une idée chère aux surréalistes, et que le poète a choisi de définir, par une métaphore avec « être », telle une « divinité » variable, qui se présente sous des aspects multiples et différents. Il attribue à Robert Desnos la possibilité d'effectuer un ensemble d'opérations,

dans l'intention de saisir « le sens de ce mot fertile en mirages » et de démontrer que la notion et le nom illustrent un principe identique, le changement :

***L'éphémère est une divinité polymorphe ainsi que son nom [...] ÉPHÉMÈRE  
F.M.R. (folie-mort-rêverie) Les faits m'errent LES FAIX, MÈRES Fernande aime  
Robert pour la vie ! # ÉPHÉMÈRe # ÉPHÉMÈRES. (« Le Passage de l'Opéra », Le  
paysan de Paris, p.111)***

Si Aragon a choisi de donner la parole à Robert Desnos, c'est parce que celui-ci est le premier des surréalistes qui s'est lancé dans l'expérience hypnotique, capable de rêver ses histoires avant de les écrire. Il est également admiré grâce à ses jeux de mots d'un type tout à fait inédit, d'autant plus que ces mêmes jeux se révèlent un moyen d'expression nouveau, en rapport étroit avec l'écriture automatique et la signification du rêve, au point qu'Aragon procède ici à la manière de ce « rêveur définitif ». Pour une première modification, nous remarquons, que du mot « éphémère », il ne garde que les consonnes, transformées aussitôt en lettres initiales de trois mots, riches en significations dans la thématique surréaliste, à savoir « la folie », à laquelle est accordée une valeur créatrice, « la mort », qui fascine tant les membres du groupe, et « le rêve est célébré comme l'extrême pointe de l'imagination faisant éclater de toutes parts le carcan du réel »<sup>692</sup>. Nous retenons le même procédé dans le sixième vers où F.M.R. se change en « Fernande aime Robert », et où un amour éternel (pour la vie) s'oppose à « l'éphémère », quoique le point d'exclamation introduit le doute. En outre, dans les vers 4 et 5, Aragon a eu recours à l'homonymie, puisque « les faits m'errent » et « les faix, mères » se prononcent identiquement à l'« éphémère », même si ces deux phrases semblent étranges, dans la mesure où nous n'arrivons pas à discerner la nature de ces « faits » trompeurs et qui font perdre au poète son chemin, ni à justifier le lien métaphorique entre le fardeau qui pèse sur son âme et les « mères », sauf si elles réfèrent à la famille, cadre social rejeté par les surréalistes. Au final, l'emploi du mot au pluriel désigne une autre réalité (les « éphémères » en tant qu'insectes qui ne vivent qu'un jour), mais qui s'inscrit dans la même perspective, celle du changement et de la disparition.

Dans cette optique, il nous semble qu'une étude thématique se propose de mettre en évidence les éléments de prédilection du poète, ce qui permettra de mieux cerner la sensibilité et l'imaginaire qui se déploient dans les textes. En d'autres termes, cette étude contribue précisément à faire ressortir le caractère personnel de l'imaginaire d'Aragon par rapport aux grands thèmes collectifs.

Au surplus, reliée étroitement à la métamorphose, la métaphore participe à l'annulation et au dépassement des frontières, en présentant le mélange d'une multitude d'identités et de nombreuses mutations que subissent les personnages, ayant lieu à tous les niveaux, autant sur le plan corporel que sur le plan textuel. Il en découle que les métaphores se combinent avec des êtres réels, pour que les identités prolifèrent, construites et démontées à la fois par le langage.

En outre, la figure de la métaphore se présente tel un élément constitutif de la « mythologie moderne » qu'Aragon se propose d'inventer à la fois en référence et en

<sup>692</sup> G. LEGRAND, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, PUF 1982, pp.290-291.

rupture avec l'imaginaire et les mythes collectifs.

### Les thèmes récurrents

---

Dans ce second volet, nous avons choisi de développer deux thèmes des plus récurrents dans l'œuvre aragonienne : d'un côté, la femme et l'amour, et d'un autre côté, l'équivoque des lieux, dans le but de découvrir les systèmes d'images et leurs interférences, mais aussi pour montrer que les métaphores sont fondées selon un système d'intertextualité, puisque la répétition d'un thème est un signe d'obsession, d'une volonté de reconstruire le monde dans une continuation figurale.

#### La femme et le plaisir

La question de la femme est primordiale dans le mouvement surréaliste en général, et chez Aragon particulièrement. Ce dernier a joué, aux côtés de Breton et d'Eluard, un rôle déterminant dans l'élaboration de l'érotisme surréaliste, d'autant plus que la description de la femme favorise essentiellement une démarche de voyeurisme, d'où, il est possible de dire que le regard porté par le poète sur la femme est « commandé largement par l'optique (d'ailleurs multiforme) qui fut celle du surréalisme »<sup>693</sup>. Dès lors, la description fut le moyen idéal pour mettre en valeur les particularités de l'être féminin, essentiellement physiques.

Mais, peut-être est-ce de la femme qu'il faut attendre les plus grandes révélations ? Ce qui est mis en évidence par la citation de Baudelaire mentionnée dans le numéro 1 de *La Révolution surréaliste* : « La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves », et qu'Aragon reprend en ces termes : « il y a une lumière surréaliste dans les yeux de toutes les femmes »<sup>694</sup>.

Les femmes, dans la poésie surréaliste et en particulier chez Aragon, méritent d'être prises en considération, puisqu'elles sont, comme l'affirme F. Alquié, « les messagères de l'Eve nouvelle, toujours située au delà de nos désirs. Elles sont le lien, et comme le pont, entre la veille et le rêve, et semblent promettre leur réconciliation »<sup>695</sup>. En outre, Aragon établit un rapport visuel avec le monde qu'il décrit, grâce aux sens, et plus généralement au moyen du corps féminin qui permet de placer la sensualité au premier plan, de manière que la femme occupe une place considérable dans l'œuvre de ce poète, valorisée grâce à une multitude d'images qui permettent au poète une reconstruction de la femme, mais que nous essayerons de discerner leur fonctionnement dans notre corpus.

Pour accomplir son projet, Aragon emploie d'abord des métaphores « usuelles », des

<sup>693</sup> G. LEGRAND, « A propos de la femme-enfant », *La Femme Surréaliste*, dirigé par Roger BORDERIE, Paris, éd. Borderie 1977, p.9.

<sup>694</sup> A. GAVILLET, *La littérature au défi : Aragon surréaliste*, éd. La Baconnière 1957, Neuchâtel, p.183.

<sup>695</sup> F. ALQUIE, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion 1955, p.16.

clichés déjà utilisés, de sorte que ces images ne présentent aucune originalité. Nous citons :

***Vos dents d'émail Vos silences pleins d'aveux. (« Le dernier des Madrigaux », Les Destinées de la Poésie, p.103)***

La préposition « de » dans la métaphore indique une relation de matière entre les deux éléments. Cependant, il est nécessaire d'effectuer des opérations de suppression et d'adjonction de sèmes pour que le nœud de la métaphore, le motif du rapprochement entre les deux substantifs soient révélés : la beauté des dents est mise en relief grâce à l'éclat et la brillance, et donc à la blancheur propres à l'émail, substance transparente et d'aspect vitreux. Le second vers renferme à son tour une image courante qui garde une particularité poétique, dévoilée par le biais de la contradiction entre les deux parties de la métaphore : en s'associant, « silence » et « aveux » s'annulent.

### **Découvrir la pluralité des femmes**

La volonté surréaliste d'accéder à l'infini féminin aboutit à une quête démesurée, à une mise en lumière infinie des différents aspects de cet être indéfinissable, dans le but de discerner sa réalité et ses particularités, et pour finalement esquisser le portrait d'une femme unique, capable de faire naître l'Amour. Nous proposons, dans cette perspective, d'analyser cette métaphore :

***Enviéable sort vulgaire, il dénouera désormais tout le long du jour l'arc-en-ciel de la pudeur des femmes [...]. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.50)***

L'« arc-en-ciel de la pudeur des femmes » est une métaphore in praesentia, déterminative dans laquelle la préposition « de » opère une relation de qualification entre le thème, « la pudeur des femmes » et le phore, « l'arc-en-ciel ». Les deux éléments se caractérisent par plusieurs qualités communes, telle que la diversité, comme celle des femmes, aussi nombreuses que différentes, sans oublier de noter aussi la pluralité des couleurs de ce phénomène naturel qui reflète la beauté des créatures féminines, aussi bien que leur inaccessibilité. Il faut également signaler l'antéposition du phore qui sert à valoriser les qualités attribuées au thème. D'un autre point de vue, l'emploi du verbe « dénouer » révèle une autre image, dans laquelle cet arc imaginaire s'est identifié à un ouvrage de fils que le poète se propose de délier, dans le but de percer le mystère et les secrets féminins.

De surcroît, si les surréalistes distinguent deux représentations de la femme : la femme fatale et la femme enfant, Aragon étale une infinité de visages féminins que nous exposerons dans ce qui suit.

### **La femme mystérieuse**

La particularité première de la femme-dieu s'avère être le mystère, qui lui permet de se dresser sur le piédestal de la grandeur, de manière que, si élevée, elle échappe à la sollicitude de l'homme. Nous démontrons ce point de vue par le biais de cette série de métaphores, présentant la femme sous plusieurs lumières :

***Les belles déclarations des corps pressés s'expriment d'une façon si soudaine que la danseuse des ténèbres me repousse vers le mur [...]. (« Une notion exacte***

**de la volupté » p.149, *Écritures Automatiques*)**

La révélation des pouvoirs atteint son paroxysme au cours d'une scène de volupté, où les « corps » sont « pressés » et durant laquelle la créature féminine domine le mâle, en le « repouss[ant] vers le mur ». Quant à la métaphore in praesentia par détermination, elle combine « la danseuse », le thème, au phore « ténèbres », dans l'intention de dire le merveilleux, la magie propres à la femme, qui ne se révèle que pendant l'obscurcissement du cadre spatial, propice ainsi à la mise en exergue de l'enchantement du rêve.

A l'encontre des ombres opaques, la femme fantastique se met en scène sous les illuminations du feu. Exposée même aux lumières, elle semble plus énigmatique :

***Dans la chambre où les yeux phosphore Se sont séparés du visage Aimé Pour tourner autour de la femme qui sent le feu. (« Réponse aux flaireurs de bidet », La Grande Gaîté, p.252)***

La lumière émane, d'une part, du regard observateur, tel que l'indique la métaphore in praesentia par juxtaposition, qui met en relation deux éléments, « yeux » (humain, animé) et « phosphore » (non humain), que rien ne relie dans la réalité, à part l'éclat et le scintillement. D'autre part, ce même regard, en se réfléchissant sur le corps de la femme, lui offre la luminosité, à tel point que cette dernière se transforme en une braise qu'il est impossible d'éteindre. Par conséquent, il est possible de dire qu'au moment de la contemplation la femme admirée s'enveloppe par la lumière que son corps réfléchit, d'autant plus qu'il est question d'une lueur corporelle admirable et d'une transparence naturelle propre à cette créature.

En outre, la femme indéchiffrable réunit aisément les opposés, recrée les rapports entre les choses, en les faisant s'évanouir dans un tourbillon de flammes. Elle se transforme, de la sorte, en un être indiscernable dont l'essence exacte et l'identité véritable sont difficiles à découvrir. Il en est ainsi dans ces vers :

***Ses deux mains étaient la flamme et la neige Et quand elle eut versé sur ma bouche l'alcool De l'incendie Je la saluai par son nom la Provocation. (« Sans famille », La Grande Gaîté, p.267)***

Deux éléments aussi éloignés que possible, « flamme » et « neige », sont réunis par la métaphore in praesentia avec « être », qui établit une identification complète, mais aussi durable entre chacun des membres supérieurs (ses deux mains) et des deux éléments naturels. Ainsi, la femme offre, par une main, « la flamme », pour signifier la chaleur, celle de son amour ou du plaisir qu'elle procure, de sorte qu'elle se présente telle que l'origine de la vie, tandis que par l'autre, elle incarne « la neige », et donc la menace par le froid et la gelée. Dans les deux cas, elle n'est qu'une créature imaginaire, entourée de danger et que le poète choisit d'interpeller par le biais d'un terme significatif, « Provocation », dans le but de dire que se rapprocher de l'être féminin constitue un défi face à cette source d'énergie. Il existe également dans ces vers un autre procédé métaphorique, in absentia cette fois, « l'alcool de l'incendie », qui ne peut renvoyer qu'au plaisir mortel, celui ressenti à la suite d'une scène d'amour charnel.

De surcroît, le poète préfère représenter ces êtres occultes à l'intérieur de paysages éclatants de mille feux, dans l'espoir qu'il pourra pénétrer les ténèbres, dans lesquelles les femmes évoluent. Nous citons à titre d'exemple :

**[...] les femmes. Ce sont de grands morceaux de lueurs, des éclats qui ne sont point encore dépouillés de leurs fourrures, des mystères brillants et mobiles.**  
(« *Préface à une Mythologie Moderne* », *Le Paysan de Paris*, p.12)

La métaphore, introduite par le pronom démonstratif neutre « ce », qui renvoie au substantif qui précède, « les femmes », justifie cette envie perpétuelle d'éclaircissement chez le poète, qui cherche par tous les moyens à percer le mystère qui jaillit autour de ces créatures, tout en renforçant leur charme. Ainsi, nous notons un large champ lexical de la lumière, « grands morceaux de lueurs, éclats, brillants ». Toutefois, le secret demeure intact, inviolable malgré les tentatives persévérantes de la part du voyeur, dans la mesure où les femmes demeurent « des éclats qui ne sont point dépouillés de leurs fourrures », de même que « des mystères brillants et mobiles », d'autant plus que le mystère n'est plus un attribut de la femme, mais, il la constitue elle-même, étant donné qu'elle n'est autre qu'une énigme ambulante, « brillant [e] et mobile ».

Pour cette raison, « les belles porteuses de mystères » évoluent dans un milieu propice, relevant lui aussi de l'insolite, puisque la scène rapportée par le poète se déroule « le soir » :

**A la margelle où vont le soir S'abreuver les belles porteuses de mystères Les belles inconnues non algébriques [...] Celles qui ont la pureté du couteau [...].**  
(« *Angélus* », *La Grande Gaîté*, p.236)

Dans cet exemple, le procédé métaphorique consiste dans le fait d'accorder à un substantif, « les belles », un adjectif qui ne lui est pas propre et qui ne lui convient pas, « non algébriques », en ce sens qu'ils ne présentent aucun lien connu et ne relèvent pas de l'usage commun. Il paraît difficile de déchiffrer cette image, dans la mesure où nous pouvons supposer que « les belles » ne sont pas « algébriques » uniquement parce qu'elles sont inconnues et particulièrement innombrables.

Nous terminons cette série par la mention d'une image qui renferme l'adjectif en rapport avec la figure, sujet de notre étude. Nous citons alors :

[...] la dame du vestiaire du coiffeur de Madelios

qui

recèle ses étendards de peau dans l'armoire métaphorique de ses doigts.

(« *Le Progrès* », *Persécuté Persécuteur*, p.207)

Nous analysons d'abord la première métaphore par détermination, « ses étendards de peau », qui rapproche deux éléments incompatibles, quoique le sème les reliant peut être la couleur, la maigreur, sans que nous puissions le confirmer. Néanmoins, en prenant en considération le terme « receler », de même qu'« étendards », nous pouvons avancer que la peau féminine est assimilée implicitement à une plante, cherchant à se dissimuler en refermant sa corolle. Quant à la deuxième figure, « l'armoire métaphorique de ses doigts », elle semble plus obscure, mais il est possible de dire que la femme cache la beauté de sa peau par sa main. Toutefois, l'expression utilisée par le poète rend la vision brumeuse, sauf si nous supposons, que sous le charme émanant des doigts de la femme, toute chose se métamorphose et se transforme à l'infini.

Nous proposons également une autre lecture concernant la dernière métaphore,

« l'armoire métaphorique », dans la mesure où nous pouvons imaginer que l'auteur considère la femme, et plus précisément le sexe féminin, comme une armoire qui s'ouvre et se ferme au moyen d'une clé, qui symbolise, à son tour, le sexe masculin. Cependant, à côté de cette connotation sensuelle, l'armoire désigne l'énigme même du plaisir, puisqu'elle peut se clore, sans révéler totalement son contenu et ses secrets, étant donné qu'il s'agit d'un objet de volupté-piège. En effet, l'aspect mystérieux, énigmatique et presque insolite de la jeune femme s'affiche grâce à ses portraits et ses talents de double vue, et particulièrement au moyen de la frayeur que son charme personnel déclenche autour d'elle. De la sorte, la rencontre avec la femme combine la littérature et la vie, ainsi que l'imaginaire et le réel. Ces deux entités cessent d'être contradictoires ou incompatibles au sein de la poésie aragonienne, au point qu'elles se confondent finalement dans un seul sentiment du vécu, le vécu propre du poète.

Dès lors, la notion de la « surréalité » fait irruption, dans la mesure où seule la femme, grâce à cette double nature, annonce cet amalgame de l'imagination et de la réalité dans un au-delà littéraire. Elle est en quelque sorte la médiatrice du surréel.

### La femme insaisissable

Rendue divine, la femme chez Aragon semble souvent un objet de quête jamais atteint, et qui fuit inlassablement entre ses mains. Elle devient une femme reflet, d'autant plus que le verre ou le miroir est un élément fréquent dans l'œuvre de ce poète, sous la forme d'une surface sensuelle laissant revivre le plaisir dans son aspect le plus illusoire. En effet, l'objet du plaisir du héros, ici la femme, est généralement renvoyé par la glace. Tel est le cas dans cet exemple où nous relevons une métaphore in absentia :

***Il arrive qu'on rentre chez soi tard dans la nuit, ayant croisé je ne sais combien de ces miroitements désirables, sans avoir tenté de s'emparer d'une seule de ces vies imprudemment laissées à ma portée. (« Préface à une mythologie moderne, Le paysan de Paris, p.12)***

Représenté comme un reflet, l'être féminin reste perpétuellement hors de la portée du héros, vu qu'elle est un simple mirage qui éveille le désir sans le satisfaire. De surcroît, cet être devient une source de lumière, voire la lumière elle-même, comme dans cet extrait :

***[...] regardez passer les femmes. Ce sont de grands morceaux de lueurs, des éclats [...]. (« Préface à une mythologie moderne », Le paysan de Paris, p.12)***

### La femme mauvaise

Nous avons déjà discerné plusieurs visages positifs de la femme, évoqués par les surréalistes, mais il est temps de mettre en valeur les représentations de la femme dangereuse et mauvaise qui combine à la fois la laideur, la menace et l'énigme. Nous proposons cet exemple :

La dame du comptoir sourit molle à Arthur et relève ses bas J'ai vu ses genoux hiboux poux.

(« Au café du commerce », *Ecritures Automatiques*, p.147)



Tandis que toutes les créatures féminines déjà présentées par Aragon se caractérisent par la beauté et la grandeur, s'assimilant de cette manière à la nature féerique, il ne se défend pas de dresser un portrait répugnant de ce même être, en rapprochant une partie de son corps, « ses genoux », aux animaux les plus ignobles, « hiboux » et « poux », pour qu'il le prive ainsi de son caractère humain.

### La femme dangereuse

Cette femme n'est point celle qui permet à l'homme d'atteindre les rives d'un monde supérieur, comme la conçoivent les surréalistes, mais, au contraire, elle rassemble toutes les images aliénatrices d'un être menaçant, particulièrement lorsqu'il est question de la femme fatale :

Ses deux jambes sont des ciseaux

Le vent s'y coupe.

(« Chanson du président de la République », *Le Mouvement perpétuel*, p.84)

Dans cette métaphore, le poète la représente par une partie de son corps « les jambes », une partie, cependant, équivoque, qui suggère à la fois la beauté féminine, aussi bien l'énigme qu'elle recèle. En premier lieu, nous notons qu'une métaphore par assimilation, introduite par le verbe « être », met en lumière la fusion et le rapprochement jusqu'à l'identification entre les deux éléments mis en relation. Cependant, nous remarquons que cette forme métaphorique se suffit au schéma « A est B », avec l'absence de toute sorte de précision de l'attribut ou de la qualité commune, d'autant plus qu'elle se réduit à la représentation caractérisée par une sorte de raccourcis et de concision. Toutefois, nous pouvons imaginer le lien existant entre le thème et le phore, à savoir, d'une part, le nombre « deux », commun aux « jambes » et aux « ciseaux », et d'autre part, il est possible de présumer que les jambes de la femme sont aussi dangereuses que les lames des ciseaux, dans la mesure où le poète souligne le caractère menaçant de l'être féminin lors de l'acte sexuel. De surcroît, ce trait fatal se trouve justifié par le contexte et plus précisément par l'image du vers suivant où « le vent s'y coupe », qui suggère l'idée d'une coupure et d'une plaie entrouverte, causée suite à une relation charnelle, par référence à la femme castratrice.

Par ailleurs, nous mentionnons un autre exemple de la femme funeste. Celle-ci cache son jeu derrière des apparences trompeuses, précisément « le velours de sa main », qui enjolivent ses traits de monstre, en particulier, « les stalagmites de son cou ». Nous citons alors :

**Comme la dame du vestiaire du coiffeur de Madelios cache sous le velours de sa main les stalagmites de son cou. (« Le Progrès », *Persécuté Persécuteur*, p.204)**

Ces deux métaphores sont construites suivant la structure (B de A), c'est-à-dire par antéposition du phore au thème. Elles impliquent une sorte d'hierarchie, dans le but de valoriser la qualité attribuée, plutôt que le thème. Cette position est révélatrice de sens, dans la mesure où le premier élément (main) perd toutes ses qualités à l'exception d'une seule mise en lumière grâce au second élément (velours), et qui est ici la douceur extrême. Toutefois, aussi claire, cette figure se trouve aussitôt obscurcie par la seconde

métaphore. En effet, Aragon tente d'infliger la souffrance de vieillir à autrui, et spécialement à la femme, qui perdra avec le temps sa fraîcheur, d'autant plus qu'il rappelle la laideur, les rides, la friperie charnelle, et au bout du compte la mort à cet adoratrice du plaisir. Par conséquent, cette vertu exaltée au début (la douceur de la main) se transforme en un simulacre de beauté qui dissimule des atrocités, puisque « les stalagmites », par leur forme, et même par leur brillance évoquent les couteaux en tant qu'instruments de torture. Donc, loin d'attirer l'homme pour l'aimer, la femme le séduit dans l'intention de l'attaquer et ensuite le tuer, pour la raison que ses pouvoirs maléfiques sont incompréhensibles et surhumains, au point qu'on n'ose plus l'approcher.

### La passante

Nous mettons en perspective, par le biais de ce certaines métaphores, un autre visage de la femme dans la poésie d'Aragon, « la passante », en tant que figure déjà célébrée dans la poésie des prédécesseurs, tel que Baudelaire, aussi bien que dans celle de Breton. Nous rapportons cet exemple :

[...] une passante étrangement belle

Qui se promenait [...]

Froissant un mouchoir prophétique.

(« Transfiguration de Paris », *La Grande Gaîté*, p.270)

Le hasard est certainement la condition primordiale pour faire naître ces êtres de l'éphémère, comme une forme de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain. Rencontrée par pure coïncidence, la passante demeure inconnue, et donc mystérieuse, laissant derrière elle mille interrogations qui restent suspendues et sans réponse, tel que le justifie l'emploi de la métaphore adjectivale « un mouchoir prophétique », dans la mesure où cet accessoire féminin accentue l'énigme de son possesseur.

L'image suivante met en valeur le passage momentané et rapide de ces femmes, « voyageuses de ce train fuyard », d'autant plus que ce dernier ne peut être que celui de la vie qui défile, sans laisser à personne la possibilité de stationner pour longtemps. Dans un second temps, le poète fait de la passante une femme-fleur grâce à une métaphore in praesentia par juxtaposition, qui établit une identification parfaite entre les passantes et les « lilas factices », en ce sens qu'elles se partagent la fugacité et la disparition rapide dans le temps et dans l'espace :

[...] voyageuses de ce train fuyard [...] vous lilas factices qui vous épanouissez devant moi [...]. (« Le Passage de l'Opéra », *Le Paysan de Paris*, p.92)

Alors que la contemplation exige une fixité et une immobilité de statue, la sublimation de la passante est déclenchée grâce au mouvement, caractérisant l'apparition furtive de la jeune femme. Ce spectre d'un revenant est lié à l'irrationnel de la rencontre, à l'effet de surprise, auquel on ne peut ni résister, ni échapper.

### La prostituée

La dichotomie des types de femmes, mise en place par les surréalistes, oppose les femmes qu'on respecte et qu'on admire, à celles avec lesquelles on fait l'amour, et qui sont, dans la plupart du temps, dépréciées et rejetées au plus bas de l'échelle humaine et sociale, placée dans la catégorie des « mauvaises femmes ». Cependant, pour que le « putanisme » soit un enchantement, Aragon choisit certains adjectifs pour décrire ces êtres. Nous citons :

***Multiplicité charmante des aspects et des provocations. Pas une qui frôle l'air comme l'autre. Ce qu'elles laissent derrière elles, leur sillage de sensualité, ce n'est jamais le même regret, le même parfum.***

Les « professionnelles » sont glorifiées parce qu'elles évoquent un merveilleux bien moderne, mais aussi parce qu'elles touchent en nous le primitif de la sexualité et de la prostitution. Par conséquent, au moyen de cette exposition de ces nombreuses femmes, nous pouvons avancer qu'Aragon, comme Eluard, adopte une conception collective, une vision plus concrète que celle de Breton au sujet de l'amour.

Toutefois, l'auteur se positionne de manière variable vis à vis de ces femmes, et ses attitudes changent souvent. D'abord, il proclame une certaine distance ironique face aux « putains », comme dans cet extrait :

***Vieilles putains, pièces montées, mécaniques momies, j'aime que vous figuriez dans le décor habituel, car vous êtes encore de vivantes lueurs au prix de ces mères de famille [...]. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.46)***

Nous remarquons une série de métaphores in praesentia par apposition, dont le thème principal est « vieilles putains ». Ces dernières ne sont pas seulement dépréciées par l'emploi de l'adjectif péjoratif, mais aussi confondues, d'une part, aux « pièces montées », et d'autre part, aux « mécaniques momies », dans le but de révéler qu'elles ne sont plus humaines, transformées en des machines à plaisir, qui ne possèdent ni morale, ni sentiments. Grâce à la dernière métaphore in praesentia, fondée également par « être », nous assistons à un revirement du point de vue du poète, il passe à un registre appréciatif, à l'opposé du premier, pour afficher son admiration face à ces prostituées, devenues des « vivantes lueurs » et placées au dessus de « ces mères de famille ».

Par ailleurs, l'approche des prostituées n'est point uniquement sexuelle, étant donné qu'Aragon transmet une certaine volonté de découvrir l'intériorité de ces êtres, transformés aussitôt en un objet d'observation sérieuse. Nous proposons alors cette image :

Les premières venues, d'abord craintives ou bruyantes, se disciplinent au milieu. Tapisserie humaine et mobile, qui s'effiloche et se répare.

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.48)

Par le biais d'une métaphore in absentia dont le thème se devine par le contexte, le poète assimile cette « société » de femmes « particulières » à une « tapisserie humaine et mobile », d'autant plus que les deux adjectifs ne qualifient pas habituellement le substantif en question. Cependant, l'évolution du comportement de ces créatures, d'abord, « craintives » et « bruyantes », pour qu'elles « se disciplinent » ensuite, est à l'image de la préparation d'un ouvrage de tissage, d'où, un parallélisme est mis en place entre les deux processus. D'un autre côté, ces femmes peuvent devenir dangereuses, même si elles ne

surviennent dans la vie des hommes que momentanément. Leur menace est mise en valeur par le biais du feu, qui peut se raviver de manière à engloutir leur victime, vu que nous passons des « feux de paille » aux « bûchers » :

[...] prenez garde à ces feux de paille qui pourraient devenir des bûchers, ces femmes éphémèrement aimées [...].

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.112)

Alors qu'Aragon essaye de se défendre contre l'accusation qu'on lui reproche « d'exalter la prostitution [...] et d'en favoriser les voies », il présente ces prostituées comme des déesses, et plus particulièrement, comme les prêtresses d'un culte singulier, celui de l'amour éphémère, célébré dans le mystère et l'inconnu, en insistant sur le danger pouvant provenir soudainement de ces femmes fugaces.

En outre, par ce plaidoyer, Aragon transmet aux bourgeois son admiration pour la prostitution, dans l'intention d'attaquer et de rabaisser leurs amours insignifiantes et monotones, ainsi que leur monogamie ennuyeuse. Néanmoins, l'attirance, qu'Aragon éprouve face à ces femmes passagères, témoigne fondamentalement qu'il aspire à la pluralité de l'objet aimé, conformément aux croyances surréalistes refusant le mythe du couple monogamique. De surcroît, ce qu'Aragon préfère dans l'amour au bordel est sa rapidité, sa facilité, n'exigeant pas le concours de sa volonté, en ce sens qu'il sollicite auprès d'une prostituée une dé-subjectivation à la fois de la femme et de lui-même, et mieux encore une sorte de désir « pur », délivré des contraintes sociales.

L'évocation de la prostituée peut également être justifiée dans le cas où il est probable qu'elle soit une réincarnation et une substitution de femmes déjà aimées, d'autant plus qu'elle demeure un être du passage qui devance la rencontre de la femme attendue. Nous citons à ce titre :

***J'y poursuis [au bordel] le grand désir abstrait qui parfois se dégage des quelques figures que j'aie jamais aimées. (« Préface à une Mythologie moderne », *Le Paysan de Paris*, p.130)***

Finalement, nous discernons un enchantement proprement surréaliste de fréquenter une femme, soumise à la volonté du mâle, condamnée à l'attendre, dans le but exprès de faire l'amour avec elle, avec tout le merveilleux que peut comporter une telle situation. Cette femme, déclassée moralement et socialement, incarne donc la tentation d'un érotisme libéré et exerce un très fort magnétisme.

### La sorcière

Comme le déclare J. Michelet, la « Nature les fait sorcières. » - C'est le génie propre à la Femme et à son tempérament. Elle naît Fée. Par le retour régulier de l'exaltation, elle est Sibylle. Par l'amour, elle est Magicienne. Par sa finesse, sa malice (souvent fantasque et bienfaisante), elle est Sorcière et fait le sort, du moins endort, trompe le maux »<sup>696</sup>. La femme, dans l'univers surréaliste, peut être également la sorcière, dotée de pouvoirs bénéfiques ou maléfiques, mais elle ne peut exister que parce qu'elle fait partie du monde

<sup>696</sup> J. MICHELET, « La Sorcière », *La Femme Surréaliste*, Obliques n° 14-15, dirigé par Roger Borderie, Paris, éd. Borderie 1977, p.39.

des rêves et des merveilles, surgie de l'imagination poétique, tel que dans cet extrait :

***Elle grandit. Déjà l'apparence du ciel est altérée de cette croissante magicienne. Les comètes tombent dans les verres à cause du désordre de ses cheveux. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le Paysan de Paris, p.208)***

La magicienne d'Aragon est grandiose, au point qu'elle domine tout l'espace, sans nuire à l'homme, qui se trouve prosterné face aux pouvoirs magiques de la femme célébrée.

### **La femme dominante**

Alors qu'elles relatent une diversité de femmes, les images mises en lumière par le discours surréaliste, retracent la longue attente et la quête continue d'une femme unique au monde, et qui, de surcroît, le domine. Cette prépondérance épouse plusieurs formes que nous chercherons à relater par le biais des métaphores sélectionnées. Dans cette optique, nous citons cet exemple :

***C'est alors que régnait la grande femme Oubli. (« La faim de L'homme », Les Destinées de la Poésie, p.138)***

Par l'intermédiaire de cette métaphore in praesentia par juxtaposition, avec l'absence du déterminant, le poète pousse le rapport entre les deux éléments à l'extrême, ne permettant plus leur disjonction ou leur dissociation. Nous assistons, par conséquent, à la création d'un nouveau mot composé et par la suite d'un nouvel être, « la femme oubli », qui en accaparant tout l'univers, parvient à faire oublier tout ce qui n'est pas elle, de sorte que rien n'existe à l'exception d'elle-même.

Pour éclaircir cette faculté de prépondérance, Aragon emploie une série de métaphores in praesentia, par assimilation, fondée selon la structure « A est B », qui met en valeur une fusion et un rapprochement jusqu'à l'identification du thème et du phore, tel que dans cet extrait :

***Femme [...] Charmante substituée, tu es le résumé d'un monde merveilleux, du monde naturel, et c'est toi qui renais quand je ferme les yeux. Tu es le mur et sa trouée. Tu es l'horizon et la présence. L'échelle et les barreaux de fer. L'éclipse totale. La lumière. Le miracle. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.207)***

La première qui ouvre la série est, par contre, une métaphore par juxtaposition, «charmante substituée », qui sera expliquée par celles qui la suivent. Nous assistons ainsi au fonctionnement de la métaphore filée au sein de laquelle chaque métaphore reprend celle qui la précède pour mieux l'explicitier. La femme est d'abord « le résumé d'un monde merveilleux, du monde naturel », dans la mesure où, après une sorte de symbiose, la nature s'efface pour devenir la femme, d'autant plus que cette dernière se dépossède de son individualité pour devenir nature. Quant à l'homme, privé de sa personnalité, il s'égaré dans le monde naturel pour accéder à la femme, en tant que seul chemin possible pour aller vers la nature. Par la suite, puisqu'elle représente le tout, le poète tente d'énumérer toute chose que la femme représente dans un mélange hétéroclite qui augmente l'étrangeté et le mystère la caractérisant, elle est ainsi « le mur et sa trouée. L'horizon et la présence. L'échelle et les barreaux de fer ». En effet, Aragon choisit des couples d'éléments qui ne peuvent exister l'un sans l'autre, dans le but de mettre en valeur l'omniprésence de la femme.

De plus, la suite de l'énumération, « L'éclipse totale. La lumière. Le miracle », suggère que la femme est souvent le terme d'une procession mystique, mettant fin à l'ensemble des présages merveilleux qui l'annoncent, jusqu'à ce qu'elle prenne la place de l'absolu. Nous proposons alors cette citation :

***La grande femme grandit. Maintenant le monde est son portrait. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.207)***

De la sorte, Aragon offre une vision cosmique de la femme, qui aboutit principalement à une féminisation de l'univers, en ce sens que, face à cette « grande femme », il délire et rêve de fusionner avec celle qui « grandit » pour englober l'univers entier. Il rappelle de cette manière le désir enfantin pour s'unir à une mère toute-puissante.

En outre, ce projet de glorification de la femme acquiert quelquefois chez Aragon des dimensions grandioses et inattendues, au point que la nature se prosterne devant la femme, se réduit face à la grandeur de sa rivale, n'ayant pour finalité que de la servir, comme dans cet extrait :

***Montagnes, vous ne serez jamais que le lointain de cette femme [...]. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.208)***

Loin de se limiter à la nature, la femme incarne aussi les autres éléments constituant l'univers, puisqu'elle annule le tout pour envahir sa place. Nous fournissons, dans cette perspective, l'exemple suivant :

Femme, tu prends la place de toute forme [...] Je suis dépossédé de moi-même, et de tout ce qui n'est pas la possession de moi-même par toi. Toi l'emprise du ciel sur mon limon sans forme.

(« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.209)

Même l'homme se trouve dépouillé de lui-même par la femme, vu qu'il ne s'appartient plus. Quant à la métaphore par juxtaposition, «Toi l'emprise du ciel sur mon limon sans forme », elle dit la supériorité de l'être féminin, assimilée au ciel, étant donné qu'elle est lointaine, surélevée et possédant entre ses mains le commandement de la terre. D'un autre côté, l'être féminin acquiert aussi du monde céleste, la beauté et la magnificence par opposition au « limon sans forme » du poète.

Partout dans le monde naturel, la femme symbolise la seule réalité désirée par le poète, et c'est pour cette raison qu'Aragon révèle l'union entre lui et la nature à travers l'être féminin, une fusion qui s'accomplit hors du temps et de l'espace, dans le cadre d'une rêverie fantastique, caractérisée par un ton lyrique. Pour conclure, nous dirons que la femme, compagne attentive, apaise l'angoisse de l'homme, même si elle ne contribue pas à lui éclaircir le monde. En outre, en satisfaisant son compagnon par sa présence, elle lui évite de s'interroger sur lui-même et lui permet de surpasser sa solitude, comme le confirme Xavière Gauthier :

***Face au monde naturel, muet et menaçant, l'homme se sentirait seul et impuissant : dans son rôle mythique de femme-nature, la femme lui sert de pont et le relie à une totalité perdue.***<sup>697</sup>

Pour justifier cette idée, nous proposons cet extrait :

---

<sup>697</sup> X. GAUTHIER, *Le Surréalisme et la sexualité*, Collection « Idées », Gallimard, Paris 1971, p.132.

**[...] quand le ressac de l'attention meurt aux pieds d'une femme, et son regard a pourtant son prix, et j'espère éperdument un bien hypothétique, il m'arrive d'imaginer que je ne suis pas seul sous ce rameau étoilé. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.227)**

Toutefois, image de l'apothéose et de l'absolu de la grandeur et de la vérité, la femme semble promettre pourtant la mort à l'homme, dans la mesure où elle ne lui laisse aucune place dans le monde que près d'elle. Elle étouffe ainsi sa liberté et s'empare de son indépendance, sans qu'elle ne soit possédée que par le regard amoureux, qui va jusqu'à l'éblouissement, d'autant plus qu'elle incarne l'acte charnel du regard possesseur.

Par conséquent, ce désir de parvenir à l'infini féminin aboutit à une quête gratuite, puisque c'est le produit de la répétition. Dès lors, il sera nécessaire de faire entrer sur scène l'amour destiné à une femme unique, dans le but d'éviter le défilé lassant et mortifère de cette multitude d'êtres féminins inconnus.

### **La chevelure féminine**

L'obsession de mentionner à plusieurs reprises la chevelure n'est point gratuite ou de pur hasard, dans la mesure où il s'agit d'un attribut féminin par excellence, et qui dissimule une image de l'infini, échappant à l'univers masculin fondé sur l'exactitude des limites. Nous proposons alors d'analyser cet exemple :

***Dans ta chevelure Reflet du passé tu gardes l'allure du papier glacé. (« La belle italienne », Feu de joie, p.46)***

Dans la poésie surréaliste, la femme est hors des atteintes du temps, en ce sens que ce dernier ne peut atténuer ni sa jeunesse ni sa beauté, au point que sa « chevelure », qui devrait être la plus touchée par l'écoulement du temps, demeure intacte, identifiée, grâce à une métaphore par juxtaposition, à un « reflet du passé », celui de la jouvence. De plus, on insiste sur la jeunesse éternelle de la femme, quoique lointaine dans le temps, au moyen de la seconde métaphore déterminative, « l'allure du papier glacé », vu que la dame est toujours pareille à ce qu'elle a été dans le passé, d'autant plus que le terme « allure » lui accorde un air hautain et interchangeable. Elle est aussi brillante et ne présentant aucune marque, puisque intouchable, et cet état semble perpétuel, comme le démontre le verbe « garder ». Cette femme est donc si précieuse qu'elle semble protégée par une enveloppe extérieure afin de la conserver dans le même état éternellement.

De la valeur de la chevelure, nous passons à la description de sa couleur, étalée dans les vers suivants :

***La chevelure descend des cendres du soleil se décolore entre mes doigts. (« Eclairage à perte de vue », Feu de joie, p.40)***

Nous remarquons qu'Aragon insiste sur la blondeur, dont la source principale s'avère être le soleil. Cependant, telle une divinité astrale, la crinière féminine quitte l'univers céleste pour atteindre la terre, pour subir une décadence fulgurante, d'autant que le feu capillaire s'éteint et devient « cendres du soleil ». En outre, la déchéance de la femme, suggérée par sa chevelure, est formulée plus explicitement vers la fin de cette séquence, en ce sens que « la chevelure [...] se décolore entre mes doigts », pour signaler la consommation de la femme par l'homme. Par conséquent, étant une forgerie de mâles, la femme se plie sous l'emprise de ses créateurs, perdant en cours de route ses principaux

attributs.

Le rapport de la femme au soleil est également consolidé par cette métaphore in absentia qui joue sur l'effet du clair / obscur propre à l'image ou à la représentation picturale. Nous citons ces vers :

***et c'est ton ombre à toi mon amour exactement ton ombre quand le soleil place sur ta nuque ce nœud de rubans de feu. (« Je ne sais pas jouer au golf », Persécuté Persécuteur, p.190)***

Par l'entremise des lumières solaires, la chevelure, thème absent, se met en relief par contraste avec l'obscurité de l'ombre féminine, puisqu'assimilée au « nœud de rubans de feu » qui permet de deviner la blondeur et l'éclat de ces cheveux. Néanmoins, nous n'avons pas pu déterminer le premier élément de la métaphore que par le biais du contexte, et particulièrement grâce au complément « sur ta nuque », d'autant plus que le cadre contextuel constitue un facteur fondamental pour dissiper l'arbitraire et la gratuité des images surréalistes, tel que l'affirme Riffaterre :

***Il me semble pourtant que beaucoup de ces images ne paraissent obscures et gratuites que si elles sont vues isolément. En contexte, elles s'expliquent par ce qui les précède [...].***<sup>698</sup>

Par ailleurs, le thème de la femme-serpent symbolise sans doute le caractère menaçant de cet être, comme dans cet exemple :

[...] j'ai vu se dérouler les cheveux dans leurs grottes. Serpents, serpents, vous me fascinez toujours [...] je contemplais ainsi un jour les anneaux lents et purs d'un python de blondeur.

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, pp.50-51)

Dans cette métaphore, la femme est assimilée à Méduse, dont les cheveux sont transformés en serpents, et dont les yeux pétrifient les vivants, principalement pour évoquer l'importance accordée au regard chez les surréalistes. Dans un premier temps, le poète a essayé de posséder la femme en l'observant. Cependant, par un revirement inattendu, le possesseur devient le possédé, immobilisé par le regard dangereux de l'être féminin, d'autant plus qu'il avoue qu'elle le « fascine [...] toujours ». Dans cette image, nous remarquons que le phore n'est pas mentionné, mais uniquement insinué par le contexte, et plus précisément par le complément circonstanciel de lieu, « dans leurs grottes ». De même, le poète arrive à mettre en place cette analogie entre les deux termes en attribuant aux « cheveux » un verbe propre à l'animé (serpent), « se dérouler », qui indique un mouvement de balancement, mais encore un mouvement menaçant commun aux deux pôles. Le poète procède ainsi par un entrecroisement des deux champs lexicaux et sémantiques relatifs aux deux termes.

Dans la seconde phrase, « les anneaux lents et purs d'un python de blondeur », l'image avance en se précisant sous la forme d'une métaphore in absentia, grâce à laquelle on accède à une identification totale, au point que les cheveux ne sont plus que des serpents, et particulièrement l'un des plus énormes, pour dire, d'abord, l'épaisseur de la tresse et leur caractère dru, mais aussi la couleur blonde, sans oublier de signaler le

<sup>698</sup> M. RIFFATERRE, « La Métaphore filée dans la poésie surréaliste », *La production du texte*, Paris, Seuil 1979, p.217.



danger qu'ils présentent et le charme qu'ils exercent sur l'homme.

Pour clore cette série de métaphores filées, Aragon propose un agrandissement et une amplification quelque peu exagérée de l'image de la chevelure, tel que dans cet extrait :

***Cette chevelure déployée avait la pâleur électrique des orages, l'embru d'une respiration sur le métal. Une sorte de bête lasse qui somnole en voiture. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.52)***

Cette chevelure paraît dominer et accaparer l'espace tout autour, d'où, l'emploi du terme « déployée », permettant de la présenter sous les lueurs d'une vision onirique, et, par conséquent, dans des dimensions grandioses. Ainsi, surgie des fins fonds de l'inconscient du poète, la chevelure semble réinventée grâce à une association d'éléments divers et lointains (orage, respiration, bête). Par ailleurs, nous avons souvent souligné la récurrence des métaphores qui entretiennent un rapport fondamental avec le sens de la vue, et cette dernière relève de ce registre, en soulignant des rapprochements établis sur la base d'une ressemblance de couleur. Ce terme se définit comme étant l'impression que produit sur l'œil la lumière diffusée par les corps. Dans l'exemple précédent, cette lumière est terne, mais d'une « pâleur électrique », celle des « orages », et donc impressionnante vu l'intensité de cet éclat naturel. Cette lueur se transforme, en second lieu, pour devenir équivalente à « l'embru d'une respiration sur le métal », pour que le poète insiste sur la fadeur des cheveux, quoique nous ne puissions pas deviner cette couleur donnée à une substance incolore. Le thème et le phore semblent contradictoires, et il n'est pas possible de découvrir le motif du lien établi entre les deux éléments, à tel point qu'il paraît inexistant, dans la mesure où le poète semble détourner les réalités et ne point répondre aux attentes, d'autant plus qu'il présente sa couleur obsédante sous un jour nouveau, mais en se référant aux éléments de la nature. De la nature également, Aragon extrait une analogie du règne animal par le biais d'une métaphore in absentia qui accorde à la chevelure une vie, une existence indépendamment du reste du corps féminin, en identifiant la chevelure à « une bête lasse qui somnole en voiture ». Le sème commun ne peut être que l'aspect et la forme, en ce sens qu'une chevelure blonde et épaisse rappelle une bête ou précisément un chat, caractérisé généralement par la fainéantise et l'oisiveté, à l'image de cette femme à la chevelure blonde. De ce fait, le choix de la couleur terne et blême se justifie, parce qu'elle reflète l'état de torpeur de la personne évoquée.

En conclusion, nous pouvons confirmer que les métaphores qui mettent en lumière la chevelure féminine appartiennent à plusieurs catégories : in praesentia, in absentia et essentiellement, nous avons discerné celles que nous pouvons traduire, alors que d'autres demeurent obscures et difficiles à interpréter, parce qu'elles associent des « réalités aussi éloignées que possible », conformément à la méthode proposée par Breton et qu'il explicite en ces termes :

***comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre [...].***<sup>699</sup>

Ainsi, le surréalisme revient du sens psychologique au sens poétique du mot image en

---

<sup>699</sup> A. BRETON, *Les Vases Communicants*, Paris, Gallimard 1970, p.129.

substituant à l'image présentation l'image comparaison. Par conséquent, le poète surréaliste parvient à transformer la réalité par le rêve dans le but d'accéder à « une sorte de réalité absolue, de surréalité »<sup>700</sup>.

### La femme et la nature

La nature, chez les surréalistes, n'est jamais retracée telle qu'elle existe réellement, dans la mesure où elle se montre plutôt comme un lieu fabriqué, représentant le corps imaginaire de la femme convoitée que le héros façonne en fonction de ses désirs. En conséquence, l'apparition de l'être féminin est souvent reliée à un espace naturel qui relate non seulement la beauté exceptionnelle de la dame, mais aussi la pureté des sentiments éprouvés envers elle, conformément à la tradition courtoise. Chez Aragon, la nature représente ainsi un terrain de repli, à la fois spatial et temporel, qui favorise l'éclosion de l'admiration et de l'amour destinés à la femme. Elle évoque également un univers en même temps enfantin et féminin, propice à l'émerveillement surréaliste.

Dans cette optique, la femme-enfant, première perception surréaliste du féminin, fait son apparition dans un milieu naturel et féérique, qui contribue à la valoriser davantage, tel que dans ces vers :

***J'aime une herbe blanche ou plutôt Une hermine aux pieds de silence C'est le soleil qui se balance Et c'est Isabelle au manteau Couleur de lait et d'insolence. (« Isabelle », Le Mouvement perpétuel, p.68)***

Aragon emploie une série de métaphores in absentia juxtaposées pour retracer le portrait de la femme aimée, et le thème n'est révélé qu'à la fin, par le biais du prénom personnel, « Isabelle ». Ce retardement de déclarer l'identité de l'élue vise à souligner et surtout à insister sur l'importance et l'intérêt immenses éprouvés face à l'être féminin. Nous commençons par la première figure, « une herbe blanche » où la blancheur évoque l'innocence inhérente à la femme décrite par cette métaphore, d'autant plus que ce trait de caractère (la candeur) conduit à mettre en relation étroite la femme et l'enfance. Nous évoquons alors le point de vue de Gérard Legrand, qui affirme qu'« il y a donc une double compensation, comme une double condensation, dans l'appel à l'exaltation de la part « enfantine » de la féminité », ce que ne cessera d'affirmer Breton, en ce sens que « la femme-enfant. C'est son avènement à tout l'empire sensible que systématiquement l'art doit préparer », mais aussi parce qu'« en elle seulement me semble résider à l'état de transparence absolue l'autre prisme de vision dont on refuse obstinément de tenir compte, parce qu'il obéit à des lois bien différentes dont le despotisme masculin doit empêcher à tout prix la divulgation »<sup>701</sup>.

Quant à la seconde métaphore, introduite par la conjonction de coordination « ou » qui exprime une exclusion et de l'adverbe « plutôt » signifiant la préférence, elle rapporte une rectification et plus exactement une précision à la précédente image. De la sorte, cette série de métaphores évolue de l'une à l'autre, dans la mesure où chacune reprend

<sup>700</sup> A. BRETON, *Manifestes de Surréalisme*, Paris, Pauvert 1962, p.27.

<sup>701</sup> G. LEGRAND, « A propos de la femme-enfant », *La Femme Surréaliste*, dirigé par Roger BORDERIE, éd. Borderie, Paris 1977, p.11.

celle qui la devance et développe l'un de ses sèmes essentiels, étant donné que le poète insiste sur la couleur blanche, en passant d'« une herbe blanche » à « une hermine ». De même, le mutisme de la femme, déjà insinué dans le terme « herbe », est plus explicite grâce au complément du nom « aux pieds du silence ». Cependant, l'association des deux termes «pieds » et « silence » est en quelque sorte inexplicable, car elle paraît au premier abord obscure, mais, nous pouvons supposer que le poète insiste sur la marche légère et délicate de la bien aimée. Pour la troisième métaphore, nous remarquons une sorte d'évolution, dans la mesure où nous passons de l'article indéfini « une », qui met l'accent sur la distanciation de celui qui parle par rapport à son énoncé, à l'article défini « le », précédé du présentatif « c'est ». Or, cette reprise de l'article indéfini par un article défini souligne la transition de la représentation d'une réalité propre au « je », en tant que locuteur qui affirme sa subjectivité et assume son rôle de créateur de nouvelles réalités, à l'évocation d'un élément connu faisant partie du savoir commun « le soleil ». Cet élément naturel accentue davantage l'éclat de l'être féminin et suggère en même temps sa grandeur. Finalement, nous voyons surgir le nom propre « Isabelle » qui accomplit le dévoilement total de la femme adorée.

Par ailleurs, nous signalons une autre sorte de développement au sein de ces métaphores, puisque de l'immobilité, caractérisant l'« herbe », nous parvenons à un état intermédiaire, par le biais de « pieds de silence », pour accéder finalement au mouvement « se balance ». En outre, si la dernière phrase insiste encore sur le blanc, « manteau couleur de lait », le poète ne s'interdit pas de laisser l'énigme suspendue, au moyen du complément du nom « d'insolence », dans la mesure où nous ne pouvons découvrir le motif du rapport entre « couleur », visible à l'œil nu et le sentiment d'insolence, ressenti uniquement et qui ne présente aucune caractéristique concrète.

De surcroît, cette symbiose existant entre la nature et la femme se poursuit dans la totalité de la poésie aragonienne, d'autant plus que le cadre naturel est souvent exposé comme l'étendue du corps désiré, à l'instar de l'image suivante :

***Les corps des femmes dans les champs Sont de jolis pommiers touchants. (« La philosophie sans le savoir », Le Mouvement perpétuel, p.91)***

Contrairement à la majorité des métaphores utilisées par Aragon, celle-ci est in praesentia, introduite par le verbe « être » et qui s'emploie souvent pour donner une définition et surtout pour énoncer une vérité irréfutable. Néanmoins, la fusion et le rapprochement jusqu'à l'identification du thème « femmes » et du phore « jolis pommiers touchants » ne sont assurées que sous une condition : un cadre également naturel, « dans les champs », dans la mesure où ce complément circonstanciel de lieu est placé entre le thème et le phore, et précédant ce dernier dans le but de le distinguer. D'ailleurs, au sein de la nature, la femme-fruit se transforme en un objet de consommation, comme l'affirme Xavière Gauthier :

***Il va de soi que ces formes de la relation avec la femme (la manger, la cueillir, la boire, la respirer...) sont autant de manières de la consommer, autant de manifestations de possession.***<sup>702</sup>

Dans l'exemple précédent, l'identification de la femme à la pomme permet de transformer

---

<sup>702</sup> X. GAUTHIER, *Le surréalisme et la sexualité*, Paris, Gallimard 1971, p.118.

celle-là en une Ève nouvelle qui séduit Adam avec le fruit défendu. Cependant, devenue elle-même la pomme à consommer, elle se présente à la fois comme la source et l'objet de la séduction. De plus, l'être féminin partage avec ce fruit plusieurs qualités, à savoir la couleur (rouge tendre, celui des joues), l'odeur exquise (celle des parfums) et le toucher doux (comme la peau de la pomme).

Cette union femme-nature, tant célébrée, trouve sa justification aussi dans cette métaphore :

Vous toutes

Feuilles Fleurs Hermines de l'air

Vous Braise et vous Etincelle.

(« Rien ne va plus », *La Grande Gaîté*, p.305)

Entourée de végétations, la femme fusionne avec la nature, par le biais de cet ensemble de métaphores in praesentia juxtaposées, au point qu'elle semble la nature même, en particulier parce que son corps s'assimile aux éléments naturels. Elle « n'est pas seulement fleur et fruit, [mais] aussi arbre, plante et paysage à elle seule ; elle est la terre et les différents éléments, elle sera l'univers et les astres célestes »<sup>703</sup>. Dans cette catégorie femme-nature, Aragon place la totalité des êtres féminins, « Vous toutes », renfermant les attributs à la fois des plantes « Feuilles Fleurs » et des animaux « Hermines ». Toutefois, la faune à laquelle s'assimile la créature féminine semble onirique et imaginaire, survenant uniquement de l'imagination du poète, d'où, les « hermines de l'air » évoquant la légèreté et le caractère éphémère propres à la femme. De la nature, nous saisissons également la lumière, « braise, étincelle » pour caractériser la femme, la plaçant ainsi au rang des divinités, couronnée par une auréole, aussi bien pour l'embellir, que pour éblouir l'homme.

En outre, la femme se confond également avec le règne aquatique, avec cet univers des profondeurs où la première sirène du désir a fait son apparition. Dans cette optique, il est possible d'affirmer que le poète parvient à agir sur la genèse du monde par le biais de la femme, qui permet d'organiser tous les possibles, dans la mesure où celle-ci s'étale dans la nature pour accaparer tout le cadre environnant et devient de la sorte envahissante. Nous citons à ce propos :

***Alors qu'elle m'aime, mon océan. Passe à travers, passe à travers mes paumes, eau pareille aux larmes, femme sans limite, dont je suis entièrement baigné. Passe à travers mon ciel, mon silence, mes voiles. Que mes oiseaux se perdent dans tes yeux. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.208)***

Aragon choisit, au moyen d'une métaphore par apposition, de dresser une analogie absolue entre « elle » et l'« océan », pour mettre en lumière le mystère et la profondeur déterminant la femelle qui gagne tout l'espace dans lequel le mâle évolue. Etant une « femme sans limite », elle est devenue la médiatrice ou l'intermédiaire qui permet à l'homme d'accéder à son tour à la nature et de se confondre avec elle, de sorte qu'il se métamorphose lui-même en un dieu aussi immense que son initiatrice, puisqu'il possède

<sup>703</sup> *Ibidem.*, pp.118-119.

« ciel, voile et oiseaux ». De l'océan, nous passons à l'élément « eau », dans le but de dire l'importance de cette présence féminine dans le monde du poète, car il s'agit de l'un des constituants primordiaux dans la création de l'univers, mais également pour signifier le caractère fuyant et insaisissable de cette femme. D'où, la répétition de la même phrase « passe à travers », pour ensuite préciser le lieu de cet échappement, « mes paumes ». Ce phore, « eau », est aussi déterminé par une comparaison, introduite par l'adverbe « pareil » et plaçant un rapprochement avec les « larmes », afin d'exprimer l'amertume causée par l'impossibilité d'atteindre son élue. En conséquence, munie d'un pouvoir de transformation, la femme fait, de tout, son image.

Ce lien étroit avec la nature est également manifeste dans d'autres occurrences, tel que dans ces vers :

Mains du soleil mains fainéantes

S'envoleront.

(« Chanson du président de la république », *Le Mouvement perpétuel*, p.85)

Dans cette métaphore in praesentia, déterminative, le poète représente la femme par l'une des parties de son corps « les mains », d'autant plus que cette figure se trouve doublée par un autre procédé, à savoir la métonymie (représenter le tout par la partie). En premier lieu, nous examinons une métaphore déterminative, mise en place grâce à la préposition « de », qui souligne une relation de coexistence et de réunion entre les deux termes rapprochés. En effet, la préposition permet d'intégrer un élément dans un autre et elle participe à la création d'une zone d'intersection qui trouve son explication dans les sèmes qui leur sont inhérents. Dans ce cas, elle présuppose l'idée de la substance et de la matière, puisque les « mains » féminines peuvent évoquer à la fois l'éclat, la chaleur et même le danger qui proviennent de la source solaire. Cette assimilation avec l'étoile trouve également appui dans la seconde métaphore, « mains fainéantes », dans la mesure où le poète a attribué à un élément corporel un qualificatif propre à la personne. Par ailleurs, cet adjectif justifie davantage le rapport avec le soleil, puisqu'à l'image de ce dernier, les mains demeurent immobiles, au même lieu et tout s'organise autour d'elles. Néanmoins, l'emploi du verbe « s'envoleront » annule le trait d'immobilité déjà mis en valeur, en ce sens que « [...] l'équation impossible [...] menace les fondements mêmes de la structure sémantique en substituant l'équivalence à une opposition [...] »<sup>704</sup>. Pourtant, l'introduction du verbe de mouvement estompe à la fois le rapport premier avec le soleil tout en le mettant en relief, vu qu'il semble possible d'assimiler implicitement les « mains » aux oiseaux, en rapport avec le milieu céleste dont le premier élément est le soleil, de même que les mains de femme permettent l'envol grâce à l'amour et au plaisir intense. Dans ce cas, Aragon procède par métaphore filée, définie comme suit par Riffaterre :

**[...] une série de métaphores reliées les unes aux autres par la syntaxe \_elles font partie de la même phrase ou d'une même structure narrative ou descriptive\_ et par le sens : chacune exprime un aspect particulier d'un tout, chose ou concept, que représente la première métaphore de la série [...].**<sup>705</sup>

<sup>704</sup> M. RIFFATERRE, « La Métaphore filée dans la poésie surréaliste », *La production du texte*, Paris, Seuil 1979, p.225.

<sup>705</sup> *Ibidem.*, p.218.

### Vers une mythologie moderne

« Dans le surréalisme, dit Breton, la femme aura été aimée et célébrée comme la grande promesse, celle qui subsiste après avoir été tenue ». (*Du surréalisme dans ses œuvres vives*). Ainsi, les surréalistes mettent en place une vision mythique de la femme et glorifient le culte de cette créature d'élection, pour s'inscrire de la sorte dans la tradition courtoise de l'amour, opposée à la vision établie par la morale chrétienne, qu'a soutenu une certaine attitude dévalorisante vis-à-vis de la femme, considérant que cette dernière ne peut qu'être tentatrice, perverse, ou animale. En outre, si toute la littérature suggère une double représentation de la femme, putain et ange, les surréalistes ont choisi la version la plus appréciative. En effet, ils considèrent le culte d'Eros comme le fondement d'une philosophie qui refuse la morale bourgeoise, celle qui génère l'impudeur et le tabou, dans le but de rénover la vision de l'homme, qui devrait considérer l'union charnelle comme un fait naturel et qui permettrait de reconquérir l'unité humaine perdue. La femme permet à l'homme morcelé de s'associer avec lui-même, et surtout de se reconnaître sous un angle révélateur de ce qu'il est vraiment. Elle l'aide aussi à atteindre une conception intuitive de son unité par une élévation vers le sacré, vers l'absolu réalisée grâce à l'amour essentiellement réciproque, et par conséquent, elle le porte au paradis des formes, des essences et de l'être puisqu'elle se révèle une fée, une grande initiatrice.

Placée à un rang très élevé, la femme ne peut être remémorée sans avoir recours à la mythologie, aux divers mythes qui la consacrent en tant que divinité supplémentaire de l'Olympe. Par conséquent, le rêve, l'imagination et le mythe se réunissent pour recréer l'être féminin, comme dans les exemples qui suivent :

#### ***Les nuits de lait il [le forban] saigne la crosse D'un oiseau femme mort de son amour tombeau. (« Le soleil d'Austerlitz », Le Mouvement perpétuel, p.81)***

La figure mythologique principale, à laquelle est assimilée la femme quoiqu'implicitement, est le Phénix, l'oiseau fabuleux qui, après avoir vécu plusieurs siècles, se brûle lui-même sur un bûcher pour renaître de ses cendres. De ce fait, Aragon invente une nouvelle créature féminine, l'« oiseau femme », conçue par l'intermédiaire des mots, dotés d'un pouvoir de forger une réalité propre à l'imagination du poète, d'autant plus que ce dernier se présente à la fois comme le signe et son référent. Ainsi, la juxtaposition des deux éléments constituant la métaphore se justifie par un lien sémantique, soutenu par la seconde métaphore, « son amour tombeau », puisqu'elle relate l'idée de la mort, par référence à l'oiseau légendaire. Dès lors, nous supposons que la femme meurt par amour et se consume à cause de sa passion pour l'homme, même s'il la torture, comme le suggère l'autre image où « il saigne la crosse d'un oiseau femme ». Cette scène de sacrifice, comparable aux sanctuaires divins, fait apparaître un système de sensations visuelles. Nous assistons alors à une symphonie de couleurs mettant en exergue diverses possibilités de rapprochements, ne pouvant exister que dans une vision imaginaire et onirique. Ainsi, à la clarté caractérisant le cadre temporel « nuit de lait », se succède la couleur rouge du sang, répandu à la suite du crime commis par le corsaire, pour sombrer vers la fin dans l'obscurité funéraire, dans la tombe.

Au bout de cette mythification de la femme, nous signalons qu'elle n'est plus identifiée à des êtres préexistants et connus, mais au contraire, au sommet de son

ascension, elle est « légendaire », constituant à elle seule un temple, mis en exergue par le biais d'une métaphore in praesentia, selon le modèle « A est B ». Ainsi, le verbe « être » établit une identification absolue entre le thème « tu » et le phore « une maison hantée », dans la mesure où la légende est principalement fondée sur le mystère, l'énigme et la frayeur. Pour justifier ce point de vue, nous citons cet extrait :

**Légendaire : tu es une maison hantée [...] dans tes murs un perpétuel bruit de robe traînante t'inquiète à merveille et tu l'aimes, ce bruit. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.218)**

### **Le culte de la femme**

De la mythologie, nous passerons à la vénération de la femme. Une adoration qui se manifeste selon des représentations diverses, en ce sens que le poète désigne, par exemple, la femme comme une « statue » :

**Je voudrais lécher ton masque ô statue Saphir blanc Tes cheveux carrés Fourrure. (« Fillette », La Grande Gaîté, p.224)**

En premier lieu, nous notons une métaphore in absentia où seulement le phore est présent, sous la forme d'une apostrophe « ô statue », qui dévoile l'émotion éprouvée par le sujet observateur. Par ailleurs, l'absence du motif du rapprochement sera compensée par la seconde métaphore in absentia, « Saphir blanc », au point que nous soulignons une métaphore filée dont chacune des images la composant éclaircit celle qui la précède. De plus, le point commun entre la statue et la femme est principalement la matière, puisque cette dernière est faite, selon le poète, d'une pierre précieuse, à savoir le saphir. Par conséquent, la peau féminine se caractérise par la brillance et la douceur, sans oublier de mentionner sa valeur inestimable, sans oublier de noter aussi l'éclat et la blancheur comme motifs de la métaphore. Le rapprochement des deux entités peut également être le mystère, flottant tout autour de la femme statue, en tant que caractère mis en lumière par le terme « masque ». De surcroît, nous revenons encore une fois à la chevelure, assimilée au sein de la dernière métaphore, par juxtaposition, à la « fourrure » pour insister davantage sur la douceur de la représentation féminine sculptée.

La femme est également une « reine » :

**Madame, ceci est mon corps, ceci est votre trône. (« Préface à une Mythologie Moderne », Le Paysan de Paris, p.13)**

Grâce au pronom démonstratif neutre « ceci », Aragon met en place une métaphore in praesentia, bâtie autour du verbe « être », dans le but d'identifier absolument son corps au siège de la souveraineté, en ce sens que ce dernier est dominé par la femme, plié sous sa volonté et soumis à ses désirs et ses souhaits. Aux mains de sa « reine », le mâle n'est qu'un objet.

Par un mouvement d'ascension, la créature féminine évolue pour accéder finalement au statut d'un dieu, celui des surréalistes, comme dans cet extrait :

**Pâle pays de neige et d'ombre, je ne sortirai plus de tes divins méandres. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.209)**

Elle est d'abord un paysage sacré, « Pâle pays de neige et d'ombre », mis en relief par une métaphore in absentia, dans la mesure où le thème n'est point mentionné, mais que

nous pouvons discerner par l'intermédiaire du contexte, « la femme est dans le feu, dans le fort » (p.209). Quant aux sèmes contribuant à l'établissement du rapprochement, il est possible qu'ils soient la blancheur extrême de la neige, ainsi que sa froideur qui peut être dangereuse et même mortelle à l'image de la femme. En outre, l'alternance du clair et de l'obscur (neige / ombre) signale le caractère mystérieux et incompréhensible enveloppant la divinité féminine, qui tente l'homme, pour ensuite l'enchaîner par ses « divins méandres ».

Par la suite, elle n'est autre que le dieu même, devant lequel le poète paraît incapable de tracer les limites de la divinité. De ce fait, la sainteté de la femme dépasse les mots, tel qu'il l'exprime dans cet extrait :

***Moi j'ai vu sortir de la crypte le grand fantôme blanc à la chaîne brisée. Mais eux n'ont pas senti le divin de cette femme. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.215)***

Par une métaphore in absentia, dont le thème, « cette femme », apparaît dans la phrase suivante, le poète rapporte la scène d'une rencontre avec un être fantastique, « le grand fantôme blanc », tellement grand qu'il surpasse toutes les créatures et les domine, aussi fort qu'il rompt ses jugs. Cet être est un « fantôme », puisqu'insaisissable et hors toute atteinte, à la limite de la vie et de la mort tel un dieu ; il est aussi « blanc » parce qu'il est pur et parfait. Toutefois, ces qualités propres au dieu ne sont point discernables par les autres, ceux qui ne savent pas apprécier la véritable valeur de « cette femme », apparue avec retardement, pour garder le mystère. Dès lors, une double relation s'installe, d'une part, entre le poète et la femme, caractérisée essentiellement par la reconnaissance, et d'autre part, entre les autres, « eux », et l'être féminin, fondée en particulier sur l'ignorance. Dans cette optique, il ne faut pas oublier de mettre en lumière le rapport du poète avec ses semblables, dans lequel il se présente par opposition, se plaçant dans un rang supérieur. Il se félicite d'être le seul à distinguer le caractère divin et sacré de la femme, et par la suite, d'être le premier à lui offrir ses prières et ses invocations, dans le but de lui rendre hommage.

En effet, la sacralisation de la femme, ainsi que l'incroyable fascination dont font preuve les surréalistes, par le biais d'une imagerie particulière, révèlent principalement un besoin, celui d'une nouvelle religion où la femme incarne Dieu. Divinisée de la sorte, la femme semble située en dehors du temps, d'un côté, parce que placée au même rang que les dieux, et donc objet de culte qui ne doit être approché, et d'un autre côté, c'est qu'elle n'existe que pour être admirée, puisant de son être une rêverie éternelle.

### **La femme et l'érotisme**

Selon Merleau-Ponty, l'érotisme surréaliste est « le retour à l'unité primordiale, à l'immédiat, l'indistinction de l'amour et du désir »<sup>706</sup>. Par conséquent, cet érotisme particulier permet d'abord le dévoilement des fantasmes de l'être, au point qu'il se découvre à la suite d'une libération, d'un soulèvement passionnel, pour exprimer ensuite, le choc de deux pôles énergétiques, d'où, surgit une étincelle qui fait que le couple frissonne à l'unisson du rythme cosmique. Dès lors, une illumination mystique est réalisée

<sup>706</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Sur l'érotisme*, Gallimard NRF, 1960, p.886.



grâce à une transgression de toutes les limites imaginables, tel que l'affirme Cécile Narjoux :

***Si l'érotisme se révèle particulièrement présent dans le texte, c'est qu'il constitue pour le narrateur un moyen d'accès privilégié au frisson qui dévoile l'infini.***<sup>707</sup>

En outre, il est intéressant de signaler que l'érotisme surréaliste se fonde spécialement sur le désir, en tant qu'expression de la révolte, pour afficher davantage le dépassement des contradictions propres au surréalisme. En vue de cet effet émancipateur, il est évident de dire qu'Aragon ne condamne pas l'érotisme en soi, au contraire, il en affiche admirablement le prestige et lui accorde même le titre de langage.

De ce point de vue, nous retrouvons une description particulière de la femme dans le recueil *La Grande Gaîté*, où la célébration du corps s'effectue grâce à des images fastueuses surchargées de sensualité. Par conséquent, la nudité doit être contemplée et par la suite sublimée, comme dans cette image :

***Dandinement des seins les gorges Changent chantent sous les baisers Collines caressés d'aurore fauves bécanes du plaisir Or les mamelles les mamelles bondissantes Président aux métamorphoses du mobilier. (« Réponse aux flaireurs de bidet », La Grande Gaîté, p.251)***

S'identifiant au « gosse obligatoire », le poète continue de se faire une éducation sentimentale, basée foncièrement sur un effet d'intimité cosmique. Dans ces vers, il présente la femme selon une échelle du cosmos, agrandie telle une créature colossale, par le biais de métaphores par juxtaposition ou par apposition, qui établissent une association directe de deux éléments sans le recours à aucun signe de ponctuation, et par lesquelles Aragon décrit une partie sensuelle du corps féminin, indiquée par plusieurs termes « seins, gorge, mamelles ». Il s'agit en effet d'une métaphore filée, se poursuivant le long de six vers, puisque le thème premier, « seins », est repris par d'autres thèmes, avec lequel ils entretiennent des liens sémantiques. Ces métaphores sont précédées par une première, « les gorges / Changent chantent sous les baisers », qui associe un substantif « gorge » à un verbe qui ne lui est pas propre « chantent », et nous assistons alors à une opposition sémantique, voix / mutisme. Pourtant, il est possible de dire que le chant reflète le battement considérable du cœur, en vue de l'intensité des sensations éprouvées lors de cette scène d'amour. Cette supposition peut avoir comme fondement l'emploi du mot « baisers », dont la sonorité renvoie vraisemblablement au chant. La seconde figure, « les gorges Collines caressées d'aurore », est une métaphore par juxtaposition qui acquiert son sens en fonction de la première, dans la mesure où le thème demeure le même « gorges ». Elle reprend de ce fait l'équation initiale pour la préciser et la développer. En effet, « gorges » (au sens de seins) et « collines » sont associées en vertu d'une similitude de forme (relief à faible hauteur, à sommet arrondi) et d'éclat (lumière rosée, celle de la chair féminine et de l'aurore). A la suite d'une image qui puise ses sources dans la nature (collines), le poète a eu recours à une métaphore animale par l'emploi du terme « fauves », qui insinue l'idée de sauvagerie, de menace en tant que traits primordiaux de la femme surréaliste lors d'une scène de « plaisir ». Toutefois, le substantif « bécanes » obscurcit l'analogie, appartenant à un autre champ lexical et sémantique, celui de la mécanique, et, par conséquent, à l'opposé du naturel.

---

<sup>707</sup> C. NARJOUX, Aragon, *Le paysan de Paris, Paris, Ellipses 2002, p.35.*

Les femmes deviennent-elles des machines à plaisir ? Une revalorisation ou une déchéance de la part du poète ? Néanmoins, cette rupture d'isotopie peut être justifiée par la règle de sélection des sèmes, en ce sens qu'elle admet un trait commun entre les deux éléments : le chiffre deux. La dernière figure, « les mamelles les mamelles bondissantes / Président aux métamorphoses du mobilier », accorde à cet attribut féminin la possibilité de se mouvoir, par le biais de l'adjectif « bondissantes », et d'émouvoir en changeant l'espace, puisque « les mamelles président aux métamorphoses », d'autant plus que la femme, chez Aragon et les surréalistes, est dotée d'un pouvoir de transformation de tout ce qui l'entoure. La nudité tend, dans ce cas, à vaciller entre la pureté et la lascivité, vu que la femme se dévêt dans des circonstances où apparaissent l'incongru et le scandale de la situation, pour qu'elle accentue, de cette manière, le prestige de son nu.

Par conséquent, nous témoignons de l'importance attribuée à la beauté du corps féminin, source de sensualité et de sentiments, comme nous le relevons de ces vers :

***Approche ô roche de chair Je t'attends par toute mon ombre. (« L'enfer fait salle comble », Les Destinées de la Poésie, p.135)***

Il s'agit d'une métaphore in absentia, construite selon la structure « B de A », qui présente en premier lieu le phore, dans le but de le valoriser. Ainsi, la chair humaine, assimilée à la roche, se caractérise par la douceur, mais également par la dureté et la froideur, comme si le poète a voulu signaler que, derrière le charme de la femme, surgit soudainement la douleur même au moment de l'amour.

Grâce à ces exemples nous pouvons déclarer, comme J. Pfeiffer, que la femme est « à la fois vécue comme image, c'est à dire comme allusion à une transcendance », et, d'autre part, possédée ici-bas « dans une âme et dans un corps [...] A la fois fée et femme, fée par ce qui la rattache aux profondeurs de l'inconscient, à l'univers des contes, à la nature de l'imaginaire, c'est à dire à la littérature, principe de toute métamorphose, [...] femme en ce qu'elle est cette fée incarnée dans un corps plus émouvant, plus troublant que tout autre, nullement hors d'atteinte, au contraire, se donnant à éprouver et à vivre sur le mode d'une participation enivrée »<sup>708</sup>.

Par conséquent, la métaphorisation atténuée, par l'intermédiaire d'un champ sémantique poétique, le caractère audacieux que la vision érotique peut suggérer, à tel point qu'il s'avère possible d'accéder à la sublimation et à la divinisation du corps féminin :

***Sa robe est ouverte sur le paradis. (« Les approches de l'amour et du baiser », Les Destinées de la Poésie, p.110)***

Toutefois, si les femmes éveillent le sentiment de plaisir chez le poète, elles sont toutes anonymes, et sont, avant tout, objet de désir et non pas sujet à part entière. Quant aux lieux d'élection qui suscitent l'érotisme, nous remarquons qu'ils sont conçus selon un jeu de clair-obscur, correspondant à une alternance énigmatique entre ce qui est révélé et ce qui ne l'est pas, et constituant le fondement de la définition de l'érotisme. D'autre part, nous signalons un autre double jeu inséparable de l'érotisme surréaliste, celui de l'amour et de la mort, dans la mesure où le premier conduit à la dissolution de soi-même dans

---

<sup>708</sup> J. PFEIFFER, « La Médiatrice », *La Femme Surréaliste*, recueil de textes dirigé par Roger BORDERIE, Paris, éd. Borderie 1977, p.16.

l'autre ou dans l'univers.

### **La femme et l'amour**

Parmi les moyens d'accéder à la surréalité, les surréalistes estiment que l'amour est l'un des plus considérables, alors que les autres écrivains l'ont souvent désigné comme un facteur de destruction. Ils font son éloge en lui accordant le statut d'une force incomparable, propre à leur faire vivre des moments favorables et à regagner l'exaltation disparue dans la société moderne. De ce fait, l'amour peut être considéré comme un mode exceptionnel de libération de l'homme, d'abord, des conventions et des impératifs moraux stérilisants qui pèsent sur lui, mais il lui permet aussi de laisser surgir ses fantasmes, et, par conséquent, d'apaiser sa culpabilité dans l'expression de ses désirs. D'une part, il s'agit d'un principe dynamique qu'il n'est pas possible de brider, et d'autre part, il est un principe révolutionnaire, comme le dit Aragon, puisqu'« il y a [...], dans l'amour, un principe hors la loi, un sens irrépressif du délit, le mépris de l'interdiction et le goût du saccage » (*Le Paysan de Paris*). En effet, l'amour abolit les tabous et les contraintes exigées par une société bâtie sur des valeurs erronées, particulièrement dans l'intention de créer un nouvel ordre, l'unique qui soit véritable, parce que soucieux des envies profondes de l'être humain. Révolutionnaire, ce sentiment renferme aussi une valeur morale, dans la mesure où il a lancé un mouvement de libération de la femme qui se poursuit jusqu'à notre siècle, au point que nous pouvons dire que l'amour participe aussi bien à la réalisation du progrès moral que culturel.

Chez les surréalistes, l'amour est aussi envisagé comme la voie par excellence qui guide à la révélation de soi, à la connaissance de sa propre vérité et de son essence, puisqu'il place l'individu dans des conditions exceptionnelles, et le mène, en conséquence, vers la sublimation, grâce à la relation de l'homme avec l'autre, la femme. Cette dernière rend possible l'accès à un monde authentique et concret, où chacun découvre sa nature profonde, et par lequel on parvient au paradis perdu de l'unité, au moyen de la reconstitution d'un androgyne mythique, et c'est ce qui a été confirmé dans une enquête effectuée dans *La Révolution Surréaliste* :

***Ce mot amour auquel les mauvais plaisants se sont ingénies à faire subir toutes les généralisations, toutes les corruptions possibles (amour filial, amour divin, amour de la patrie...) inutile de dire que nous le restituons, ici, à son sens strict et menaçant d'attachement total à un être humain, fondé sur la reconnaissance impérieuse de la vérité, de notre vérité "dans une âme et dans un corps" qui sont l'âme et le corps de cet être.***<sup>709</sup>

Cette révélation de l'essence n'est possible qu'aux yeux de la femme aimée et adorée, vu que le poète, à la fois, se reconnaît et identifie son élue dès un premier croisement de regards. Par ailleurs, la femme délivre l'homme de la médiocrité du quotidien parce qu'elle inspire le mystère, d'autant plus qu'elle le guide vers le merveilleux, et le rend capable de se surpasser lui-même. De plus, en tant que médiatrice à l'origine de la passion, elle devient l'avenir de l'homme, son salut et son destin.

En conséquence, Aragon accorde à l'amour un intérêt considérable, comme il le

---

<sup>709</sup> *La Révolution Surréaliste*, n°12, décembre 1929.

déclare dans la Préface au *Libertinage* :

***je ne fais pas de difficulté à le reconnaître : je ne pense rien, si ce n'est à l'amour [...] Il n'y a rien pour moi, pas une idée que l'amour n'éclipse. Tout ce qui s'oppose à l'amour sera anéanti s'il ne tient qu'à moi.***<sup>710</sup>

Il le considère comme un moyen de vivre le surréalisme, puisque l'attachement à l'autre délivre l'individu et lui indique la voie vers la fusion du réel et de l'imaginaire, vers un accès au merveilleux, dont l'origine n'est autre que la passion, tel qu'il le déclare :

***J'entrais dans cet univers concret qui est fermé aux passants, l'esprit métaphysique pour moi renaissait de l'amour. L'amour était sa source, et je ne veux plus sortir de cette forêt enchantée. (Le paysan de Paris, p.242).***

### ***Amour unique ou libertinage ?***

Si l'amour occupe, selon F. Alquié, « la première place dans les préoccupations surréalistes », il ne peut être en aucun cas une attitude égoïste et narcissique, en ce sens qu'il est fondé sur la quête d'un désir ayant pour objet l'autre et non pas soi-même. Autrement dit, pour aimer, l'homme doit s'oublier et n'exister que dans la recherche et l'attente de l'inconnu, supposé lui apporter le bonheur. En effet, dans l'amour « se retrouvent tous les prestiges de l'univers, tous les pouvoirs de la conscience, toute l'agitation du sentiment ; par lui s'effectue la synthèse suprême du subjectif et de l'objectif [...] l'amour vrai est amour de l'extériorité ; aimer, c'est sortir de soi et non s'aimer aimant. Le surréalisme n'échappe pas à cette logique. Il voit souvent dans l'amour l'oubli de soi »<sup>711</sup>. Néanmoins, les surréalistes sont confrontés à un dilemme important, puisqu'ils sont appelés à résoudre une antinomie déroutante, en raison de la question de l'amour électif qu'ils se sont posés : doivent-ils enfermer leur passion dans un amour unique ? Ou choisir des amours successives ? En considérant que, d'une part, une seule femme aimée ne peut, à elle seule, incarner et conduire à l'absolu, et que, d'autre part, leur désir de poursuivre la féminité, en ce qu'elle représente de sensualité, de beauté, de bonheur, risque de les perdre dans le libertinage.

Autrement dit, « un débat s'instaure dans le surréalisme entre l'amour envisagé comme pulsion de vie, envers et contre tout, amour sublime mais non désincarné (Breton), et la fascination troublée pour la pulsion de mort, perte de soi ou destruction de l'autre dans le libertinage et l'érotisme noir »<sup>712</sup>. Par conséquent, concilier l'amour unique avec des amours successives constitue l'une des missions que le surréalisme se charge d'accomplir. Cependant, « la position surréaliste [demeure] ambiguë », car « il est plus facile d'affirmer la permanence de la passion que l'unicité de l'aimée »<sup>713</sup>, écrit C. Abastado, dans la mesure où l'ensemble des femmes que l'amant a adorées dans le

---

<sup>710</sup> L. ARAGON, *Préface à l'édition de 1924, Le Libertinage, Œuvres romanesques Complètes I, Paris, Gallimard 1997, p.271.*

<sup>711</sup> F. ALQUIÉ, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion 1955, p.117.

<sup>712</sup> M.-P. BERRANGER, *Le Surréalisme*, Paris, Hachette 1997, pp.67-68.

<sup>713</sup> C. ABASTADO, *Introduction au surréalisme*, Paris Bordas 1971, p.140.

passé ne sont que des messagères annonçant la survenue de la femme actuellement et véritablement aimée. Nous citons, dans cette optique :

***J'aime une herbe blanche ou plutôt Une hermine aux pieds de silence.***  
**(« Isabelle », *Le Mouvement perpétuel*, p.68.)**

Selon les surréalistes, l'amour est inséparable de la révolte, étant donné qu'il exprime la liberté fondamentale de l'homme. De ce point de vue, nous pouvons dire, comme Dupuis, que l'« un des espoirs les plus fermement soutenus du surréalisme à travers son évolution » est « l'union souhaitée de la poésie, de l'amour et de la révolte »<sup>714</sup>, dans le seul but de « changer la vie » sur le plan de la morale, du sentiment, de l'existence la plus intime, mais encore de reconstruire la société, d'autant plus que le rôle d'initiateur est réservé à la femme, permettant l'accomplissement de l'homme, ainsi que de son bonheur. En effet, l'union charnelle et mystique de l'homme et de la femme aboutit nécessairement à une forme de dépassement de la condition humaine et à un élargissement cosmique de la réalité, car, pour les surréalistes, et particulièrement pour Breton, l'union amoureuse se réalise d'abord dans les territoires invisibles de l'inconscient et du rêve. En conséquence, l'amour permet de surpasser les contraintes sociales, celles qui censurent le désir et érigent en institution morale un ensemble d'interdits sexuels. Il présuppose donc un bouleversement du monde ancien et de ses valeurs, dans la mesure où la notion d'amour repose sur une vision cosmique de la femme, et dont la conséquence essentielle sera une féminisation de l'univers.

Parce que liée à l'érotisme, la femme constitue une des formes prises par la révolte, celle que prône l'amour surréaliste, en faisant coïncider deux lieux : celui de l'impossible et celui de l'interdit, essentiellement en mettant en œuvre le dépassement de la condamnation traditionnelle de la chair (et donc pour une réunification de la matière et de l'esprit) et une aventure dans le merveilleux.

Cette étude permet de démontrer que les associations métaphoriques aragoniennes s'articulent autour d'un même motif thématique, en offrant la possibilité de discerner la présence des leitmotivs et en mettant en lumière la persistance et la récurrence de plusieurs images.

### **L'équivoque des lieux**

Dans les années vingt, les surréalistes contribuent à la mise en place d'une nouvelle poésie du paysage urbain. Sans réinventer totalement ce dernier, ils reprennent, au contraire, tous les éléments réels le constituant, pour les représenter différemment, par l'intermédiaire d'un regard neuf, capable de saisir une touche du merveilleux dans le spectacle quotidien. En effet, ils semblent toujours prêts à s'émerveiller face à un événement qui s'est déroulé par surprise, ou lors d'une rencontre imprévue, ou suite à une aventure faisant irruption soudainement. La ville, et surtout Paris, avec tous ses composants (rues, enseignes, boutiques et passages), ainsi que la nature, même dans ses formes artificielles (parcs et jardins) sont considérés comme les hauts lieux surréalistes. Et quoique réels et pouvant être géographiquement localisés, ils sont pourtant métamorphosés grâce à la vision transformatrice du spectateur surréaliste, d'où,

---

<sup>714</sup> J.-F. DUPUIS, *Histoire désinvolte du surréalisme*, Paris, L'instant 1988, p.66.

« Breton fait état de la suprématie de ce rapport étroit entre la poésie et la vie, entre l'écrit et le vécu, sa vie durant [...] »<sup>715</sup>.

### La ville de Paris

Devenue, depuis le XIXe siècle, un mythe littéraire, Paris occupe une place de prédilection chez les surréalistes, qui la célèbrent en tant que « ville aimée comme un être ; ville excitante pour l'esprit, mère de la parole »<sup>716</sup>, au point qu'Aragon s'exprime avec ferveur quand il parle d'elle : « Arrachez-moi le cœur vous y verrez Paris » (*En étrange pays dans mon pays lui-même*). En effet, les surréalistes ont choisi cette ville pour qu'elle soit « le champ d'expérience de leurs activités, de même que de leur vie. C'est dans les rues qu'ils cherchent, en les parcourant par hasard, aventures, rencontres, trouvailles, découvertes »<sup>717</sup>. Par conséquent, en la redécouvrant sous un regard nouveau, ils accèdent à « la vraie vie », celle que réclamait Rimbaud, perpétuellement renouvelée et faite de révoltes, et où la quête du « sentiment du merveilleux quotidien » que célèbre Aragon prime sur tout le reste. Dans cette perspective, nous citons ces vers :

***La Seine au soleil d'avril danse Comme Cécile au premier bal [...] Charme sûr La ville est le val. (« Pour demain », Feu de joie, p.34)***

Nous remarquons dans cet exemple que la ville est associée, d'une part, au « charme » qui, de plus, est « sûr », dans le but de dire essentiellement le pouvoir ensorceleur qu'elle exerce sur le promeneur. Elle l'envoûte et le séduit, vu que le célèbre fleuve traversant Paris, « la Seine », est comparé à une jeune fille tentatrice, attirant celui qui l'observe par ses mouvements de danse, comme pour faire allusion à la figure mythique de Salomé, opposée au personnage de « Cécile », aussi jeune et innocente, venant tout juste de l'enfance, suite à un « premier bal ». Par ailleurs, la « ville » est identifiée, par une métaphore avec être au « val », en ce sens que l'association des mots crée une certaine musicalité au niveau du vers (ville, val), et si le poète situe cet espace en hauteur, c'est à voulu confirmer davantage la valeur considérable, accordée à la capitale parisienne par les surréalistes.

### La quête du merveilleux

Lieu de quête, Paris est essentiellement celui du merveilleux, que les surréalistes tentent d'atteindre par l'analyse des spécificités citadines. Dès lors, contrairement à la tradition qui exalte certains lieux prestigieux et des monuments historiques, les membres du groupe redonnent vie et énergie aussi bien à des objets démodés de cette ville, qu'à des endroits où le ruiné et l'éphémère prédominent. Dans un premier temps, nous proposons d'analyser une image métaphorique où un ustensile de la vie quotidienne se métamorphose, pour devenir un objet fantastique qui contribue à son tour à la transformation du paysage urbain :

<sup>715</sup> K. ISHIKAWA, *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme*, Paris, l'Harmattan 1998, p.56.

<sup>716</sup> M.-C. BANCQUART, *Paris des surréalistes*, Paris, Seghers 1972, p.7.

<sup>717</sup> K. ISHIKAWA, *Ibidem.*, p.10.

***Ce moulin à café chantant Déroule un paysage étrange où sommes-nous Les routes croisent l'infini de leurs pas Nous sommes au cœur d'un dessin calligraphique. (« Angélys », La Grande Gaité, p.236)***

D'abord, le poète personnifie le « moulin à café » en lui attribuant une activité humaine, celle de « chanter ». Ensuite, il le présente en tant que sujet d'un verbe d'action, « dérouler », qui est en rapport métaphorique avec son complément d'objet, « un paysage étrange », dans la mesure où le choix de ce dernier ne coïncide ni avec le sens du verbe, ni avec l'attente du lecteur. En effet, le surnaturel marque aussi bien le lieu que son origine. En outre, le tableau va en se précisant et il est au tour des « routes » d'être au premier plan, mises en valeur grâce à une autre métaphore verbale, fondée sur un rapport inédit entre ces différents constituants, et qui dit principalement le goût affiché des surréalistes pour la déambulation dans les recoins de la capitale, d'où, l'emploi du groupe nominal « l'infini de leur pas ». Quant à la dernière image, nous pouvons signaler qu'il s'agit d'une métaphore in absentia, puisque le « dessin calligraphique » renvoie au « paysage étrange », d'autant plus que le poète recrée la ville, sous un jour nouveau, par le biais de l'écriture.

La principale particularité de l'exploration de la capitale par les membres du groupe consiste à rechercher et à capter le merveilleux, en insistant à percevoir des formes et des aspects extraordinaires dans le spectacle du quotidien, et surtout dans les replis que cachent les rues de Paris, dans le seul but de les modifier, de bouleverser la vision réaliste par laquelle on les saisit, en particulier grâce à l'imagination. En effet, toute activité des surréalistes, ancrée dans cette perspective, est nécessairement appliquée pour « ébranler la réalité », par le biais de la description, car ils la considèrent comme le « tremplin de l'imaginaire », permettant de découvrir cette part du merveilleux dans le quotidien. Tel est le cas lors de la représentation imaginaire des « pentes de Montmartre », fondée sur un ensemble de figures métaphoriques :

***[...] sur les pentes de Montmartre où diverses tentations clignaient de l'œil [...] Tout ce charme de lumières qui s'éveillait aux portes banales du plaisir [...] ce quartier qui a une lueur d'œil près du khol [...]. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.163)***

Effectivement, Aragon peuple ce lieu réel par une multitude de visions fantastiques, axées principalement sur les thèmes de la lumière et du regard. Dans cette optique, la première métaphore établit un rapport figuré entre le groupe nominal sujet abstrait, « diverses tentations », et le groupe verbal, « clignaient de l'œil », qui nécessite habituellement un agent humain. De plus, nous relevons une contradiction entre le pluriel « tentations » et le singulier « l'œil », qui lui est rattaché. Un second rapport métaphorique est installé, d'une part, entre une proposition relative et son antécédent, dans la mesure où nous avons encore accordé une action humaine, « s'éveiller », à une entité abstraite, « charme de lumières », et d'autre part, au niveau du complément circonstanciel de lieu construit selon le même principe, c'est-à-dire grâce à cette fusion des opposés, « portes » et « plaisir ». La dernière image est similaire à la précédente par sa structure, car elle met en place un lien figuré entre l'antécédent concret et réel, « ce quartier », et la relative qui lui est associée, d'autant plus qu'elle rappelle la première image, en évoquant à nouveau « l'œil ».

D'un autre côté, il est essentiel de préciser que « le Paris des surréalistes est sensibilisé par la notion du seuil », en ce sens que « non seulement les portes, les fenêtres, les ponts, les gares qui séparent et relient deux zones jouent un rôle important, mais la ville et sa banlieue, son intérieur et son extérieur, enfin le Paris réel et le Paris imaginaire sont aussi contrastés pour faire fonctionner l'osmose entre les deux »<sup>718</sup>. Dans cette perspective, s'inscrit le parcours du paysan de Paris, vu qu'il est jalonné d'un ensemble infini de zones de transition, lui permettant de passer d'un paysage vers un autre, ou d'articuler ses idées. En effet, le personnage franchit souvent des espaces intermédiaires et équivoques, qui lui autorisent le passage de la réalité à un monde fantastique. Parmi ces seuils, nous citons l'escalier :

***Sombre escalier, c'est toi qui mènes à l'épanouissement du monde. (« Le passage de l'Opéra », Le Paysan de Paris, p.126)***

Nous constatons d'abord que l'auteur met en valeur cet accès, par le recours à une structure introduite par le présentatif « c'est », mais aussi par la reprise du terme « escalier » au moyen du pronom personnel tonique « toi », afin de transformer cette partie de l'espace en une personne à laquelle on s'adresse directement. Quant à la proposition relative, elle établit d'un côté un rapport métaphorique entre les différents constituants de l'énoncé, surtout au niveau du complément circonstanciel de lieu (l'épanouissement du monde), soulignant ainsi, d'un autre côté, le rôle assigné à cet élément, qui consiste à atteindre un univers imaginaire, situé au-delà de la réalité, d'où, la mise en place d'une sorte d'opposition entre l'adjectif « sombre » et le substantif « l'épanouissement », pour signifier que l'escalier n'est qu'un intermède précédant la révélation d'un spectacle inédit.

En outre, objet privilégié de l'imaginaire, la capitale est reliée, par sa géographie et ses différents aspects, à la recherche de la modernité, et plus précisément d'une poétique de la modernité, par le biais d'une esthétique de la surprise et du contraste. Solliciter le moderne va de pair avec la recherche d'une liberté extrême, pouvant se manifester même par l'exercice d'actes et de pratiques autrefois prohibés. Ainsi, le Paris des surréalistes est également le théâtre des crimes et des scandales, des relations sexuelles et des perversions, comme des activités hallucinatoires, qu'ils exposent dans leurs œuvres sans le moindre signe d'un reproche ni même d'un étonnement. La ville est donc le lieu de la transgression toute naturelle des interdits, où les événements acquièrent de la valeur par eux-mêmes, sans qu'ils soient l'objet d'un jugement moral, alors qu'ils ont pour but l'apologie du désir.

Grâce au mouvement surréaliste, la ville-lumières est d'ailleurs une ville littéraire faisant référence au « Paris onirique de Nerval », au « Paris révolté de Lautréamont », de même qu'au « Paris faussement artificiel de Huysmans », dont pour l'essentiel les poètes retiennent les paysages de rues qu'ils n'ont cessé d'arpenter, leur plume à la main et le regard oblique déformant le réel, passant de celui-ci au rêve avec autant de facilité que l'on change de trottoir et ne voyant dans les enseignes et les inscriptions murales que des messages qui leur sont spécialement adressés [...] »<sup>719</sup>.

<sup>718</sup> K. ISHIKAWA, *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme*, Paris, l'Harmattan 1998, pp.17-18.

<sup>719</sup> J.-P. CLEBERT, *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris, Seuil 1996, pp.433-434.



### ***La vitesse du changement***

Inscrite dans une période caractérisée par un progrès technologique grandissant et continu, la modernité recherchée par les surréalistes doit absolument avoir pour marque distinctive la vitesse du changement. Dans cette perspective, Aragon, loin d'exalter la technologie, met en valeur la force magique de la transformation qui en découle, permettant de s'emparer et d'éprouver ce « vertige du moderne », que l'auteur expose dans cet extrait :

***Certains lieux, plusieurs spectacles, j'éprouvais leur force contre moi bien grande, sans découvrir le principe de cet enchantement. Il y avait des objets usuels qui, à n'en pas douter participaient pour moi du mystère, me plongeaient dans le mystère [...] Je commençais de saisir que leur règne puisait sa nature dans leur nouveauté, et que sur l'avenir de ce règne brillait une étoile mortelle<sup>720</sup>. Ils se montraient à moi comme des tyrans transitoires, et en quelque sorte les agents du hasard auprès de ma sensibilité. La clarté me vint enfin que j'avais le vertige du moderne. (« Le Passage de l'Opéra », Le Paysan de Paris, p.141)***

En effet, l'auteur déclare être sous l'emprise de tout ce qui constitue le tableau surréaliste de la ville, aussi bien les « lieux », les « spectacles » que les « objets usuels ». Il semble fasciné et charmé par cette représentation singulière de Paris, quoiqu'il ne parvienne pas, dans un premier temps, à distinguer les raisons d'un tel ensorcellement. Suite à quoi, il choisit d'exposer trois arguments qui peuvent justifier ce sentiment d'admiration, en ayant recours à trois métaphores. La première établit un lien figuré entre le sujet inanimé (objets usuels) et le verbe d'action (plonger) et entre ce verbe et le complément de lieu (mystère) qui lui est habituellement inadéquat. Dès lors, elle souligne la possibilité d'accéder au « mystère », même par le biais d'éléments les plus ordinaires. La seconde figure insiste sur le regard neuf par lequel est perçue la ville, et par conséquent, sur le renouvellement effectué dans la perception du monde réel, dans la mesure où les constituants de ce dernier réalisent un « règne » inédit et original. Quant à la troisième métaphore, elle met l'accent, par un effet de retardement, sur le groupe nominal « une étoile mortelle » qui symbolise la prédilection de l'éphémère et du passager dans la conception surréaliste de la ville. De la sorte, il est possible de confirmer que le « vertige du moderne est fondé sur trois piliers, qui sont « le mystère », le « nouveau », et l'« éphémère ».

### ***Identification entre l'individu et l'espace***

M. Bancquart explique cette « identification entre l'individu et l'espace » par le fait que « Paris est lui-même une ville débarrassée des incidents de son histoire, pour ne garder que les archétypes d'une formation millénaire de désirs, de violence et d'originalité, affleurant aux spectacles et aux objets qu'elle offre dans l'immédiat »<sup>721</sup>. La ville est ainsi similaire au surréaliste qui aspire vivre l'instant, sans aucune attache quelque soit sa nature, et qui, de surcroît, se renouvelle autant que son entourage se modifie, comme le

<sup>720</sup> *C'est nous qui soulignons.*

<sup>721</sup> M.-C. BANCQUART, *Paris des surréalistes*, Paris, Seghers 1972, p.25.

suggère la métaphore suivante :

Le monde moderne est celui qui épouse mes manières d'être.

(« Le passage de l'Opéra », *Le Paysan de Paris*, p.135)

La figure établit en effet une équivalence, grâce à l'auxiliaire « être », entre le thème, « le monde moderne », plus ou moins réduit (groupe nominal), et le phore étendu, (une relative introduite par un pronom démonstratif), d'autant plus que cette différence d'ampleur sert à mettre en lumière le second élément par rapport au premier. Et si l'auteur a employé le substantif « manière » dans sa forme plurielle, c'est qu'il a voulu souligner le changement incessant de sa façon d'être, de faire et de penser, à l'image du « monde moderne », où le pareil n'est jamais concevable, étant donné que les objets aussi bien que les événements et les paysages ne sont en aucun cas repérés sous un même regard ou d'un angle unique.

La capitale est également le lieu propice pour qu'Aragon recherche et retrouve la mort et l'amour, essentiellement dans « le passage de l'Opéra », identifié par une métaphore avec « être » à « un grand cercueil de verre », parce qu'il s'agit d'une large galerie couverte d'une verrière, mais surtout vouée à une destruction prochaine, dans le cadre de la transformation de la capitale. Et quoiqu'il symbolise la mort, ce lieu est associé à l'amour, parce qu'il est avant tout celui des rencontres, renfermant dans ces recoins une multitude de locaux destinés au culte du plaisir. Nous citons alors :

***J'oubliais de dire que le passage de l'Opéra est un grand cercueil de verre et, comme la même blancheur déifiée depuis les temps qu'on l'adorait dans les suburbs romaines préside toujours au double jeu de l'amour et de la mort [...].***  
(« Le passage de l'Opéra », *Le Paysan de Paris*, p.44)

Cependant, pour parvenir à réaliser et préserver cette alliance des trois éléments (Paris, mort et amour), l'auteur adopte une démarche particulière faisant alterner la vision et la réflexion, dans le but de faire jaillir une nouvelle conception de l'univers. Celle-ci doit absolument appeler le lecteur à participer, pour qu'il parvienne ensuite à atteindre un point de jonction où une idée et sa représentation s'assemblent, et où les réalités abstraites ne sont à envisager que dans le concret. Il en est ainsi dans cet exemple :

***Je crois voir de trop près ma main qui écrit et ma plume est une enfilée de brouillard. J'ai peine, comme au matin un rêve effacé, au fur et à mesure que les objets se remettent à ma taille, à me remémorer le microcosme que j'éclairais tantôt de mes miroirs, que je faisais passer au petit diaphragme de l'attention.***  
(« Le passage de l'Opéra », *Le Paysan de Paris*, pp.42-43)

Le « je » se présente sous les traits d'un écrivain qui se livre à son exercice de l'écriture, mais qui focalise l'attention en particulier sur le rapport qu'il est parvenu à établir entre lui et le monde extérieur. Il désigne ce dernier par le terme « microcosme », auquel il a rattaché métaphoriquement deux propositions relatives, afin de révéler sa mission qui consiste à reproduire le monde en version moderne et insolite. Pour l'accomplir, il a recours à deux méthodes, dont l'une se résume à « éclairer de mes miroirs », même si nous ne devinons pas le rapport entre ceux-ci et l'auteur, sauf s'ils désignent par une métaphore in-absentia les réflexions de leur émetteur. Quant à l'autre méthode, elle consiste à « faire passer au diaphragme de l'attention », et nous remarquons que le lien figuré par détermination est mis en place, grâce à la préposition « de », entre un élément

concret, « le diaphragme », et un autre abstrait, « l'attention ».

### ***Une mythologie moderne***

Parmi les propositions d'Aragon, la plus originale et la plus féconde est la création d'une « mythologie moderne » qui ne peut être réalisée que dans un cadre citadin, un lieu où s'accumulent, sous son regard innovateur, des ruines qui surgissent de part et d'autre de la ville et des mystères émergeant des objets urbains. Par conséquent, chez ce surréaliste, le mystère n'est plus réservé exclusivement au paysage naturel, source autrefois d'une multitude de chefs-d'œuvre. De ce fait, il a cessé, ainsi que les autres membres du groupe, de s'y projeter et donc de s'y identifier. Dans cette optique, nous proposons d'analyser cette image :

***En pleine démolition Ce quartier de Paris personne ne pourrait le reconnaître Des sphinx blancs ont surgi de la mousse vers le ciel. (« Sans famille », La Grande Gaité, p.267)***

Nous constatons clairement que le poète insiste sur l'idée du changement et de la modification, d'où, le choix du moment pendant lequel se déroulent les événements, « en pleine démolition », souligné par la confirmation de ne plus « pouvoir reconnaître ». Toutefois, si la destruction mène nécessairement à l'anéantissement, elle laisse la place au renouvellement, à l'avènement de constructions modernes, et par conséquent, à l'apparition de communautés et de civilisations inédites, comme ces « sphinx blancs » qui se substituent à ceux de la mythologie ancienne, et qui célèbrent en particulier l'idée de l'ascension, par une opposition entre « mousse » et « ciel ».

Aragon aspire, d'une part, à rompre les liens avec le temps, celui du passé et de l'avenir, inscrit dans une continuité, vu qu'il est passionné par tout ce qui relève du contemporain et du quotidien, et donc par ce qui est immédiat et variable, conformément aux exigences du surréalisme. Ce mouvement privilégie spécialement tout ce qui se produit infiniment, à chaque instant nouveau. D'autre part, alors que ce poète rejette la civilisation industrielle, il magnifie les espaces qu'elle a engendrés, constituant ce Paris où il puise les impressions et les décors qui composent son univers imaginaire, et lui permettent de décrire et d'accéder au surréel. En effet, parmi les nouveaux lieux de la ville moderne, Aragon donne l'exemple des stations de service, afin de confirmer la vénération de la machine par l'homme :

***[...] les distributeurs d'essence ont parfois l'allure des divinités de l'Égypte ou de celles des peuplades anthropophages qui n'adorent que la guerre. (« Le passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.145)***

Dans cet extrait, il dresse une similitude par une métaphore déterminative entre les éléments constituant cet endroit inédit, « les distributeurs d'essence », et les « divinités » des ancêtres, celles de « l'Égypte », pour dire qu'une nouvelle mythologie s'est substituée à celle du passé. Néanmoins, la fascination qu'il a affichée face à ces appareils est aussitôt contredite, puisque l'auteur associe, grâce à une autre métaphore déterminative, l'aspect des « distributeurs » à celui des « peuplades » cannibales, dans l'intention de mettre en lumière le danger que représente le progrès technique.

### ***Une « métaphysique des lieux »***

Suivant une confirmation de K. Ishikawa, « *Le Paysan de Paris* est un texte d'une errance à la fois poétique et métaphysique, une étude physique ainsi que métaphysique des topographies »<sup>722</sup>, en ce sens que l'auteur lui-même désigne son projet, en tant que mise en place d'une métaphysique des lieux. Et pour justifier la corrélation entre ces deux éléments, Aragon entreprend une réflexion philosophique, qu'il a choisie d'envelopper d'une touche d'ironie, essentiellement dans la « Préface à une mythologie moderne ». A cet effet, il reprend en le caricaturant le raisonnement traditionnel, qui repose en particulier sur les facultés de la raison. En outre, à l'opposé de la démonstration rationnelle, l'auteur ouvre sa quête par le rejet du cogito cartésien (« je ne suis plus mon maître » (11), et déclare pour guide « toute erreur des sens » (15). En conséquence, le déplacement dans le lieu se trouve doublé par un déplacement de la pensée, d'autant plus qu'à la fois elle évolue et se modifie :

***Un faux pas, une syllabe achoppée révèlent la pensée d'un homme. Il y a dans le trouble des lieux de semblables serrures qui ferment mal sur l'infini. (« Le passage de l'Opéra », *Le Paysan de Paris*, p.20)***

En les juxtaposant, mais aussi en les choisissant comme sujets d'un même verbe, l'auteur rapproche et même établit une équivalence entre « un pas », par référence au mouvement dans l'espace, et « une syllabe », qui renvoie à la parole humaine, du fait que, par inadvertance, les deux éléments dévoilent « la pensée d'un homme ». Dans la deuxième phrase, Aragon reprend, sous la forme d'un parallélisme, chacun des trois éléments précités, au moyen de métaphores in absentia. Ainsi, nous rattachons « le trouble des lieux » au « pas », pour dire que les surréalistes explorent la ville dans un désordre inexplicable, en parcourant des endroits désertés et en s'intéressant aux manifestations de l'équivoque et de l'éphémère. En outre, pour s'affranchir de ces « semblables serrures », ils recourent à la « syllabe », en ce sens que le langage leur sert de clé pour accéder aux mystères de l'univers et pour deviner les énigmes qui se dissimulent derrière les apparences. Finalement, si « l'infini » est relié à la « pensée », le poète déclare que, malgré les obstacles, celle-ci contribue à lui faire découvrir les secrets, à comprendre les phénomènes et, par conséquent, à refaire le monde.

En d'autres termes, cette exploration à nouveau des rues de Paris, qu'Aragon préfère désigner par la « métaphysique des lieux », consiste en « une activité mentale – et spécifiquement poétique – qui montre la réalité urbaine à travers le "prisme de l'imagination" »<sup>723</sup>. Il est ainsi dans cet extrait :

***L'esprit des cultes en se dispersant dans la poussière a déserté les lieux sacrés. Mais est d'autres lieux qui fleurissent parmi les hommes [...] La divinité ne les habite pas encore. Elle s'y forme, c'est une divinité nouvelle qui se précipite dans ces modernes Éphèses [...] C'est la vie qui fait apparaître ici cette divinité poétique à côté de laquelle mille gens passeront sans rien voir, et qui, tout d'un coup, devient sensible, et terriblement hantante, pour ceux qui l'ont une fois maladroitement perçue. Métaphysique des lieux, c'est vous qui bercez les enfants, c'est vous qui peuplez leurs rêves. (« Le Passage de l'Opéra », *Le****

---

<sup>722</sup> K. ISHIKAWA, *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme*, Paris, l'Harmattan 1998, p.123.

<sup>723</sup> J. DECOTTIGNIES, *L'invention de la poésie – Breton, Aragon, Duchamp*, Lille, PUF 1994, p.10.

**paysan de Paris, p.19)**

Au début du « Passage de l'Opéra », l'auteur annonce avant tout un changement quant à la nature et la valeur des lieux, puisqu'il va décrire tout au long de cette partie de son ouvrage, un ensemble d'endroits particuliers et « nouveaux ». Il signale, en premier lieu, une substitution des « lieux sacrés » par « d'autres lieux », suite à un déplacement d'intérêt, d'autant plus que, grâce à un mouvement pour la modernité, les surréalistes ont élaboré un culte inédit du sacré. Ils réinventent alors les espaces, en ayant principalement recours à la figure métaphorique. Dans cet exemple, une première figure est verbale, car en attribuant le verbe « fleurir » aux « lieux », nous identifions ces derniers aux plantes, afin de signifier leur grand nombre s'accroissant infiniment, ainsi que leur diversité. Par le biais d'une seconde métaphore, Aragon assimile ces lieux inédits à des « modernes Éphèses », dans le but de confirmer que les anciens centres du christianisme ont été remplacés, étant donné qu'il ne s'agit plus ni de la même divinité, ni des mêmes lieux de vénération, ni de la même religion. Ces cadres spatiaux sont particulièrement rendus singuliers et originaux par le fait qu'ils abritent « une divinité nouvelle », qui s'avère aussitôt « poétique », et que l'auteur nomme métaphoriquement par la « métaphysique des lieux », notion personnifiée par l'emploi de deux figures métaphoriques verbales.

**La rue**

Parmi les espaces urbains, la rue occupe une place primordiale, vu qu'elle permet de se livrer à l'errance, et par conséquent, d'effectuer des rencontres essentielles et intéressantes. Elle est principalement le lieu de l'errance, de la surprise et du merveilleux quotidien. Nous citons à titre d'exemple :

***Je parcours les rues sans penser à mal avec l'image du poète et l'ombre du trappeur. (« Pierre fendre », Feu de joie, p.51)***

D'abord, l'emploi du verbe « parcourir » est significatif, puisque le poète affirme que « les rues » doivent être considérées comme le principal espace où on se déplace dans tous les sens et où on découvre les aspects nouveaux d'une ville quelconque. D'un côté, par le recours à la préposition « sans » suivi d'un infinitif, servant à écarter une circonstance, le « je » inscrit sa promenade sous le signe du hasard, accentué par le fait qu'il est en deuil, se livrant à l'errance après avoir assisté à l'enterrement d'un ami. En conséquence, la rue est perçue tel un espace de soulagement, en ce sens qu'elle peut offrir autant d'images inédites ou de rencontres surprenantes, d'autant plus que le poète l'explore avec « l'image du poète » et « l'ombre du trappeur ». Dans cette perspective, nous considérons les deux groupes de mots comme des métaphores déterminatives, car elles associent chacune un élément abstrait et un autre concret. Ces images prouvent que, tel un « trappeur », le « je » pourchasse les créatures extraordinaires et les phénomènes étonnants qui envahissent les avenues de la capitale. Ensuite, tel « un poète », il les représente grâce à un ensemble d'images poétiques.

En outre, même les noms des rues peuvent signaler cette magie quotidienne, particulièrement lorsqu'Aragon rapporte les étapes de la transformation de Paris, en combinant des indications réelles avec des événements décrits d'une manière figurée :

***« Le boulevard Haussmann est arrivé aujourd'hui rue Laffite », disait l'autre jour l'Intransigeant. Encore quelques pas de ce grand rongeur, et, mangé le pâté de***

***maisons qui le sépare de la rue Le Peletier, il viendra éventrer le buisson qui traverse de sa double galerie le passage de l'Opéra, pour aboutir obliquement sur le boulevard des Italiens. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.21)***

Si cet énoncé s'ouvre sur une citation extraite d'un journal de l'époque, qui expose l'état d'avancement d'un projet existant, Aragon alterne réalité et image. En effet, « le boulevard Haussmann » se transforme, grâce à une métaphore in absentia, pour devenir un « grand rongeur », auquel sont attribués des verbes d'action, inscrits sous le signe de la brutalité (« manger », « éventrer »), en raison des travaux radicaux de destruction qui vont changer la structure de la ville, en faisant disparaître certaines rues et fleurir d'autres.

Toutefois, évoquer les rues s'inscrit essentiellement dans la thématique du mouvement, en particulier lors de ces représentations aquatiques des avenues et des passages, les transformant en « aquariums humains » :

***Lueur glauque, en quelque manière abyssale, qui tient de la clarté soudaine sous une jupe qu'on relève d'une jambe qui se découvre. Le grand instinct américain, importé dans la capitale par un préfet du second Empire, qui tend à recouper au cordeau le plan de Paris, va bientôt rendre impossible le maintien de ces aquariums humains déjà morts à leur vie primitive [...]. (« Le passage de l'Opéra », Le Paysan de Paris, p.21)***

Les passages parisiens sont enveloppés par une lumière particulière qui rappelle, d'un côté, la couleur émeraude et les profondeurs ténébreuses de la mer, et d'un autre côté, le mystère de la féminité. En conséquence, ils sont transformés, par une métaphore in absentia, en des « aquariums » en raison de leurs verrières, mais également de leur aspect maritime. Ils sont par ailleurs « humains », car ils sont réservés aux piétons qu'ils abritent et leur permettent de circuler en toute liberté et sécurité. Toutefois, lieu du mouvement, ils sont « déjà morts à leur vie primitive », parce qu'ils sont éphémères, condamnés à une destruction inéluctable.

### **La déambulation dans la ville**

Chez Aragon aussi, le rapport avec l'espace est inscrit sous le signe de l'errance, puisque la découverte de la ville fait suite à une marche interminable, sans idée préalable et sans plan précis. Il est plus intéressant de suivre des trajets hasardeux et des déviations inconnues pour découvrir le vrai visage de Paris, ainsi que pour intercepter par surprise ses aspects les plus secrets, mystérieux et riches en significations. En effet, cette quête se place dans une perte à la fois dans le temps et dans l'espace, afin d'accéder à la connaissance du mystère, inaccessible à la raison humaine et toujours renouvelée, à l'image du spectacle citadin, dont les différents lieux symbolisent le fuyant et l'insaisissable. Pour ces motifs, Aragon, de même que les autres surréalistes, ne séjournent en aucun cas dans un lieu particulier, durant une période prolongée, et préfèrent décrire les itinéraires, qui s'ordonnent dans un désordre apparent. Nous citons à titre d'exemple la destination finale du parcours effectué par le « paysan de Paris » :

***Dans cet alhambra de putains se termine enfin ma promenade au pied de ces fontaines, de ces confusions morales, qui sont marquées à la fois de la griffe du lion et des dents du souteneur. (« Le passage de l'Opéra », Le Paysan de Paris, p.134)***

Nous constatons d'abord que la représentation est fortement imagée et même énigmatique, dans la mesure où les éléments réunis sont disparates, soulignés par une métaphore déterminative. L'auteur transforme un monument majeur de l'architecture islamique à Grenade, « alhambra », en un nom commun (d'où le « a » minuscule), pour l'associer ensuite à un terme de sens trivial. Par ailleurs, ce groupe de mots constitue une autre métaphore in absentia désignant le « Théâtre moderne » qui fascine ses spectateurs, mais en même temps célèbre la liberté des plaisirs. En outre, nous relevons une autre figure métaphorique, appositive qui place une adéquation entre un endroit réel, « fontaines », et une entité abstraite, « confusions morales ». Tel est également le cas pour les compléments de l'adjectif, « marquées », reliant à leur tour des entités contradictoires, parce qu'on a un sceau de valeur et d'honneur, « la griffe du lion », par opposition à un autre d'infamie et de malhonnêteté, « dents du souteneur ».

Dans cette optique, nous signalons une particularité chez Aragon, qui, à la différence des autres surréalistes, choisit de tracer et de suivre des chemins en ligne droite, et plus précisément des boulevards et des passages, qu'il s'est chargé de retracer exhaustivement dans *Le Paysan de Paris*. Ici, la ville, malgré les diversités qu'elle présente, est loin d'être ce labyrinthe qui pousse ses explorateurs vers la perte, et les condamne à errer infiniment, sans accéder à leur destination finale. Au contraire, « le poète surréaliste ne se promène pas, tel un affreux bourgeois du dimanche, il est *promené*, par une force mystérieuse à laquelle il doit se confier afin d'être disponible à la surprise, à la rencontre, au merveilleux...cette force mystérieuse qui aime cette errance prend pour les surréalistes la figure d'une femme [...] elle-même errante [...] qui se fait révélatrice et que le poète reconnaît comme telle au cours de sa quête [...] »<sup>724</sup>.

D'un autre point de vue, Paris est mis en valeur tel un espace de l'errance, comme une scène privilégiée de la diversité et de l'insolite, qui procure au promeneur une conception concrétisée de ses propres désirs enfouis dans son inconscient, et le plongent, par conséquent, dans un imaginaire singulier, qui ne suscite ni appréhension, ni sentiment de marginalisation. Au contraire, il est réalisé grâce à un échange universel et à une liberté finalement acquise, tout en étant propice à une transmutation durable, d'où, l'image suivante :

***Une ferveur se déploie. Pas un instant je ne pense au côté social de ces lieux : l'expression maison de tolérance ne peut se prononcer sérieusement. C'est au contraire dans ces retraites<sup>725</sup> que je me sens délivré d'une convention : en pleine anarchie comme on dit en plein soleil. (« Le passage de l'Opéra », *Le Paysan de Paris*, p.130)***

Aragon considère ici le « bordel » ou les maisons closes comme le lieu par excellence où le promeneur accède à la liberté, et plus précisément à une libération des compromis sociaux, dans la mesure où il identifie ces établissements équivoques, par une métaphore in absentia, à des « retraites », parce qu'ils sont situés en marge de la ville et célèbrent un culte nouveau, celui du plaisir et de l'amour passager.

<sup>724</sup> J.-P. CLEBERT, *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris, Seuil 1996, pp.434-435.

<sup>725</sup> *C'est nous qui soulignons.*

De surcroît, si la déambulation des surréalistes s'effectue dans la ville, aussi bien que dans le temps, elle se manifeste aussi au niveau de l'écriture surréaliste, sous la forme d'une errance dans les textes, en ce sens que ceux-ci se distinguent par leur caractère hybride, mais également par l'automatisme. Toutefois, cette flânerie fantaisiste ne peut être considérée comme totalement arbitraire et gratuite, parce qu'il est possible de relever certains itinéraires précis et efficaces, ainsi que des repères exacts, tels que des cafés, des monuments ou des stations du métro qui prouvent que l'errance est orientée en quête, même si à la prolifération verbale et topographique du récit, correspondent l'errance et l'expression libre des pulsions. En effet, dans leurs récits, « les surréalistes cherchent le sens dans leur errance dans la ville, ils y cherchent aussi leur identité et l'amour. Leur Paris devient un lieu de quête et d'enquête »<sup>726</sup>, dans l'espoir de redistribuer les valeurs et d'expliquer le monde, grâce à cette immobilité trouvée dans le changement.

En somme, les surréalistes appréhendent, d'une part, la ville, comme des poètes, étant donné qu'elle leur permet de « confronter et de mêler le possible et l'impossible, mais surtout de transformer même le vulgaire en objet poétique. D'autre part, Paris inscrit dans ses pierres l'irrationalité du rêve, dont il représente la projection rendue aisée, matérielle. Si aisée qu'on ne saurait distinguer le rêve de l'aventure vécue. Des itinéraires existent dans Paris qui tracent dans la vie quotidienne et par elle (les affiches, les inscriptions lumineuses, les embellissements et travaux) les chemins de l'imaginaire »<sup>727</sup>.

### Le voyage

A la suite d'une guerre sanglante à laquelle ils ont participé par obligation, les surréalistes choisissent d'agir, d'un côté, par un mouvement de contestation par rapport à tout ce qui existait auparavant, et d'un autre côté, par l'intermédiaire d'un penchant vers la fuite, loin du monde des réalités. Cette évasion a pris la forme d'un voyage « surréaliste », dont la destination et le champ d'activité ne sont autre que la ville de Paris, et au cours duquel ils aspirent à métamorphoser la médiocrité du quotidien en merveilles, d'où, l'exemple suivant :

***Yeux fermés à jamais sur le paysage de cristaux et de microbes Nous passons d'un pays d'image à une éternité de chaux vive Joli voyage. (« Les étoiles à mille branches », *Ecritures Automatiques*, p.151)***

Nous constatons la présence de trois types de lieux représentés chacun grâce à une métaphore déterminative. Ils retracent un parcours d'exploration : en premier lieu, le poète mentionne un lieu dénié, qu'il doit aussitôt quitter, comme le suggère l'emploi du mot « microbes », qui, associé à « cristaux », garde pourtant sa connotation péjorative. En second lieu, il traverse un espace intermédiaire, « un pays d'image », composé par des tableaux imaginaires. En dernier lieu, il accède à la destination finale, « une éternité de chaux vive ». Et pour l'essentiel, le poète identifie la totalité de son itinéraire à un « joli voyage ».

<sup>726</sup> K. ISHIKAWA, *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme*, Paris, l'Harmattan 1998, pp.15-16.

<sup>727</sup> M.-C. BANCQUART, *Paris des surréalistes*, Paris, Seghers 1972, p.72.



Le voyage est cependant imaginaire, dans la mesure où il est question, à chaque fois, d'un théâtre fantastique qui se reconstitue dans la devanture d'un magasin, à travers laquelle le héros accomplit un voyage fictif, grâce aux objets évocateurs du monde irréel. Voyager consiste donc à recenser et explorer des hauts lieux chargés d'une incroyable force poétique, au point que les surréalistes se laissent guider par le hasard, vers des rencontres surprenantes.

En effet, le voyage citadin doit se faire dans le domaine métaphysique, en ce sens que les surréalistes proposent d'explorer aussi bien le rêve ou l'inconscient, en tant que domaines de l'esprit humain situés en dehors du règne de la logique, que la ville parisienne, vu qu'elle leur permet d'accéder au merveilleux, à l'inconnu, à l'irrationnel et à l'inquiétant. De ce fait, nous pouvons dire qu'ils ont eu le mérite de tenter de voir ce que les autres ne savent pas percevoir dans leur capitale, essentiellement en pratiquant l'art de flâner dans un style particulier, exaltant leur lyrisme urbain.

### Les Passages

L'intérêt accordé par les surréalistes à la ville de Paris se justifie, d'abord, par le fait que celle-ci présente un double visage. En d'autres termes, elle dissimule, aux alentours des vastes boulevards luxueux, un ensemble de passages labyrinthiques et couverts, dérobés et secrets, réservés, durant la journée, aux piétons, ainsi qu'au petit commerce et aux magasins fantaisistes, et interdits d'accès la nuit. En outre, selon M. Meyer, le passage est aussi significatif, parce qu'il « rassemble de nombreuses caractéristiques de la vie urbaine, dont il est en quelque sorte le symbole : l'instabilité, le mouvement, la superficialité et surtout le caractère "trouble" et équivoque »<sup>728</sup>, comme l'exprime également Aragon :

***Il y a dans le trouble des lieux de semblables serrures qui ferment mal sur l'infini. Là où se poursuit l'activité la plus équivoque des vivants, l'inanimé prend parfois un reflet de leurs plus secrets mobiles [...]. (« Le passage de l'Opéra », Le Paysan de Paris, p.20)***

Au premier abord, l'auteur confirme la particularité incontestable des passages, le « trouble », qui signifie précisément l'ambiguïté, quant à leur nature ou leur rôle. Par ailleurs, ils sont riches de mystères et de secrets, d'où, l'image métaphorique « de semblables serrures qui ferment mal sur l'infini » voulant dire que, malgré les obstacles, ces lieux permettent la découverte d'une part de l'énigme universelle qui est « l'infini ». De plus, ces galeries permettent l'exercice d'un certain nombre de pratiques équivoques qui sont à leur image, d'autant plus qu'elles prêtent à confusion, en associant souvent les contraires, tel que « l'inanimé » qui s'anime en s'appropriant « un reflet de leurs plus secrets mobiles ». Nous remarquons aussi que par une métaphore adjectivale, « secrets mobiles », l'auteur associe deux éléments contradictoires, car l'un est abstrait, alors que l'autre (l'adjectif) doit qualifier nécessairement un élément animé et concret. Cependant, par cette image, nous insistons davantage sur le changement qui enveloppe les passages, même au niveau des secrets qu'ils dissimulent.

Ces couloirs attirent également l'attention en raison de leur abandon même, de leur

---

<sup>728</sup> M. MEYER, *Le Paysan de Paris d'Aragon*, Paris, Gallimard 2001, p.87.

déclin, comme de la vacuité surprenante de plusieurs boutiques, bien que d'autres ateliers demeurent ouverts, et dans lesquels les ultimes artisans persévèrent à confectionner et à vendre des objets contrefaits, pendant que le tout est plongé dans une atmosphère désuète et nostalgique. Dans cette perspective, nous confirmons que, parmi les surréalistes, Aragon est le grand explorateur de ces rues couvertes, qu'il s'est chargé de décrire minutieusement, dans *Le Paysan de Paris*, en mettant en place un inventaire intégral des fantasmes qui s'y dévoilent.

Pour J. Clébert<sup>729</sup>, « les passages séduisirent les surréalistes par leur nom même qui évoque successivement les *pas* du *passant* (pas perdus ou non), la maison de *passé*, et le *passé*, la nostalgie du temps enfui ou figé ». Cette appellation rappelle également qu'il s'agit d'une transition « d'une époque à une autre, et plus singulièrement du XIXe au XXe siècle », d'autant plus qu'elle s'est effectuée suite à des modifications sur tous les plans, et plus particulièrement au niveau littéraire, en ce sens que l'exploration de l'inconscient humain devient un sujet de prédilection, spécialement avec le mouvement surréaliste. Outre ce statut d'intermédiaire entre le réel et l'irréel, cet espace particulier « est vécu par les surréalistes comme lieu de l'attente, comme un "lieu impersonnel, neutre, où tout peut advenir", dit Aragon, de la rencontre et de la surprise, des amours "passagères", et bien sûr du rêve ». Si tout est possible dans les passages, l'attente doit être reliée étroitement avec la liberté, puisqu'en s'introduisant dans cette zone des mystères, l'homme se « délivre [...] de ses habitudes, de ses complexes, de ses idées reçues, et [...] acc[è]de[...] au "pur" domaine de l'inconscient ».

Par ailleurs, les surréalistes préfèrent les passages comme lieu propice à leurs promenades, comme cadre favorable pour leurs découvertes, pour plusieurs raisons, essentiellement parce qu'ils débordent de mystères, parce qu'ils sont équivoques et énigmatiques, où tout est éphémère, voué à la disparition, mais toujours renouvelable :

### **Le mystère**

Le mystère, en rapport avec les passages, s'associe nécessairement à la découverte de l'inconscient, et, en particulier, de celui de la ville, représenté par les Buttes-Chaumont, qui permettent à Aragon d'entreprendre une transformation de l'espace urbain. Il le fait plonger dans une atmosphère liquide dont le rôle s'avère être un « nettoyage des scories dont le réel masque l'imaginaire, le désir et le rêve »<sup>730</sup>. Par conséquent, il effectue une redécouverte de « cette nature de l'âge d'or, préexistante à l'homme et comme excentrique à lui, située hors de son expérience sensible, c'est-à-dire de son conscient, cette nature *est son inconscient* ». Dès lors, au moyen des « débordements aquatiques » et d'une « prolifération végétale », Aragon effectue l'exploration de Paris et « tente [...] de pénétrer dans l'inconscient ». Il en est ainsi pendant la scène d'apparition de la sirène, où la mer immerge dans « le passage de l'Opéra » :

**[...] il ne semblait pas qu'une explication physique pût rendre compte de cette clarté surnaturelle et surtout du bruit qui emplissait sourdement la voûte. Je**

<sup>729</sup> J.-P. CLEBERT, *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris, Seuil 1996, p.443.

<sup>730</sup> *Ibidem.*, p.440.

**reconnus ce dernier : c'était cette voix de coquillage qui n'a pas cessé de faire l'étonnement des poètes et des étoiles de cinéma. Toute la mer dans le passage de l'Opéra. (« Le passage de l'Opéra », *Le Paysan de Paris*, p.31)**

Lors de cet épisode, Aragon relate une vision onirique dont le principal rôle est d'accomplir un parallélisme manifeste entre la galerie et le milieu aquatique. D'une part, le premier endroit, par son eau enclose, celle des aquariums, a enrichi l'imaginaire des passages citadins et a permis à la femme surréaliste, naïade ou sirène de prospérer. D'autre part, le second endroit est considéré comme l'espace privilégié de la quête surréaliste, dont l'eau symbolise l'inconscient, d'où, l'image métaphorique finale qui établit une fusion complète entre les deux pôles. En effet, cette investigation des secrets de l'inconscient se rattache au goût des surréalistes pour les nouveaux « mystères de Paris ».

Toutefois, délabré et abandonné, le passage n'est aucunement une zone dépeuplée et déserte. Elle est « habitée », étant donné qu'elle accueille encore un certain nombre de résidents, et surtout elle est « hantée », autant par des passagers aussi mystérieux que l'endroit où ils évoluent, que par des créatures fantastiques. Ces visiteurs étranges de ces lieux insolites semblent surgir de nulle part, situés en dehors du temps, et face auxquels l'auteur se pose une multitude de questions, dans le but de cerner leur nature réelle :

***Ce ne sont donc pas des savants, ces passagers d'un navire immobile [...] Des poètes ? qui sait, des officiers en retraite, des escrocs, des boursiers, des courtiers, des placiers, des chanteurs, des danseurs [...], des book-makers et des fantômes. (« Le passage de l'Opéra », *Le Paysan de Paris*, pp.87-88)***

Parmi toutes les possibilités de métiers et d'occupations que propose l'auteur, il y'en a une qui a attiré notre attention, car, d'un côté, elle nous a paru générale et s'applique à l'ensemble de ces personnages, et d'un autre côté, parce qu'il s'agit d'une métaphore déterminative, « ces passagers d'un navire immobile », et qui nous éclaire aussi bien sur le lieu que sur ceux qui le fréquentent. Ils sont les « passagers d'un navire », dans la mesure où ils ne sont jamais les mêmes, toujours en mouvement et surtout ils effectuent un voyage d'exploration au sein de ces galeries mystérieuses. Par ailleurs, le passage est assimilé par le biais d'une métaphore in absentia à un « navire immobile », en raison des allées et venues qui perturbent le silence énigmatique, mais encore parce que, dans les recoins inexplorés, le passage offre à ces visiteurs une promenade riche en sensations et découvertes.

### **L'équivoque**

En tant qu'espace représentatif du Paris des surréalistes, le passage est également équivoque, car il est « à la fois une rue (lieu de transition) et un hall (où l'on peut rester) ; mi-éclairé par la lumière extérieure et en mi-dérobé ; fermé en même temps qu'ouvert »<sup>731</sup>, et plus particulièrement parce qu'il dégage « une instabilité » qui lui est « immanente »<sup>732</sup>. De plus, l'ambiguïté de ce lieu contribue à mettre en place des visions

<sup>731</sup> K. ISHIKAWA, Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme, Paris, l'Harmattan 1998, p.124.

<sup>732</sup> Idem.

fantastiques, de même que des chimères légendaires, ayant pour conséquence un désintéressement vis-à-vis du monde réel, et une orientation vers une autre réalité, grâce à laquelle on s'affranchit des limites du possible et « où l'on rêve la poétique de la beauté moderne »<sup>733</sup>. Nous relevons cette perception imaginaire qui paraît aussi équivoque que le lieu qu'elle décrit, vu qu'il est situé dans une zone intermédiaire entre le réel et l'irréel :

***Au niveau de l'imprimerie qui fait des cartes à la minute, juste au petit escalier par lequel on descend dans la rue Chauchat, à cette extrême pointe du mystère vers le septentrion, là où la grotte s'ouvre au fond d'une haie agitée par les allées et venues des déménageurs et des commissionnaires, à la limite des deux jours qui opposent la réalité extérieure au subjectivisme du passage [...] dans cette zone étrange où tout est lapsus, lapsus de l'attention et de l'inattention***<sup>734</sup>, ***arrêtons-nous un peu pour éprouver ce vertige. (« Le passage de l'Opéra », Le Paysan de Paris, p.60)***

Dans ce passage, Aragon alterne des indications spatiales vérifiables (« au niveau de l'imprimerie », « dans la rue Chauchat ») avec d'autres virtuelles. Celles-ci s'inscrivent sous le signe de l'extraordinaire, mises en valeur par des figures métaphoriques qui rassemblent des éléments incompatibles. En effet, la première image, centrée sur l'idée du « mystère », situe la scène en dehors des limites de la réalité. La deuxième introduit un constituant spatial étrange, « la grotte », dans le but de signaler que le passage renferme des territoires d'ombre, difficiles d'accès, mais qui méritent d'être explorés. La troisième figure résume le projet surréaliste d'exploration des galeries, fondé sur un principe de contradiction de deux pôles, « la réalité extérieure » et le « subjectivisme du passage », que l'auteur a choisi de représenter métaphoriquement tel que « deux jours ». En outre, par l'emploi de l'expression « à la limite », il rappelle qu'il se situe le plus souvent, lors de son voyage de découverte, dans l'entre-deux. Pour la dernière image, elle indique la station finale du parcours en mettant l'accent sur l'abandon de toute réflexion ou logique, que ce soit dans le choix du parcours, que dans l'interprétation des phénomènes abordés.

### ***L'éphémère***

Selon le point de vue des surréalistes, la fantasmagorie de la civilisation moderne se particularise par l'éphémère et l'illusoire, d'autant plus qu'Aragon baptise « le passage de l'Opéra » comme l'un des « sanctuaires d'un culte de l'éphémère ». Alors, nous citons :

***[...] ces aquariums humains déjà morts à leur vie primitive, et qui méritent d'être regardés comme les recéleurs de plusieurs mythes modernes, car c'est aujourd'hui seulement que la pioche les menace, qu'ils sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère, qu'ils sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, incompréhensibles aujourd'hui et que demain ne connaîtra jamais. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.21)***

Nous remarquons, d'une part, que le thème « passages » n'est pas mentionné dans un contexte immédiat. Par conséquent, la première métaphore que nous tirons de cet extrait

<sup>733</sup> Ibidem., p.131.

<sup>734</sup> C'est nous qui soulignons.

est in absentia, identifiant ces endroits ambigus à des « aquariums humains », puisqu'ils sont faits de verre, même si leurs occupants sont des promeneurs et non des poissons. Dans cette perspectives, nous signalons aussi un rapport métaphorique entre le terme « aquariums » et les adjectifs qui lui sont attribués (humains, morts), étant donné qu'ils sont habituellement spécifiques aux hommes. D'autre part, ce même mot est en lien figuré avec le complément de l'adjectif, « à leur vie primitive », dans la mesure où il s'inscrit dans le cadre d'une personnification fantastique de ce lieu insolite, auquel sont attribuées une âme et une existence. Ensuite, l'auteur recourt à deux métaphores mises en place par le verbe « devenir ». Dans un premier temps, ces galeries sont présentées tels des « sanctuaires d'un culte de l'éphémère », parce qu'ils sont voués à la destruction, de manière que toute image ou tout tableau qu'ils offrent ne sont que momentanés, ne pouvant être reproduits ou vécus à nouveau. Aussi, ils représentent un lieu de « culte », vu qu'ils sont les « recéleurs de mythes modernes », d'autant plus qu'ils incarnent une nouvelle religion dont les fondements ne sont autres que le passager et le fantastique. La deuxième métaphore est inscrite dans la même perspective, illustrant l'idée de l'instantané, étant donné que l'auteur recourt cette fois à l'adjectif « fantomatique », afin de confirmer le caractère chimérique et fantastique de ce « paysage », consacré principalement aux « plaisirs » et aux « professions maudites », provisoires et fugaces, se limitant au moment présent.

De surcroît, nous discernons chez cet auteur une prédilection affichée pour les actes et les faits fugaces, au même titre que les lieux clandestins et dérobés, en ce sens qu'ils permettent d'impliquer le passager de l'entre-deux, et de le faire participer dans la mise en place d'un nouvel univers imaginaire.

### **Le passage est un labyrinthe**

Si le surréalisme modifie à son profit les thèmes de la mythologie classique, il a repris celui du Labyrinthe, que Gilbert Lascault a défini comme « lieu dont le centre est nulle part. Ou bien : circuit dont le centre est partout. Ou bien encore : parcours dont le centre est défini par l'exacte place où le voyageur est annihilé, dévoré [...] Espace monstrueux où les formes opposées se greffent : le Minotaure en est à la fois le Seigneur et l'emblème »<sup>735</sup>. Ce réseau compliqué de chemins tortueux est intentionnellement choisi, dans la mesure où il repose sur une seule règle, la divergence. Néanmoins, il est valorisé parce qu'il s'inscrit dans cette exploration des mondes cachés et emblématiques comme de l'inconscient, au point que les membres du groupe accordent la forme ambiguë de ce dédale à l'espace urbain, car regroupant à son tour un ensemble de rues tortueuses et de couloirs entrelacés. Toutefois, si le passage correspond à cette configuration, il est plutôt un labyrinthe en ligne droite, étroit et équivoque, n'offrant comme possibilité d'accès ou de fuite qu'une entrée et une sortie interchangeables. Pourtant, si on s'y aventure, on risque de perdre le sens de l'orientation, pris au piège d'une infinité de visions étranges. En outre, le passage est représenté tel un labyrinthe de cristal, à la fois transparent et difficile à quitter.

A leur tour, les Buttes-Chaumont, retracent, avec leurs allées sinueuses et le mystère

---

<sup>735</sup> G. LASCAULT, « Aventures d'une horizontale », *L'Art vivant*, n°21, Paris, Maeght, Juin 1971, p.16.

de leur pont à suicides, le schéma du labyrinthe, en cloîtrant l'homme dans toutes les dimensions de l'espace :

***L'allée ! ce n'était encore qu'une voie utile, une trouée pour mon âme de sauvage, et ce serpent grandit, et relia les villes [...] L'allée ! dès que j'y pénètre, j'aperçois toute sa perspective et l'issue ménagée de cette grande association d'idées plantée d'un bout à l'autre d'arbres taillés dont l'essence est choisie. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, pp.179-180)***

En traversant ce parc, les trois amis accordent plus d'intérêt à « l'allée », d'autant plus qu'elle est représentée, en premier lieu, telle « une voie utile » et aussi « une trouée », en raison de l'aspect rectiligne, commun à ces différentes formes spatiales. Toutefois, le complément d'objet, « mon âme de sauvage », introduit par la préposition « pour », indique qu'il s'agit de deux métaphores avec « être », juxtaposées et construites par restriction, et surtout, associant des éléments concrets (allée, trouée) à un autre de nature abstraite (âme). Dans cette optique, nous pouvons dire que ce chemin sert de guide pour le poète, en lui permettant d'apaiser et de dompter son « âme de sauvage », mais aussi de découvrir « cette grande association d'idées ».

### **Le passage est un palais de glaces**

Le passage est aussi un palais de glaces, puisque la devanture de ses boutiques est faite de verre, et par conséquent, nous identifions leurs parois à des miroirs où se reflètent à l'infini et à la fois un spectacle intérieur et un autre extérieur. En effet, le promeneur découvre les secrets que cachent et montrent ces magasins extraordinaires, et peut également voir et se voir, en ce sens qu'il lui est possible de suivre ce qui se déroule à l'extérieur par un effet de réflexion, et en même temps, de saisir son propre reflet. Nous remarquons alors que la vitrine joue le rôle d'un appareil optique, qui, par les images qu'il offre, transforme les objets du monde réel et leur accorde une identité nouvelle qu'ils ne peuvent détenir que dans le rêve.

Le meilleur exemple pour illustrer une telle idée est l'apparition fantastique de la femme-sirène, faisant déborder l'imaginaire dans une sorte de vision onirique où transparence et liquidité fusionnent au point de métamorphoser le magasin des cannes, et par extension, tout le passage, en un aquarium sous le regard trouble du surréaliste :

***J'oubliais donc de dire que le passage de l'Opéra est un grand cercueil de verre [...]. (« Le Passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.44)***

Par une métaphore avec « être », l'auteur établit un rapprochement étroit entre « le passage » et « un cercueil », d'abord, pour mettre en lumière l'idée d'enfermement, relié à l'un comme à l'autre. Toutefois, l'adjectif qualificatif « grand » fait basculer, aussitôt, vers une impression d'ouverture, qui va en s'accroissant jusqu'à la transparence, d'où, l'emploi du complément d'objet « de verre ».

### **Le passage est un lieu de métamorphoses**

Le passage est représenté également comme un lieu de métamorphoses, comme l'indique cet extrait :

***On voit dans les galeries à leurs changeantes lueurs qui vont de la clarté du***

***sépulcre à l'ombre de la volupté de délicieuses filles servant l'un et l'autre cultes avec de provoquants mouvements de hanches et le retroussis aigu du sourire. (Le paysan de Paris)\****

Sous le regard fasciné des surréalistes, Paris se métamorphose, envahi particulièrement par une végétation exotique, dont la provenance est un ailleurs lointain, mais aussi l'imagerie onirique de l'enfance. Dans cette perspective, les passages dévoileront nettement certains aspects spécifiques de cette ville rendue végétale. Cependant, cette transformation est principalement commandée par l'eau qui, sous la forme du liquide glauque des aquariums, modifie la représentation que les surréalistes avaient de la capitale, en amplifiant, comme sous une lentille grossissante, ses qualités et ses défauts, ses merveilles et ses horreurs. En effet, classé parmi les lieux obsessionnels de l'auteur, le passage représente la sinuosité, la circularité et la communicabilité qui marquent le monde intime du héros aragonien.

**Le passage entre pureté et sensualité**

Représenté tel un milieu liquide, le passage est relié à l'image de la pureté absolue, celle de la naissance, et, en particulier, de l'enfance, que les surréalistes entendent retrouver, en parcourant ce lieu onirique, et en rattachant leur exploration de l'inconscient à celle de leurs premiers fantasmes. Cet état d'innocence est aussi exalté par une clarté déifiée, dans la mesure où la promenade à l'intérieur de cet espace peut être considérée parfois comme une procession religieuse au sein d'un édifice sacré. Néanmoins, il est possible également que cette parade soit sensuelle, parce que le passant aragonien découvre, tout au long de sa promenade, des endroits favorables aux plaisirs charnels et aux émotions voluptueuses, comme les maisons closes, dont les portes et les escaliers sont escamotés, et surtout, qui disposent de nombreuses sorties, dans le but de faciliter la fuite et préserver l'anonymat, ainsi que l'illégalité des amours passagères. Le passage est en effet consacré au commerce des charmes, tel que le confirme l'auteur en identifiant, grâce à une métaphore in praesentia, un hôtel de passe à un « laboratoire des plaisirs », vu que tout y est permis, et que ses habitués se livrent à eux-mêmes et tentent de réaliser leurs fantasmes les plus profonds, sans tabous, ni interdictions, enveloppés dans le mystère du passage. Nous citons :

***[...] un hôtel dont les chambres n'ont d'autre air ni d'autre clarté que ceux de ce laboratoire des plaisirs, où l'hôtel puise sa raison d'être. (« Le passage de l'Opéra », Le Paysan de Paris, p.23)***

**Le passage est une métaphore poétique**

Par ailleurs, le Paris des surréalistes fait référence à celui de Lautréamont, qui les a considérablement fascinés, au point qu'ils exaltent les passages et reprennent pour leur compte l'enchantement qu'éprouvait Maldoror face à ces lieux débordant de rébus et de mystères, et dans lesquels il se livre à une errance interminable, constituant le préalable nécessaire à la métamorphose.

D'un autre côté, par une transition continue alternant l'intérieur et l'extérieur, le passage représente concrètement l'opposition entre le réel et l'irréel dont la démarcation est si fragile qu'ils ne paraissent être séparés que par un pas infime. Ainsi, le passage, en

tant qu'endroit existant, permet l'épanouissement d'une vision onirique, comme lorsque le « paysan » exalte la beauté des cheveux féminins :

***Serpents, serpents, vous me fascinez toujours. Dans le passage de l'Opéra, je contempiais ainsi un jour les anneaux lents et purs d'un python de blondeur. (« Le passage de l'Opéra », Le Paysan de Paris, p.51)***

Par référence à ce qui précède, les « serpents » représentent, par une métaphore in absentia, les cheveux blonds d'une femme célébrée dans la totalité du *Paysan de Paris*, et qui se trouvent également identifiés, par une autre figure in absentia, à « des anneaux lents et purs d'un python de blondeur », en raison de la forme et de la couleur, et surtout de l'effet ensorceleur et dangereux qu'ils exercent sur leur contemplateur. En outre, cette image métaphorique est en particulier réalisée grâce à une jonction inédite de mots la constituant, tel que les adjectifs accordés aux « anneaux » et même le complément du nom, « de blondeur », associé d'une manière insolite à « python ».

Situé dans et en dehors de la capitale, le passage est privé d'ancrage temporel, de sorte qu'il ne peut être en état stationnaire. Il affiche un devenir sans cesse renouvelé, en mettant en place une perception amplifiée de la dualité du réel et de l'être, pour ensuite conduire vers une transgression recherchée du monde des apparences. Par conséquent, il doit être pris en considération comme un mouvement aussi bien de l'imagination que de l'écriture, dont il est la métaphore poétique. En outre, il est une métaphore philosophique, marquant la disjonction des mots et des choses, ainsi que de leurs limites, au cœur même de la pensée et du réel, en les plaçant sous l'enseigne de l'éphémère.

### **Les « hauts » lieux surréalistes**

Dans la capitale, les surréalistes choisissent certains lieux que d'autres, où ils pratiquent leurs différentes activités. Dans cette optique, nous prendrons en considération les endroits les plus mentionnés dans les textes d'Aragon, et en particulier dans *Le paysan de Paris*, à savoir le café, le cinéma, le théâtre et les bains publics.

#### **Le café**

Parmi les hauts lieux surréalistes, les cafés occupent une place considérable, puisqu'on leur a attribué « quelques fonctions essentielles [...] D'abord, c'est le symbole de leur ennui, état de désœuvrement, résultat de leur refus du travail. Ensuite, c'est un lieu à la fois public et privé ; l'isolement dans la rue se dissout en sociabilité»<sup>736</sup>. Dans cette optique, le poète se présente dans ces vers comme le porte-parole de tous les jeunes de son temps, et surtout il expose leur état de lassitude :

***Ma jeunesse Apéro qu'à peine ont aperçu Les glaces d'un café lasses de tant de mouches Jeunesse et je n'ai pas baisé toutes les bouches. (« Vie de Jean-Baptiste A », Feu de joie, p.43)***

Le parallélisme établi entre l'individu et le lieu est mis en place par une métaphore adjectivale, puisque le poète relie une qualité humaine, « lasses », à la devanture d'un café, en raison de l'absence de toute activité extérieure, et qui relate en même temps la

---

<sup>736</sup> K. ISHIKAWA, *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme*, Paris, l'Harmattan 1998, pp.31-32.



mélancolie éprouvée par les habitués qui se sentent solitaires, bien qu'ils soient dans un endroit public.

En outre, « à la fois ouvert à tous et espace fermé, le café est un lieu flottant qui permet l'oisiveté et fait voyager »<sup>737</sup>. Ainsi, le poète recourt à une métaphore appositive dans le but d'illustrer cette idée :

Boulevards buvards de mes yeux  
Suivez mes désirs à la trace  
La terrasse du café de l'Univers  
Lieu d'élection des naufrages  
C'est ici que chacun se perd et perpétue  
La tradition de mourir un jour ou l'autre.

(« La faim de l'homme », *Les Destinées de la poésie*, p.140)

Si « la terrasse du café de l'Univers » est métamorphosée en un « lieu d'élection des naufrages », c'est qu'elle permet aux surréalistes d'écrire, et, par conséquent, de réinventer le monde grâce à cet exercice, et plus encore à parcourir, par le biais de l'imagination, des zones fabuleuses et inexplorées. Dans cette perspective, nous relevons les deux mots les plus significatifs. D'un côté, « Univers » rappelle le projet primordial des membres du groupe, celui d'observer le spectacle de la vie quotidienne, pour ensuite refaire le monde à nouveau. D'un autre côté, « naufrages » désignent une plongée dans l'inconscient, d'où on ramène des images inouïes et des représentations fantastiques.

Par ailleurs, le café leur permet, même s'ils ne sont pas en mouvement, de poursuivre les aventures se déroulant au coin de la rue, et particulièrement, d'observer le spectacle de la vie humaine défilant devant les terrasses, où pouvait, à tout instant, surgir l'amour fou, ou se manifester le merveilleux. Nous discernons alors que ce lieu est un observatoire permettant de poursuivre, mais encore de réinventer les scènes de la rue, et particulièrement des « boulevards ». Le café permet à ses habitués de surprendre des scènes de la vie et de la mort, plus jamais reproduites, du moins de la même manière. En outre, le terme « naufrage », ainsi que l'expression « mourir un jour ou l'autre » relie étroitement le café à la notion de l'éphémère, mais également à la rêverie.

D'un autre point de vue, malgré l'interruption momentanée de leur quête errante, les surréalistes choisissent ce « lieu privilégié d'observation », dans lequel « les passants, les consommateurs, les annonces des prix, la disposition des rideaux, tout y est précieux ; tout y signifie la rencontre possible avec une femme, un jeu de mots ou un objet »<sup>738</sup>. Et c'est ce que confirme l'auteur dans cet extrait :

Mais si, en proie à cette faible agitation de l'attente, car quelqu'un va venir, et je me suis peigné trois fois en y songeant, je soulève les rideaux des vitres, me voici repris par le spectacle du passage, ses allées et venues, ses passants. Etrange chassé-croisé de

---

<sup>737</sup> *Ibidem.*, p.35.

<sup>738</sup> M.-C. BANCQUART, *Paris des surréalistes*, Paris, Seghers 1972, p.9.

pensées que j'ignore, et que pourtant le mouvement manifeste.

(« Le passage de l'Opéra », *Le Paysan de Paris*, p.101)

Le café est présenté tel un intermède entre deux promenades, comme une pause avant de reprendre le parcours d'exploration. Toutefois, le déplacement dans l'espace se trouve remplacé par un mouvement de l'esprit, dans la mesure où le « je », tourmenté par une attente interminable, poursuit « le spectacle du passage » et commente en même temps ce qu'il perçoit et ce qu'il ressent. Ainsi, le recours à la figure métaphorique relate cet état de confusion, plutôt de communication entre l'extérieur et l'intérieur, d'alternance entre l'observation et la réflexion, et précisément cet « étrange chassé-croisé de pensées ».

En retrait, loin du vacarme de la vie pressée de la rue, cet endroit s'avère être celui de l'attente et de la rencontre, ainsi que de l'immobilité se prêtant à la rêverie et à cet engourdissement qui suscite, à la manière du demi-sommeil, des phrases naturellement poétiques. Tel est le cas dans cet extrait du « Passage de l'Opéra » :

[...] un café Biard fait vis-à-vis à la librairie Rey. Salle du comptoir, arrière-salle, avec vos portes multiples, vos vitres qui regrettent toujours le café à deux sous [...] avec vos piliers et vos miroirs, vous constituez un joli palais de reflets [...] Vous êtes le décor du crime qui se cache, de l'attentat projeté, de la poursuite et du traquenard. C'est dans vos perspectives rompues que se dénouera tout le ridicule d'une vie, le grand secret de ces inadaptés lyriques qui font nerveusement rire la bourgeoisie dans l'ombre. Et l'amour : l'amour dans ce café, quelle aise étrange il y prendrait ! dans ce café où tout est ménagé pour les regards. Faux jour complice des exaltations véritables : dans ce local aventureux, encore un conflit de lumières.

(*Le paysan de Paris*, p.73-74)

En s'adressant directement à ce lieu par le biais du pronom personnel « vous », l'auteur en fait un cadre féérique, propice à la mise en place d'épisodes magiques et fantastiques. Dans cette optique, il recourt à un ensemble de métaphores pour mettre en valeur la nature spéciale de cet espace hors du commun. En premier lieu, il le représente tel un « joli palais de reflets », dans la mesure où le café est essentiellement apprécié en tant que lieu à la fois clos et ouvert, grâce à ses vitres et ses miroirs, sur lesquels se réfléchissent les images de l'extérieur et « où tout est ménagé pour les regards ». En second lieu, par une métaphore avec « être », les constituants de cet endroit sont évoqués comme un « décor » favorable à un ensemble de pratiques interdites, étant donné qu'il est situé aux frontières du réel et de l'irréel, où tout devient possible et licite. Par conséquent, fréquenter un café autorise le dépassement de la routine, celle du quotidien, mais surtout de rejeter les règles artistiques bourgeoises. Toutefois, ce lieu de rencontre est spécialement celui de l'amour et de l'aventure, car il est placé sous le signe du hasard et de l'équivoque, dans une zone intermédiaire entre la clarté et l'obscurité.

De surcroît, les cafés sont un espace privilégié pour le travail et la rencontre, dans la mesure où ils permettent la pratique d'un exercice collectif, celui de l'écriture spécialement surréaliste, d'autant plus qu'il s'agit d'un produit du moment. Nous citons :

Et dans cette paix enviable, que la rêverie est facile. Qu'elle se pousse d'elle-même.

C'est ici que le surréalisme reprend tous ses droits. On vous donne un encrier de verre qui se ferme avec un bouchon de champagne, et vous voilà en train. Images, descendez comme des confetti. Images, images, partout des images. Au plafond. Dans la paille des fauteuils. Dans les pailles des boissons. Dans le tableau du standard téléphonique. Dans l'air brillant. Dans les lanternes de fer qui éclairent la pièce. Neigez, images, c'est Noël.

(« Le passage de l'Opéra », *Le Paysan de Paris*, p.101)

Le café se présente tel un lieu favorable à l'exercice de l'écriture, du fait qu'il offre un calme incomparable et autorise la plongée dans le rêve. Par ailleurs, il permet aux surréalistes de se livrer à leur occupation privilégiée : produire des images infinies, qu'Aragon parsème dans tous les recoins de ce lieu, d'où, le rapport métaphorique entre « images » et l'ensemble des compléments circonstanciels de lieu qui leur sont associés.

Il est également un espace équivoque, en ce sens qu'il autorise aussi bien une dialectique entre l'individu et la collectivité qu'un amalgame de la réalité et de l'imaginaire. A ce titre, nous citons cet extrait où le café est identifié à un « local aventureux », au moyen d'une métaphore in absentia, vu qu'il autorise les rencontres les plus inattendues, les inventions les plus extravagantes et les images les plus originales :

[...] dans ce local aventureux, encore un conflit de lumières. Oh Dieu de l'enfer, pourquoi les grues désœuvrées caressent-elles ainsi chantonnant le marbre fêlé des tables ?

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.74)

En outre, l'auteur a choisi de mettre en valeur l'ambiguïté de cet endroit en ayant recours à une autre figure métaphorique, reliant deux termes habituellement incompatibles, « conflit » et « lumière », pour dire cette oscillation entre le clair et l'obscur, et par conséquent, une fusion du réel et du surréel. Ce dernier est de plus signalé dans la dernière phrase où les règnes se confondent, et où une vision fantastique, « les grues désœuvrées caressent le marbre des tables », se déroule dans un décor familier.

### **Le cinéma**

La salle du cinéma est aussi l'un des lieux préférés des surréalistes, puisqu'elle est un autre lieu équivoque, placé entre le jour et la nuit, la veille et le rêve. Et, en rassemblant ces deux territoires antithétiques, elle autorise, concrètement et d'une manière instantanée, le passage de l'une à l'autre, pour révéler de la sorte la passion du groupe pour l'entre-deux. Dans cette optique, Aragon choisit de mettre en scène, dans ce poème, un photographe et cinéaste, adepte de la photographie pure, et essentiellement qui réalise des images de formes géométriques abstraites :

Le Strand me suit de brouillard jaune dans les salles.

(« Madame Tussaud », *Feu de joie*, p.36).

D'où, la sélection d'une atmosphère extraordinaire, suggérée par un rapport métaphorique entre l'ensemble de la phrase, et plus particulièrement, entre le verbe « suivre » et son complément « de brouillard jaune ». Ce dernier réfère aux rêves, dans lesquels plongent les surréalistes, et redécouvrent les objets et les réalités sous un autre

angle.

Plongés dans le noir, les surréalistes se détachent de la clameur quotidienne de la ville, pour accéder à un monde onirique fascinant et attrayant, qui dépayse celui qui franchit la porte de la salle. En effet, le cinéma se caractérise par son pouvoir de *dépaysement*, leur procure une ambiance de prédilection, celle du rêve. Le spectateur, à la fois en groupe et solitaire, est absorbé par la luminosité et la mobilité des images sans couleurs, pareilles aux visions fantastiques du rêve, d'autant plus qu'il ne se soucie point du déroulement de l'histoire. Il constate alors qu'il est placé dans une zone intermédiaire entre le songe et la veille, dans un monde bidimensionnel, comme celui des hallucinations. Par conséquent, le retour brusque à la rue, en tant qu'univers de la réalité vécue, riche en couleurs, animé par un tas de bruits divers et essentiellement par la parole, permet de considérer le cinéma comme une parenthèse onirique de l'existence, et plus précisément comme une projection d'un rêve. Pour Breton, le cinéma ne peut être autre que le seul mystère moderne.

Par ailleurs, suivant une confirmation de C. Abastado, le film, que les surréalistes choisissent de regarder au hasard, « est construit comme un rêve, et, comme un rêve, il peut avoir deux niveaux de signification : manifeste et latent. Le premier seul est proféré mais le second est décrypté sous les signes du premier. Le récit, par la transcription linguistique, interprète ; l'image laisse ouverte la signification »<sup>739</sup>. Dans cette optique, nous avons choisi d'analyser un exemple, où le poète relate, non pas un spectacle cinématographique, mais le « film du monde » :

[...] le film du monde  
est un pont suspendu sous lequel un fleuve immatériel  
d'irritation  
coule en silence à l'heure qu'il est  
Le geste interrompu de toutes les histoires sans intérêt  
transforme  
les champs de pommes de terre humaines en une forêt  
de statues  
énigme d'un cimetière milanais  
hirondelles de pierre veuves vertes bustes d'apoplexie.  
(« Mandragore », *Persécuté Persécuteur*, p.228)

Par une métaphore avec « être », un rapport d'identité est établi entre « le film du monde », dans le sens d'une existence humaine qui défile inlassablement devant les yeux du poète, et « un pont », en raison, d'abord, d'un aspect commun entre ces deux éléments, à savoir la longueur, mais encore la forme rectiligne. Cependant, le pont est « suspendu », dans la mesure où le poète ne peut que décrire un moment et l'éterniser, ou une image du spectacle de la vie humaine, représentée métaphoriquement, tel un

---

<sup>739</sup> C. ABASTADO, *Introduction au Surréalisme*, Paris, Bordas 1971, p.115.

« fleuve immatériel d'irritation », puisqu'il s'agit d'une coulée continue, en perpétuel mouvement. De plus, nous remarquons que cette figure associe le matériel et l'abstrait, comme lors d'un songe, où tout se mêle et se confond. D'un autre côté, le complément circonstanciel de manière, « en silence », met un parallèle entre le film et le rêve, étant donné que les surréalistes préfèrent remplacer la parole par l'image.

Du reste, si les surréalistes apprécient voir des films insignifiants, indiqués ici par « toutes les histoires sans intérêt », c'est qu'ils les considèrent comme un intermède ou une pause, ou plus exactement comme une interruption dans le cours de la réalité, d'où, l'emploi d'une métaphore in absentia, « le geste interrompu », pour dire que le cinéma n'est qu'un endroit propice à une rêverie, située en dehors du temps et de l'espace. Il est également nécessaire de signaler que, le temps d'une séance, les surréalistes se livrent à une infinité de métamorphoses. Tel est le cas dans cet exemple, puisque le verbe « transforme » permet la mise en place d'un ensemble de figures métaphoriques, dont le thème est unique, « les champs de pommes de terre humaines ». Ceux-ci sont chaque fois modifiés, au-delà de toute attente, mais surtout changés en une réalité supérieure et plus noble. Le cinéma est donc un lieu de sublimation.

En premier lieu, « les champs de pommes de terre humaines » se transforment en « une forêt de statues », parce que ce lieu naturel compte parmi ceux que les surréalistes magnifient en tant que labyrinthe initiatique pour l'homme, riche en secrets et pouvoirs. Quant aux statues, elles expriment principalement leur souci de métamorphose. En second lieu, ils sont une « énigme d'un cimetière milanais », et nous remarquons par l'association de cet ensemble de mots que le poète insiste sur le mystère et les secrets foisonnant dans ces lieux.

Dans ce qui suit, il énumère un certain nombre d'éléments destinés à décorer cet endroit imaginaire, au moyen de deux métaphores déterminatives et une autre adjectivale. Il procède par des associations inédites, dans le but de dire que le film, comme le rêve, permet de réaliser toutes les possibilités. Nous relevons ainsi une alliance entre l'animé et l'inanimé, « hirondelles de pierre », un rapprochement entre le concret et l'abstrait, « bustes d'apoplexie » et finalement, la qualification d'un humain par un adjectif de couleur qui, ordinairement, ne lui convient pas, « veuves vertes ».

### **Le théâtre**

A côté du cinéma, et comme les autres surréalistes, Aragon affiche un certain goût pour le théâtre, mais il s'agit principalement d'un théâtre nouveau, caractérisé par un recours à la surprise comme un ressort essentiel des drames surréalistes et un facteur de poésie. Dans un poème de *Feu de joie*, « Pièce à grand spectacle », Aragon se met lui-même en scène :

L'ami sans cœur ou le théâtre  
Adieu  
Celui qui est trop gai  
C'est-à-dire trop rouge  
Pour vivre loin du feu des rampes

De la salle  
ficelles pendantes  
Des coulisses  
on ne voit qu'un nuage doré  
machine-volante  
Le Régisseur croyait à l'amour d'André  
Les troiscoups  
L'oiseau s'envole  
On avait oublié de planter le décor  
Tintamarre  
Le pantin verse des larmes de bois  
Pour prendre congé

**LOUIS ARAGON \***

\* Il revient saluer. (p.48)

D'abord, le premier vers est une métaphore identifiant deux éléments par coordination, grâce à la conjonction « ou », qui suggère leur équivalence, en ce sens qu'ils peuvent se substituer l'un à l'autre. Si « le théâtre » est représenté tel un « ami sans cœur », c'est parce que les surréalistes sont partisans d'un art qui ne respecte point les règles du théâtre classique, comme celles de la bienséance ou des trois unités. Ces normes théâtrales sont pourtant mentionnées dans le poème, selon une répartition qui dit leur nombre, et c'est certainement par ironie, que le vers suivant confirme qu'« on avait oublié le décor ». Mais, ce qui distingue ce théâtre, c'est qu'il « est trop gai, c'est-à-dire trop rouge », et nous savons que cette couleur est principalement celle de la révolte, et, par conséquent, du renouveau, dans la mesure où les surréalistes emploient, dans leur théâtre, « une autre forme de message automatique, celui des images du rêve »<sup>740</sup>, tel que « ce nuage doré machine volante » dont nous ne pouvons deviner l'objet. En tant que dernière manifestation de « cette conception nouvelle du théâtre », les surréalistes modifient le statut du personnage, ici Aragon, dont le nom s'affiche en lettres capitales à la fin du poème-spectacle, représenté par une métaphore in absentia comme un « pantin » qui « verse des larmes de bois ». En conséquence, il semble ridiculisé lorsqu'il s'intègre à « l'espace parcourable et au temps événementiel », devant obligatoirement être le héros « de scènes oniriques dont la lenteur et le silence provoquent cet état d'engourdissement recherché, propice à la communication avec l'inconscient »<sup>741</sup>.

Toutefois, ce lieu de spectacles est étroitement relié au culte voué à l'éphémère, à l'équivoque, et surtout au goût de la prostitution, exaltés pour l'essentiel dans « le Passage de l'Opéra », lors de l'évocation du « Théâtre moderne » que l'auteur assimile,

<sup>740</sup> J. P. CLEBERT, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil 1996, p.573.

<sup>741</sup> Idem.

grâce à une métaphore in absentia, à un « alhambra de putains », parce qu'il est aussi fascinant que le château, mais où foisonnent les représentants d'un nouveau culte, à savoir le plaisir sous toutes ses formes. Nous citons :

Le Théâtre moderne [...] Dans cet alhambra de putains se termine enfin ma promenade au pied de ces fontaines, de ces confusions morales, qui sont marquées à la fois de la griffe du lion et des dents du souteneur.

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.134)

Par ailleurs, le choix des termes témoigne de cet attrait pour l'ambiguïté et le paradoxe, dans la mesure où l'auteur associe des opposés, « alhambra » vs « putains », « la griffe du lion » vs « des dents du souteneur ».

### **Les bains**

Le bain constitue un autre endroit équivoque, dans lequel l'eau et la lumière, en tant qu'éléments oniriques obsessionnels, surgissent de nouveau, dans le but de s'ouvrir aussitôt sur tout un monde sensuel où rêveries heureuses et rêveries perverses alternent. Il en est ainsi dans cet exemple :

[...] les baignoires ici prostituées sont de dangereuses sirènes pour le visiteur [...] Ainsi ces temples d'un culte équivoque ont un air du bordel et des lieux de magie.

(« Le Passage de l'Opéra », *Le paysan de Paris*, p.65)

En tant que premier accessoire principal des bains, Aragon a mis en exergue les « baignoires » qu'il a d'abord personnifiées, en leur accordant un adjectif propre à l'humain, « prostituées », comme s'il voulait établir un parallèle entre le lieu et la pratique. En outre, il les identifie, par une métaphore avec « être » à de « dangereuses sirènes », parce qu'elles attirent et terrifient à la fois, dans la mesure où le plaisir est souvent en rapport avec le mystère et surtout avec le danger. La deuxième figure métaphorique que nous relevons de cet extrait est in absentia, puisque le thème initial « baignoires » s'est métamorphosé, pour devenir « temples », où l'on pratique, toutefois, « un culte équivoque ». Cette religion nouvelle est ambiguë, parce qu'elle associe étroitement une fascination pour la prostitution et un goût pour le mystère, d'où, l'emploi des deux mots « bordel » et « magie ».

### **La nature dans la ville**

Issus pour la plupart de milieux paysans, fascinés par l'espace citadin, les surréalistes demeurent à cheval entre ces deux zones, et pour parvenir à les réconcilier, ils ont pris en considération la ville comme une seconde nature, différente parce qu'elle est réinventée de toutes pièces par l'homme. Dans cette optique, Aragon donne comme titre à son ouvrage *Le Paysan de Paris*, dans le but d'exposer d'une manière nette, et, ensuite, d'examiner, la question de l'antinomie ville-campagne, ou en d'autres termes, l'opposition entre une nature vierge et la cité édifiée grâce au progrès de la civilisation, mais aussi pour les rapprocher au-delà de toute différence. Il introduit en effet une parcelle de la nature dans le cadre de la ville, sous la forme d'un parc ou d'un jardin, d'où, un emploi récurrent et obstiné d'un ensemble de figures métaphoriques puisées essentiellement des

règles végétal et animal, afin de susciter une fusion des deux lieux en général éloignés. Le produit obtenu est, par conséquent, une nature civilisée, et donc, sophistiquée, domestiquée, en ce sens qu'elle est dominée par les volontés humaines, et encore limitée à n'être qu'un décor propice aux loisirs ou aux plaisirs.

Selon Aragon, les Buttes-Chaumont sont un lieu imaginaire et fabuleux, mais particulièrement artificiel, où règnent les leurres et les illusions, dans la mesure où la plupart de leurs composants sont fabriqués, et donc faux (grottes, cascade...). De surcroît, ce parc est en même temps envoûtant et périlleux, vu qu'il est représenté, d'une part, tel un labyrinthe initiatique qui doit aboutir nécessairement à la découverte de « l'inconscient de la ville ». D'autre part, il incarne à la fois un domaine de l'obscurité et du mystère par opposition à la clarté lumineuse de la ville, une scène du vertige, et finalement un lieu de la mort consentie, car choisie et rendue facilement accessible grâce à une passerelle singulière, « le Pont des suicidés ». Nous citons donc comme illustration cet extrait :

***C'est ainsi qu'aux approches du parc où est niché l'inconscient de la ville, les grands facteurs de la vie citadine prennent des figures menaçantes, et surgissent au-dessus des terrains vagues et de leurs cabanes de chiffonniers et de maraîchers avec toute la majesté conventionnelle, et le geste figé des statues. (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.168)***

Nous voyons en effet que le parc renferme aussi bien « l'inconscient de la ville », que « des figures menaçantes » accordées métaphoriquement par l'auteur aux « grands facteurs de la vie citadine », dans le but de signaler que celle-ci dissimule un nombre considérable de dangers qu'un promeneur peut courir, lors d'une rencontre soudaine, et même pendant une réflexion inattendue. En outre, Aragon souligne le caractère équivoque de ce lieu, qui peut être aussi à l'origine de ce sentiment d'angoisse éprouvé par un visiteur non averti et accentué par le vide des « terrains vagues ». Ces derniers sont en opposition avec la ville surpeuplée, et même avec le parc riche en plantes et autres composants. Le paradoxe est également signalé en juxtaposant des éléments contradictoires, dont certains font référence à la grandeur (« majesté, statues »), alors que d'autres renvoient à la vulgarité (« cabanes de chiffonniers et de maraîchers »).

Néanmoins, à côté du parallèle entre ville et nature, Aragon met en valeur « le sentiment de la nature », qu'il présente tel un émerveillement vis-à-vis d'un milieu naturel inconnu et extérieur à l'humain, lui permettant essentiellement de surpasser l'antinomie entre le réel et l'imaginaire. Dans cette optique, l'auteur du *Paysan*, déterminé à explorer incessamment l'au-delà du réel, observe et examine la nature à travers le prisme de la rêverie, au point qu'Aragon désigne « le parc », par une figure métaphorique introduite par la préposition « voici », en tant qu'« appartement des rêves », dans la mesure où il permet de faire surgir des apparitions oniriques et étranges :

Parc, parc et parc. Voici l'appartement des rêves [...].

(« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.220)

De ce point de vue, l'auteur admet, par une métaphore avec « être », que « [...] la nature est [son] inconscient » (p.153), qu'il a choisie de représenter sous les lumières d'une vision chimérique :



De grandes lueurs révèlent au loin le Belvédère et plusieurs sourires des ténèbres, un reflet d'eau dormante et un cri d'oiseau dans la profondeur.

(« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *Le paysan de Paris*, p.186)

En premier lieu, nous constatons que l'emploi du terme « lueurs » est significatif, puisqu'une lumière faible et même éphémère favorise la mise en place de tableaux extraordinaires, comme celui-ci où l'auteur a attribué des « sourires » aux « ténèbres », en ayant recours à une métaphore déterminative, dans le but de dire que les zones d'obscurité dévoilent parfois des parties lumineuses qui méritent d'être explorées. En second lieu, le complément circonstanciel de lieu « dans la profondeur » semble d'un emploi métaphorique, puisqu'il laisse d'abord en suspens la nature même de cet abîme, mais encore parce qu'il renferme des éléments disparates (« sourires des ténèbres », « reflet d'eau » et « cri d'oiseau »).

D'un autre côté, la nature autorise Aragon à s'affranchir de son identité d'adulte dont l'espace urbain est la métaphore, pour retrouver l'âge d'or, celui de l'enfance perdue, en ce sens que les paysages verts, implantés dans les recoins cachés et secrets de la ville, constituent une occasion pour un recul, à la fois, spatial et temporel, en tant qu'un des éléments fondamentaux de l'émerveillement surréaliste. En effet, perçue comme un élément primordial, la nature offre un reflet du paradis perdu, mais à retrouver. Afin d'accéder à cet endroit féérique, tant recherché, et accomplir cette mission d'exploration, Aragon confronte un paradis fardé ou pompeux à un autre éden de végétation somptueuse qui libère l'homme du péché de connaissance. A la place de l'urbanisation du monde, nous assistons à un avènement de la paysannerie, d'autant plus que le héros aragonien, alors qu'il évolue en ville, reste « un Paysan de Paris ».

Suite à cet intérêt grandissant pour le milieu naturel, même s'il demeure, dans la plupart des cas, extérieur à l'homme, les surréalistes s'appliquent afin d'installer de nouveaux contacts indispensables entre ces deux entités, autres que le travail ou l'économie, dans le but de résoudre le contraste les opposant. Ce rapprochement se réalise grâce à l'analogie ou plutôt à l'identité entre la personne aimée et la nature. Il en est ainsi dans ces vers :

J'ai vu le plan de cette ville  
et c'est ton ombre à toi mon amour.

(« Je ne sais pas jouer au golf », *Persécuté Persécuteur*, p.190)

La métaphore avec « être » met en place une analogie entre la « ville » et la femme adorée, désignée par le pronom personnel « toi », et plus exactement entre le « plan » de celle-là et « l'ombre » de cette dernière. Ce parallélisme est même exprimé par la structure de la phrase, puisque à chaque terme du premier vers correspond un autre terme du second vers. En outre, le rapprochement des deux attributs (plan et ombre) permet de placer la femme dans une situation supérieure à celle de la capitale.

### **Le jardin / La forêt**

Chez les surréalistes, la nature, en tant qu'espace vert, n'est jamais dépeinte telle qu'elle existe en réalité, elle se donne à voie plutôt comme un lieu fabriqué, incarné

particulièrement par le jardin. Autre endroit surréaliste, celui-ci est, à son tour, caractérisé par le paradoxe et l'équivoque, car il est « la reproduction la plus drôle, la plus éloignée de la nature »<sup>742</sup>. De plus, nous pouvons dire que le jardin est à la fois naturel, par les espèces végétales qui le constituent et précisent son aspect et ses contours, mais il est aussi artificiel, puisqu'il s'agit d'une œuvre inventée par l'homme. Par conséquent, l'auteur représente cet espace, par une métaphore in absentia, telle « une image des loisirs », car il reflète et autorise les aspirations et les excès humains, associés paradoxalement à des éléments naturels :

***Tout le bizarre de l'homme, et ce qu'il y a en lui de vagabond, et d'égaré, sans doute pourrait-il tenir dans ces deux syllabes : jardin [...] Une image des loisirs se couche dans les gazons, au pied des arbres***<sup>743</sup>. ***On dirait que l'homme s'y retrouve avec son mirage de jets d'eau et de petits graviers dans le paradis légendaire qu'il n'a point oublié entièrement. (« Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.147)***

Et quoiqu'il s'agisse d'une création humaine, le parc tente de reproduire « le paradis légendaire », celui de l'âge d'or, où tout est magnifique et même idéal. Mais en vain, l'homme ne parvient plus jamais à accéder à ce lieu perdu, d'où, l'emploi du mot « mirage ».

En outre, le jardin symbolise le corps fabuleux de la femme désirée, et que le héros reconstitue pour lui donner une forme déterminée en fonction de ses propres fantasmes, en ce sens que cet espace vert est représenté tel un puzzle dont les différentes régions reproduisent les parties obsédantes du corps désiré. Tel est le cas dans cet exemple :

***Une image des loisirs se couche dans les gazons, au pied des arbres [...] Jardins, par votre courbe, par votre abandon, par la chute de votre gorge, par la mollesse de vos boucles, vous êtes les femmes de l'esprit, souvent stupides et mauvaises, mais tout ivresse, tout illusion. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris p.147)***

Par le biais d'une métaphore in absentia, le jardin est identifié à « une image des loisirs », dans la mesure où il reflète ce à quoi il est voué, à savoir l'éveil des sens et l'exaltation des désirs, de sorte que, pour préparer son rapprochement de la femme aimée, l'auteur lui accorde le verbe « se coucher », afin de le personnifier. Par la suite, il lui adjoint des parties et des caractéristiques propres à la créature féminine (courbe, abandon, chute de votre gorge, mollesse de vos boucles), au moyen de la métaphore avec « être » qui établit une identification totale entre l'élément naturel et les femmes. Ces dernières sont décrites sous le signe de la contradiction, puisque les mots les décrivant s'opposent les uns aux autres (femmes de l'esprit / stupides ; mauvaises / tout ivresse, tout illusion).

Dans *Le Paysan de Paris*, les Buttes-Chaumont, avec leurs chemins sinueux et la fantaisie mystérieuse de leur pont à suicides, confinent l'homme dans toutes les dimensions de l'espace, dans la mesure où la nuit au parc se substitue à la magie du toit vitré du passage, alors qu'il s'agit d'un enfermement transparent, constitué de mirages, comme le déclare l'auteur dans cet extrait du « sentiment de la nature aux

<sup>742</sup> K. ISHIKAWA, *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme*, Paris, l'Harmattan 1998, p.140.

<sup>743</sup> *C'est nous qui soulignons.*

Buttes-Chaumont » :

***Les Buttes-Chaumont levaient en nous un mirage, avec le tangible de ces phénomènes, un mirage commun sur lequel nous nous sentions tous trois la même prise. Toute noirceur se dissipait, sous un espoir immense et naïf ; enfin nous allions détruire l'ennui, devant nous s'ouvrait une chasse miraculeuse, un terrain d'expériences, où il n'était pas possible que nous n'eussions mille surprises, et qui sait ? (Le paysan de Paris p.164)***

A première vue, nous distinguons un paradoxe entre deux termes, étant donné que « mirage », avec tout ce qu'il suppose d'illusions et d'apparences trompeuses, est relié métaphoriquement, et en dehors de toute attente, au « tangible » référant au concret. Dans cette perspective, Aragon déclare que la nature surréaliste remplace la réalité reconnue par une autre faite de visions et de chimères, d'autant plus qu'elle donne lieu à « une chasse miraculeuse », celle de sensations et d'« expériences » nouvelles.

A l'opposé du jardin, espace artificiel et aménagé par l'homme, la forêt, par sa nature même, est primitive, telle qu'elle l'a été à l'origine de la création. De ce fait, elle est souvent représentée comme un labyrinthe initiatique que l'homme est absolument invité à explorer, dans le but de découvrir un secret et un pouvoir qu'elle dissimule. Nous citons :

***Dans la forêt dans les buissons Se sont envolés les soupçons Les vers luisants les étoiles Se sont accrochés dans les voiles De la nuit odorante Vois Les oiseaux assis sur les toits. (« Nocturne », Les Destinées de la poésie, p.101)***

Dans ce poème dédié à André Breton, la forêt sert de cadre propice aux visions extraordinaires, mises ici en lumière grâce à un ensemble de métaphores, qui réalisent principalement une métamorphose inédite des éléments mentionnés, et surtout une fusion et un amalgame des règnes. Ainsi, la première figure de nature verbale accorde au sujet abstrait « soupçons » le verbe « s'envoler » propres aux créatures ailées et volantes. Dans la seconde métaphore par apposition, le poète établit un rapprochement inattendu entre les « vers » et les « étoiles », qu'il justifie par l'adjectif « luisants ». En effet, la brillance et l'étincellement caractérisent de part et d'autre les lucioles et les astres, qui appartiennent cependant à une division naturelle différente, animale et céleste. Toutefois, le mot « vers » est équivoque, parce qu'il peut désigner au pluriel, autre que l'insecte, l'unité de l'écriture poétique, du fait que le poète associe encore une fois, par le biais de l'analogie, l'abstrait et le concret. Par ailleurs, nous apercevons qu'il existe un rapport métaphorique, d'une part, entre le sujet « étoiles » et le verbe « s'accrocher », vu que le point astral ne peut être que suspendu au ciel. D'autre part, ces mêmes sujets et verbes sont reliés métaphoriquement à leur complément circonstanciel de lieu « dans les voiles de la nuit odorante ». Ce constituant de la phrase est également une métaphore déterminative, associant à nouveau l'abstrait et le concret, en ce sens qu'elle accorde à un espace de temps l'une des parties d'un bateau ou l'un des accessoires d'une femme. Dans ce cas, l'adjectif « odorante » induit une féminisation de « la nuit ». Quant au dernier vers du poème, il est placé en écho par rapport au second vers, car « les oiseaux », au lieu de « s'envoler », sont « assis sur les toits ».

Et si la forêt fait partie des lieux surréalistes, « elle constitue un univers équivoque, à la fois clos et ouvert, nocturne et rarement solaire, qui signifie la vie intérieure et psychique de l'homme », tel que le déclare J. Gracq et l'illustre Aragon par cette image :

La forêt féerique où les apparitions du soir  
Se jouent et chantent.

(« Le paradis terrestre », *La Grande Gaité*, p.275)

Par ailleurs, la forêt est aussi le lieu de l'attente, et, par conséquent, du temps figé, et paradoxalement de l'éternité éphémère, renfermant en même temps la mort comme la connaissance, sans oublier de relever que cet endroit mystérieux, par ses méandres et ses détours, représente l'inconscient.

### **Certains attributs des lieux surréalistes**

Dans cette partie consacrée aux lieux privilégiés par les surréalistes, nous sommes passée du plus général (la ville de Paris) au plus particulier (rue, passages, lieux publics), pour, à la fin, focaliser notre attention sur certains détails qui distinguent ces cadres particuliers, tels que la porte et la fenêtre que nous considérons comme des seuils ou des passerelles entre deux univers contradictoires, ou encore les statues qui placent les espaces surréalistes du côté du mythe et du symbole.

#### ***La porte / La fenêtre***

Extrêmement attirés par les lieux équivoques et les endroits de passage, les surréalistes tiennent compte de la porte, puisqu'elle est également « un seuil vide qui sépare deux mondes », et lorsqu'elle est « entrouverte, elle conduit l'observateur vers un monde interdit ou érotique »<sup>744</sup>. Il en est ainsi dans cet extrait :

***Par moments les couloirs s'éclairent, mais la pénombre est leur couleur préférée. Qu'une chambre s'entrouvre, et c'est un peignoir ou une chanson. Puis un bonheur se défait, des doigts se délient, et un pardessus descend vers le jour anonyme, vers le pays de la respectabilité. (« Le passage de l'Opéra », Le paysan de Paris, p.25)***

En rapport avec la thématique surréaliste de la transparence, la fenêtre joue également un rôle fondamental, dans la mesure où elle constitue une transition d'une réalité à une autre, ou plus précisément de la réalité au rêve, ainsi que l'avait déjà vérifié Mallarmé, chez qui cet accès avait « le sens d'une cloison transparente et plus ou moins traversée par des allées et venues entre rêve et réalité, ou entre deux régions du rêve, l'une faste, l'autre néfaste »<sup>745</sup>. Nous citons alors :

***Déjà s'ouvrent les fenêtres de l'aventure et voici que commence la croisade du baiser et des oiseaux. Une troupe de silences s'approche. Elle semble acclamer quelqu'un dans un miroir [...]. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.161)***

Dans ce récit de « l'ennui », Aragon déploie, dans le style de l'écriture automatique, une vision fantastique, faite de plusieurs tableaux imagés. Nous soulignons, en premier lieu, une métaphore déterminative qui associe la « fenêtre » à « l'aventure », en ce sens qu'en

<sup>744</sup> K. ISHIKAWA, *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme*, Paris, l'Harmattan 1998, p.134.

<sup>745</sup> Ch. MAURON, *Mallarmé par lui-même*, Paris, Seuil 1968, p.72.

franchissant cette ouverture dans l'espace clos des passages, nous accédons à un autre univers parallèle à celui du réel, riche en étrangetés et autorisant toutes les possibilités de mutations et de métamorphoses. Ainsi, une communication entre l'intérieur et l'extérieur s'effectue sans aucun intermédiaire, et plus exactement, comme si le spectacle de la rue pénétrait dans l'espace intérieur. D'où, le choix d'une conséquence incroyable, celle d'une invasion magique d'éléments variés et chargés de mystère (croisade du baiser et des oiseaux, une troupe de silences), mise en lumière par des métaphores déterminatives, qui relie des éléments appartenant à des champs dissemblables, en leur octroyant surtout dynamisme et animation (le verbe de mouvement « s'approcher »).

La fenêtre, même lorsqu'elle est close, est à considérer comme un petit obstacle, car elle n'empêche, qu'à un degré moindre, la perception du monde extérieur ou la pénétration de celui-ci de l'intérieur, et vice versa, et la communication entre les deux espaces est aussitôt permise. En conséquence, elle n'invite pas uniquement à l'imagerie de la transparence, mais elle permet aussi la communication du message, pour être ainsi dotée d'une mission de prédiction. En outre, il est possible d'en faire aussi le lieu des métamorphoses, puisqu'elle permet à la fois l'observation et le déroulement de certaines scènes des plus insolites, comme celle-ci :

***Déjà s'ouvrent les fenêtres de l'aventure et voici que commence la croisade du baiser et des oiseaux. Une troupe de silences s'approche. Elle semble acclamer quelqu'un dans un miroir. C'est la grève de la faim avec ses splendides manchettes et l'ombre du confesseur m'entre par un œil pour sortir par l'autre. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.181)***

D'une part, en reliant, par une métaphore déterminative, « fenêtres » et « aventure », l'auteur annonce qu'il va y avoir dans « le parc », en tant que théâtre magique, des événements imprévus, essentiellement une « croisade du baiser et des oiseaux », associant métaphoriquement des éléments incompatibles, parce qu'ils ne sont pas de la même nature (abstrait / concret). Ils sont également paradoxaux, étant donné que l'ambiance du conflit, suggérée par le terme « croisade », est aussitôt remplacée par une autre paisible, où le « baiser » et les « oiseaux » survolent l'air. D'autre part, si « troupe » fait écho à « croisade », elle est cependant faite métaphoriquement de « silence », quoique dotée de mouvement, grâce au verbe « s'approcher », qui concerne habituellement un être animé. Toutefois, le « silence » s'oppose à « acclamer », et le « miroir » rappelle les « fenêtres », pour permettre une apparition miraculeuse, dans la mesure où ce « quelqu'un » perçu, mais inconnu, s'avère être une « grève de la faim », en mouvement et surtout à laquelle on a attribué des « manchettes », tel un être humain animé.

### **Les statues**

De leur côté, les nombreuses statues parisiennes ont suscité considérablement l'intérêt des surréalistes. Pour ces derniers, elles engendrent, selon les cas, soit de l'attraction, soit de la répulsion. Mais, pour l'essentiel, elles ont favorisé l'expression de leur souci de métamorphose, dans la mesure où ces œuvres d'art offrent davantage de significations, dépassant celles qu'elles symbolisent habituellement. Dans ce sens, elles paraissent à la fois exalter un concept ou glorifier une célébrité ou un événement, mais encore, par leur

disgrâce qui les marginalise, elles se chargent d'une sorte de dynamisme primitif et rituel. Nous citons cet extrait du « Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », dans lequel Aragon éprouve de la répugnance et de l'horreur face aux œuvres sculpturales, d'autant plus qu'il les considère comme un danger pour l'humanité :

***C'est de la statuomanie qu'elle périra l'humanité [...] Grands symboles particuliers exerçant leur pouvoir concret sur le monde, elles mangeront vos cheveux, passants, les statues. O force d'une nuit figurée dans le bronze, noir précipice des yeux morts creusés un peu plus haut que terre, disqualification de la raison par les spectres, effondrement de la volonté à ces pieds scellés à leur roc. J'ai dit que, désireux d'enrayer ces progrès du divin dans l'espace, cette invasion de l'immatériel dans la matière, avec une conscience clignotante de sa destinée et de ses actes, l'homme avait entrepris de ne plus sculpter que la hideur à la hanche du vide. (Le paysan de Paris, pp.187-188)***

Dans la première métaphore, nous remarquons un retardement du thème, « les statues », situé à la fin de la phrase, alors que le phore, « grands symboles particuliers », est mis en valeur. Si Aragon célèbre souvent le pouvoir de la concrétisation, il le relie ici au verbe « manger », dans le but d'exprimer la menace que constituent les statues, dont il tente de ralentir l'évolution et la prolifération. Par la suite, l'auteur juxtapose un ensemble de métaphores dont le thème demeure « les statues ». Nous signalons, au premier abord, l'emploi de certains termes à consonance péjorative (noir précipice, disqualification, effondrement, invasion), quoiqu'elles soient la « force d'une nuit figurée dans le bronze », par une métaphore déterminative permettant le passage de l'abstrait vers une configuration concrète. Elles sont également le « progrès du divin dans l'espace », grâce à une autre figure par détermination, en ce sens qu'elles sont érigées à l'image de nouveaux dieux modernes, dont le lieu de culte est situé dans une zone intermédiaire entre la cité et la nature. Les statues sont aussitôt représentées tels un « noir précipice des yeux morts creusés un peu plus haut que terre », au moyen d'une métaphore déterminative articulée autour de l'idée de la mort, d'où, le champ lexical référant à ce thème (noir, précipice, morts, creusés). Nous relevons aussi une équivalence entre le bas (précipice) et le haut, qui s'inscrit dans le cadre d'une élimination des frontières, en tant que pratique permanente chez les surréalistes.

En outre, ces sculptures sont représentées comme une « disqualification de la raison par les spectres », dans la mesure où elles concrétisent pour les mémoriser idées révolues ou personnages fantômes, tout en formulant une valorisation de l'imaginaire aux dépens de la logique. Néanmoins, l'auteur les considère en tant qu'« effondrement de la volonté à ces pieds scellés à leur roc », puisqu'elles peuvent résulter d'un hasard ou d'un rêve, ou tout simplement être le produit d'une conception immédiate. Finalement, il les présente comme « cette invasion de l'immatériel dans la matière », car, comme nous l'avons déjà suggéré, les statues concrétisent et figent ce qui auparavant n'était qu'une abstraction saisie uniquement par la raison. Elles font participer tous les sens et donnent libre cours à l'imagination dans le but de réinventer d'autres légendes et d'autres mythes en rapport avec ces œuvres d'art.

D'un autre côté, dans un chapitre intitulé « Discours de la statue », Aragon accorde la parole aux statues, dans la mesure où nous assistons à une scène fantastique où une statue parle au nom de toutes les autres, essentiellement pour se mettre en valeur, grâce

à un ensemble considérable de figures métaphoriques, pour la plupart de forme déterminative :

***Nous [...] les danseurs minéraux que redoutent les nuits, nous, les dompteurs de brises, les charmeurs d'oiseaux, les gardiens du silence, sous le lustre adorable de l'esprit [...] nous, émanations particulières d'un grand souffle, négations du temps que le soleil inonde, nous les idoles sans aveu, les vagabonds de la métaphysique [...]. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, pp.191-192)***

Il est essentiel de signaler le changement du ton, parce qu'ici le locuteur, désigné par le pronom personnel « nous », se présente sous un angle favorable, et plus exactement dans une position de force, dominant tout ce qui l'entoure. En conséquence, les statues se représentent tels des êtres exceptionnels. Elles sont d'abord « les danseurs minéraux que redoutent les nuits », au moyen d'une métaphore déterminative, qui les place sous le signe de la contradiction, en ce sens qu'elles paraissent en mouvement (la danse), alors qu'elles sont figées. Par ailleurs, elles sont dotées d'une force surnaturelle, leur permettant de vaincre l'obscurité nocturne, surtout par l'éclat naturel de leur matière. De plus, elles sont aussi identifiées aux « dompteurs de brises », car immobiles et élevées sur des piédestaux, au point qu'elles semblent plus fortes que les intempéries. Ensuite, par une autre figure déterminative, elles se déclarent être « les charmeurs d'oiseaux », puisqu'elles sont capables de fasciner, surtout les oiseaux, à cause de leur fixité et leur richesse en mystères. En dernier lieu, elles sont « mes gardiens du silence », par le biais d'une autre métaphore déterminative, étant donné qu'elles sont toujours présentes, dominant le parc, muettes, mais qui expriment à la fois des valeurs et des idées diverses, tout en étant les éléments d'un lieu de culte solennel et majestueux.

Par ailleurs, si elles sont des « émanations particulières d'un grand souffle », c'est parce qu'elles exhalent de la magie et annoncent une nouvelle religion, d'autant plus qu'elles sont elles-mêmes sacrées, représentant des divinités modernes. Par la suite, elles se transforment en « idoles sans aveu », ou en reliques religieuses, au point de devenir des divinités glorifiées et vénérées. Du reste, les statues se révèlent les « négations du temps que le soleil inonde », dans la mesure où elles sont des œuvres intemporelles et éternelles, toujours au même endroit. Quant à la dernière métaphore déterminative, « les vagabonds de la métaphysique », elle relie des termes opposés et habituellement inadéquats, sous la forme d'une association inédite, doublée d'un jeu de mots (homme sans aveu : vagabond / changement / concret et abstrait).

### **La nuit**

Il est indispensable de signaler que les surréalistes inscrivent leur culte des lieux dans un cadre temporel particulier : la nuit. Celle-ci est spécialement choisie, parce qu'elle est en soi une illusion extraordinaire, qui immerge de l'obscurité, et surtout qui fournit l'ambiguïté requise, comme dans cet extrait :

***Parmi les forces naturelles, il en est une, de laquelle le pouvoir reconnu de tout temps reste en tout temps mystérieux, et tout mêlé à l'homme : c'est la nuit. Cette grande illusion noire suit la mode, et les variations sensibles de ses esclaves. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.173)***

La nuit est d'abord représentée métaphoriquement telle une des « forces naturelles », et nous remarquons, à ce niveau, qu'elle n'est mentionnée qu'à la fin de la phrase. Ainsi, le thème est différé pour créer un effet de surprise, mais en particulier, dans le but de mettre en valeur ce moment privilégié pour les surréalistes, leur permettant de rêver, même lorsqu'ils sont éveillés. Il s'agit d'une « force » singulière, vu qu'elle est dotée d'un « pouvoir reconnu » et éternellement « mystérieux ». En effet, ce rapport étroit entre cet espace du temps et le mystère et les énigmes en fait tout l'intérêt, car celui-là rendra possible les surprises et les rencontres les plus inattendues. En outre, la deuxième figure métaphorique introduite par l'adjectif démonstratif « cette », référant au terme « nuit », mentionné juste avant, identifie ce cadre particulier à une « grande », vu sa durée temporelle étendue. La nuit est une « illusion », parce qu'elle est fautive en raison des apparitions imaginaires qu'elle laisse surgir et des perceptions de faits ou d'objets réels altérées par les sens. Elle est aussi « noire » à cause de l'obscurité qu'elle offre, et qui est à l'origine de visions oniriques auxquelles se livrent les promeneurs. La nuit « suit » également « la mode », étant donné que, même éternelle, elle est toujours renouvelable, de manière qu'elle n'est jamais pareille ou identique. En effet, une nuit précédente ne procure, en aucun cas, ni les mêmes sensations, ni les mêmes images que ceux de la suivante.

D'un autre point de vue, nous pouvons dire que ce moment reproduit la double figure de la révolte et de l'amour, essentiellement dans le parc des Buttes-Chaumont :

***Ce cadavre palpitant [la nuit] a dénoué sa chevelure sur le monde, et dans ce faisceau, le dernier, le fantôme incertain des libertés se réfugie, épuisé au bord des rues éclairées par le sens social son désir insensé de plein air et de péril. Ainsi dans les jardins publics, le plus compact de l'ombre se confond avec une sorte de baiser désespéré de l'amour et de la révolte. (« Le Sentiment de la Nature aux Buttes-Chaumont », Le paysan de Paris, p.174)***

Nous constatons, en premier lieu, que la nuit est féminisée, puisqu'on lui a accordé une « chevelure », quoique à l'échelle du « monde ». A ce niveau, nous relevons aussi un rapport métaphorique, d'un côté, entre le sujet « nuit » et le groupe verbal « dénouer sa chevelure », et puis, entre ce dernier et le complément circonstanciel de lieu qui dit l'immense pouvoir de la nuit, envahissant tout l'univers. Elle est également inscrite sous le signe de la contradiction, en ce sens qu'elle incarne à la fois la mort et la vie, l'immobilité et le mouvement, identifiée, par une métaphore in absentia, à « un cadavre palpitant ». En outre, associée aux « jardins publics », elle se révèle, grâce à l'obscurité qu'elle offre, l'instant privilégié pour savourer les délices de l'amour, de même que se révolter face aux règles sociales établies par l'autorité politique existante. La nuit est donc l'espace exclusif pour regagner une liberté enchaînée par l'ordre oppressant de la société des hommes, d'où, le recours à la métaphore, « le fantôme incertain des libertés », qui incarne, toutefois, la fragilité, ainsi que l'asservissement de celle-là. Par ailleurs, la nuit associe la ville de Paris à l'image de la mer, en raison de l'immensité, la liquidité nourricière, l'animation permanente, ainsi que la globalité qu'elles ont en commun.

Au moyen de la métaphore, Aragon nous propose de découvrir la ville dans tous ses aspects, intimes et secrets, insolites et merveilleux, transformée en une nature particulière que l'homme a créée. Il la présente également telle une matière d'exploration, comme un



lieu de quête, celle de son identité et de l'amour, ainsi que d'enquête, dans le but de dépasser la médiocrité du quotidien et accéder au surréel. Ainsi, capter les spectacles délirants dans le quotidien, pour ensuite le transformer par l'imagination n'est mis en place que pour ébranler la réalité. Dès lors, nous assistons à la création d'un nouvel univers fantastique où tout fait image. En d'autres termes, si l'évocation de la ville est liée à une expérience personnelle, elle est transformée en un ensemble de lignes et de formes, au point qu'elle rejoint la figure du labyrinthe où l'on se perd. Dans cette optique, la métaphore fait image, elle donne à voir, elle propose une vision du monde, caractérisée elle aussi par une équivalence généralisée entre le langage, l'homme et l'univers.

Dans ce dernier chapitre, nous avons essayé de regrouper les métaphores selon des thèmes, que nous avons jugés parmi les plus traités par Aragon, dans ses œuvres de la période surréaliste. En premier lieu, nous avons établi un rapport entre la métaphore et la métamorphose, pour introduire par la suite le mythe, revisité et modifié grâce à la figure métaphorique.

Comme la plupart des surréalistes, Aragon considère la métamorphose comme une composante essentielle de ses œuvres, et pour réaliser la plupart de ses mutations provoquées précipitamment, il recourt souvent à la métaphore, qui lui permet d'assembler, d'une manière inattendue et fortuite, deux objets distincts, qui ne présentent habituellement aucun point commun, ou de passer d'un état à un autre (de l'abstrait au concret, en particulier) sans fournir la moindre explication. En effet, au lieu d'être fondée sur des relations cohérentes et compréhensibles, la transformation des éléments repose sur l'incompatibilité et l'écart, tel que l'exige la figure surréaliste, associant des « réalités aussi éloignées que possible », dans le but de créer des êtres et des objets insolites et exceptionnels, qui accaparent l'espace citadin.

Métaphore et métamorphose ont également en commun l'état de surprise qu'elles suscitent chez le lecteur, d'autant plus qu'elles fonctionnent selon les directives d'une imagination fantaisiste et libre. Effectivement, les deux procédés sont fondés sur la base d'une réhabilitation de l'imaginaire, en mettant en lumière des faits insolites, objectivement absurdes, et que dévoile principalement le fantastique. Ce dernier est explicité pour l'essentiel par le rêve, en tant que cadre propice à toutes les transformations éventuelles, jusqu'à tenter de faire admettre l'impossible à son lecteur.

En somme, la métamorphose « métaphorique » offre une vision imagée du monde, car elle relie étroitement une réflexion sur la communication verbale, et plus généralement sur le langage, et la représentation poétique, à tel point qu'elle contribue à réaliser une dissolution des frontières, en éliminant toute distinction nette entre la réalité et l'artificiel, qui finissent par s'entremêler.

En second lieu, nous avons supposé que si le mythe se représente généralement comme une suite de métamorphoses, il peut être accompli grâce à la figure de la métaphore, étant donné qu'Aragon met en place une « mythologie moderne » qui se substitue à l'antique, essentiellement au moyen d'une langue créative, qui rend possible la réinvention de la réalité. Dans cette perspective, Aragon confirme ce rapport de cause à effet, en ce sens que la métaphore engendre la métamorphose, et, par conséquent, modifie le mythe.

En d'autres termes, le surréalisme réutilise les légendes mythiques, les réinvente à nouveau en les associant à des mythes contemporains, par le biais d'un raisonnement analogique, dans le but de parvenir à percer le mystère universel, vu que le mythe, comme la métaphore, est un instrument de découverte et d'expression, destiné à parcourir les profondeurs de la mémoire et de la vie affective.

Ainsi, l'œuvre aragonienne renferme un ensemble de légendes mythiques que l'auteur a choisies d'exposer et même de reformuler grâce à la métaphore. Ainsi, en métamorphosant à la fois ces récits fabuleux et leurs personnages, Aragon se les approprie pour les recréer et les mélanger par la suite avec d'autres mythes de son invention. Il les réintroduit, par la suite, dans la vie, et notamment dans la ville, jusqu'à ce que des lieux ordinaires deviennent mythiques, en particulier le Paris des passages.

Pour l'essentiel, ce recours à la métamorphose peut être justifié par un double besoin, chez l'auteur, d'une destruction permanente et d'une création infinie, dans la mesure où la transformation ne se limite pas au monde, par une révision totale et complète, mais encore on l'observe au niveau du moi, et surtout de l'écriture, qui n'est plus une simple représentation du processus métamorphique, et devient elle-même une métamorphose, fondée essentiellement sur des modifications exerçant leur action sur la substance des sons, des lettres et des mots.

Nous avons également choisi de développer deux thèmes des plus récurrents dans l'œuvre aragonienne : d'un côté, la femme et l'amour, et d'un autre côté, l'équivoque des lieux, dans le but de découvrir les systèmes d'images et leurs interférences. Cette étude permet de démontrer que les associations métaphoriques aragoniennes s'articulent autour d'un même motif thématique, en offrant la possibilité de discerner la présence des leitmotifs et en mettant en lumière la persistance et la récurrence de plusieurs images.

Grâce à la métaphore, Aragon rend hommage à la femme, dont le corps lui permet d'établir un rapport visuel avec le monde qu'il décrit, et de placer la sensualité au premier plan. En effet, par le biais d'une multitude d'images métaphoriques, il tente d'accéder à l'infini féminin, en mettant en lumière les différents aspects de cet être indéfinissable, afin de discerner sa réalité et ses particularités, et pour finalement esquisser le portrait d'une femme unique, capable de faire naître l'Amour.

Pour établir une nouvelle poétique du paysage urbain, Aragon, comme tous les surréalistes, ne réinvente pas totalement ce dernier, mais il reprend certains éléments réels le constituant, pour les représenter différemment, par l'intermédiaire d'un regard neuf, capable de saisir une touche du merveilleux dans le spectacle quotidien, et surtout grâce à la métaphore. Dès lors, la ville parisienne, avec tous ses composants (rues, enseignes, boutiques et passages), ainsi que la nature, même dans ses formes artificielles (parcs et jardins) sont considérés comme les hauts lieux surréalistes, métamorphosés par le biais d'une perception transformatrice du spectateur surréaliste.

En effet, le spectacle citadin leur autorise d'explorer aussi bien le rêve ou l'inconscient, en tant que domaines de l'esprit humain situés en dehors du règne de la logique, que la ville parisienne, vu qu'elle leur permet d'accéder au merveilleux, à l'inconnu et à l'irrationnel, et qu'il relate en pratiquant l'art de flâner dans un style particulier, exaltant un lyrisme urbain.

## Conclusion

Dans cette troisième partie, nous avons traité la métaphore selon d'autres perspectives qui nous ont paru intéressantes. En premier lieu, nous avons justifié qu'il existe un lien étroit entre l'émetteur (l'auteur), le récepteur (le lecteur) et l'objet de leur communication (le texte, et plus précisément la figure de la métaphore). En effet, si l'œuvre d'Aragon est une œuvre « vivante », elle dépasse l'interprétation unique, accepte des lectures diverses et permet de diversifier les possibilités interprétatives, renouvelables suite à toute participation active d'un lecteur nouveau. Celui-ci, même s'il est induit en erreur face à des métaphores incompréhensibles, choqué par des combinaisons insolites de mots, dérouté à cause des visions surréelles, il est impérativement appelé à abandonner son état premier de surprise et intervenir dans le texte, afin d'interpréter l'image métaphorique et saisir le motif du rapprochement des « deux réalités » ou des « deux objets » aussi éloignés que possible.

Cependant, ce récepteur est souvent confronté à des difficultés, quant à l'identification et à l'interprétation des métaphores inventées par Aragon, en raison de plusieurs facteurs qui sont à l'origine d'un tel blocage. Parmi ces paramètres, nous avons estimé que l'introduction du hasard, le recours à l'écriture automatique, à l'inspiration onirique, aux jeux de mots agissent de sorte que les métaphores aragoniennes soient hermétiques.

Par ailleurs, la suppression des connecteurs, l'absence de la ponctuation, les blancs qui surgissent dans le texte constituent autant d'obstacles à la compréhension, dans la mesure où ils témoignent d'une nouvelle syntaxe et apparentent l'écriture d'Aragon à celle automatique où l'homogénéité de la coulée verbale importe plus que la discontinuité du sens et de l'expression. Par conséquent, intégrée dans un enchaînement sans interruption, la métaphore semble difficile à délimiter, et, par la suite à expliquer, sauf dans le cas où la ponctuation est remplacée par des majuscules qui précisent les limites de chaque proposition, et donc, de chaque image, plus facile à interpréter séparément.

D'un autre côté, il n'est aucunement évident de deviner les motifs à l'origine de l'association des composants de la métaphore, d'autant plus qu'il est souvent question d'une métaphore « vive », subjective et inventée exclusivement par l'auteur. De ce point de vue, la métaphore d'Aragon est loin d'être arbitraire, à l'instar de l'image surréaliste, puisqu'elle renferme souvent des sèmes communs entre le thème et le phore, et que nous pouvons à la fin découvrir.

En second lieu, nous avons démontré que la dichotomie sens propre / sens figuré contribue à la fois à la mise en place de la métaphore, à expliciter son fonctionnement en permettant de dépasser souvent l'ambiguïté sémantique que la figure installe dans le texte. En effet, la métaphore repose sur une corrélation de ces deux pôles, et précisément elle met en valeur le figuré (le niveau connotatif) et réfère au propre (le niveau dénotatif). En d'autres termes, cette figure opère un passage de l'objectif pur (le sens propre) au

subjectif (le sens figuré), pour correspondre de la sorte à un « instrument de création de sens » et offrir une représentation inédite et curieuse du monde.

Dans ce cadre, nous soulignons l'originalité d'Aragon par rapport aux autres surréalistes, dans la mesure où il conserve la distinction entre « propre » et « figuré », alors qu'ils remplacent cette dichotomie par une association analogique arbitraire des « mots », plutôt que des idées, dans la construction de leurs images.

En outre, nous avons vérifié que le contexte autorise avec plus de facilité de distinguer le sens propre du figuré, et, par conséquent, de préciser s'il s'agit d'une métaphore ou non, et par la suite de l'interpréter avec succès. Pour décider donc s'il est question d'un sens littéral ou d'un sens figuré, il est essentiel de voir si une expression donnée s'accorde avec son contexte linguistique ou s'il existe une discordance entre les deux éléments. Ainsi, dans le premier cas, le sens est littéral, dans le second, il est non littéral.

Cependant, le cadre linguistique contribue à maintenir l'ambiguïté qui caractérise une métaphore « surréaliste », en particulier lorsqu'il autorise plusieurs interprétations, face à lesquelles le récepteur hésite à choisir l'une d'entre elles, ou au contraire, lorsqu'il installe l'impossibilité d'adopter une sélection précise et nécessaire à l'éclaircissement du sens de la phrase.

Dans cette perspective, nous insistons sur le fait qu'Aragon rejette, d'une part, une volonté constante d'interprétation, en ce sens qu'il s'oppose à la recherche d'un sens caché dans les textes surréalistes, alors que, d'une autre part, il ne soutient pas le non-sens des textes avant-gardiste, ni leur caractère obscur. Il dénonce l'incompréhension à laquelle sont confrontées les productions dadaïstes et surréalistes, en indiquant que l'obscurité apparente de ces textes est un mode de signifier, d'autant plus que le sens, pour lui, n'est pas définitif, sollicitant une quête de l'intelligibilité étroitement lié au signifié et une acceptation de l'inconnu dans le sens.

Dans un deuxième chapitre, nous avons regroupé les métaphores selon des réseaux sémantiques qui constituent les piliers de l'univers inventé par Aragon. Cette étude permet de démontrer que le matériel métaphorique intervient dans le développement thématique, de relever les thèmes les plus souvent traités métaphoriquement et d'apercevoir en même temps vers quels domaines s'orientaient les associations que l'auteur met en place. Par conséquent, nous avons discerné la présence des leitmotivs, ainsi que la récurrence de plusieurs images.

Dans un premier temps, nous avons mis en lumière le rapport entre la métaphore et la métamorphose, conformément à la pratique surréaliste qui exalte les processus de mutations même les plus étranges, par le biais d'images syntaxiques qui modifient la vision habituelle des différents éléments au moyen d'une création lexicale poétique, d'autant plus que les deux procédés établissent des transformations, des altérations de la forme et des passages au-delà d'un état actuel. De ce fait, un troisième pôle semble adéquat à ce système binaire, à savoir le mythe, qui repose à son tour sur un principe de changement.

La métamorphose est une composante essentielle des œuvres d'Aragon, qui, pour réaliser la plupart des transformations qu'il provoque instantanément, recourt souvent à la

métaphore. Au moyen de cette figure, il assemble, d'une manière inattendue et fortuite, des objets distincts, il fait passer ses créations d'un état à un autre (particulièrement de l'abstrait au concret, en particulier) sans avertir ses lecteurs déroutés par des modifications surnaturelles, et il invente des êtres et des objets insolites et exceptionnels, pour qu'ils peuplent aussi bien l'espace textuel que citadin. En outre, métaphore et métamorphose suscitent, d'une part, la curiosité du lecteur, et d'une autre part, elles donnent libre cours à une imagination fantaisiste et débordante. Dès lors, elles installent une vision imagée du monde, en reliant une réflexion sur le langage avec une représentation poétique, et aboutissent donc à une dissolution des frontières et une élimination des distinctions la réalité et le fantastique.

Quant au mythe, il est souvent réalisé grâce à la métaphore et à la métamorphose, en ce sens que la première contribue à accomplir la deuxième, alors que celle-ci constitue le fondement des légendes antiques, d'autant plus qu'Aragon a élaboré une « mythologie moderne », essentiellement au moyen d'une écriture créative et imagée. Il réutilise les légendes mythiques, les réinvente à nouveau en les associant à des mythes contemporains, aussi bien qu'à d'autres de son invention, pour les introduire ensuite dans la ville, transformée en un olympe moderne. Dans cette optique, nous pouvons avancer que l'auteur enrichit son texte par un héritage mythologique, qu'il enrichit à son tour en lui apportant des modifications créatives, en se basant sur la figure de la métaphore.

Par ailleurs, par la métamorphose, il détruit en permanence le connu et crée infiniment le nouveau, insolite et original, surtout lorsqu'il ne se limite pas à transformer le monde extérieur, mais encore il modifie son moi intérieur, et fait passer l'écriture d'une simple représentation à une métamorphose, fondée essentiellement sur des modifications permanentes au niveau des sons, des lettres et des mots.

En ce qui concerne les deux thèmes qui nous ont paru des plus récurrents dans l'œuvre aragonienne, nous sommes parvenue à justifier que les associations métaphoriques aragoniennes s'articulent autour d'un même motif thématique.

D'un côté, la femme est fastueusement célébrée, grâce à un nombre considérable de métaphores diverses, qui la représentent tel qu'un médiateur primordial entre le poète et le monde qu'il décrit, comme la manifestation absolue de l'infini, et surtout en tant que source de l'Amour unique.

D'un autre côté, au moyen du procédé métaphorique, Aragon modifie le monde extérieur, et en particulier la ville parisienne, en mettant en place une nouvelle poétique du paysage urbain, fondée sur une fusion d'éléments réels et d'autres imaginaires, par l'intermédiaire d'un regard neuf, capable de saisir une touche du merveilleux dans le spectacle quotidien. Dès lors, le cadre citadin se métamorphose en un espace où foisonnent des visions oniriques, des créatures inédites, et dans lequel le « je » accède à une connaissance concrète, située en dehors du règne de la logique, et où l'inconnu et l'irrationnel envahissent l'espace aussi bien intérieur qu'extérieur.



# Bibliographie

## Œuvres d'Aragon d'inspiration surréaliste

### Textes narratifs (Dates de parution)

---

Anicet ou le panorama, roman, N.R.F, 1921.

Les Aventures de Télémaque, N.R.F, 1922.

Le Libertinage, N.R.F., 1924.

Le Paysan de Paris, Gallimard, 1926.

La Défense de L'infini (1923-1927), manuscrit détruit en 1927, publié après la mort de son auteur par Edouard RUIZ, Gallimard, 1986. Il en subsiste certains textes, parmi lesquels :

« Le Cahier noir », La Revue européenne, février et mars 1926.

« Le Con d'Irène », publié en 1928, sans mention d'auteur ni d'éditeur et daté par sa rédaction (1923).

« Lettre à Francis Viélé-Griffin sur la destinée de l'homme », Littérature, juin 1924.  
« Entrée des succubes », La Révolution surréaliste n°6, mars 1926.  
« Moi l'abeille j'étais chevelure », La Révolution surréaliste n°8, décembre 1926.  
Les aventures de Jean-Foutre La Bite, 1929.

### **Recueils de poèmes (Dates de parution)**

*Feu de joie*, Au Sans Pareil 1919.  
*Le Mouvement perpétuel*, Gallimard 1926.  
*Les Ecritures Automatiques* (textes de 1919-1927), Gallimard 1970.  
*La Grande Gaîté*, Gallimard 1929.  
*Persécuté persécuteur*, Editions Surréalistes 1931.

### **Essais (Dates de parution)**

*Une vague de rêves*, Hors Commerce (comme nom d'éditeur) 1924.  
*Traité du style*, Editions Gallimard 1928.

### **Editions du travail**

*Le Paysan de Paris*, Paris, Folio/Gallimard 2002.  
*Feu de joie*, Paris, Poésie/Gallimard 2002.  
*Le Mouvement perpétuel*, Paris, Poésie/Gallimard 2002.  
*Les Destinées de la poésie*, Paris, Poésie/Gallimard 2002.  
*Ecritures Automatiques*, Paris, Poésie/Gallimard 2002.  
*La Grande Gaîté*, 1929. *L'Œuvre poétique 4* (1927-1929), Paris, Livre Club Diderot 1974.  
*Persécuté persécuteur*, 1931. *L'Œuvre poétique 5* (1917-1933), Paris, Livre Club Diderot 1975.

### **Autres œuvres d'Aragon (Dates de parution)**

*La Diane française*, Paris, Seghers 1944.  
*J'abats mon jeu*, Les Editeurs Français Réunis 1959.  
*Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard 1964.  
*Les collages, Miroirs de l'Art*, Hermann 1965.  
*Lautréamont et nous*, 1967.  
*Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipits*, Genève A. Skira, 1969.



*Le Mentir-Vrai*, Gallimard, 1980.  
*Pour expliquer ce que j'étais*, Paris, Gallimard 1989.  
L'œuvre poétique complète  
L'œuvre romanesque complète

### **Œuvres d'André BRETON (Dates de parution)**

*Les Champs magnétiques*, Paris, Au Sans Pareil 1920.  
*Manifeste du Surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire, 1924.  
*Les Pas perdus*, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1924.  
*Nadja*, La Nouvelle Revue Française, 1928.  
*Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard 1928.  
Second Manifeste du surréalisme, Paris, Editions Kra, 1930.  
*Les Vases Communicants*, Paris, Editions des Cahiers libres, 1932.  
*Point du jour*, Paris, Gallimard, 1934.  
*Qu'est-ce que le surréalisme*, Bruxelles, René Henrriquez, 1934.  
*L'Amour fou*, Paris, Gallimard 1937.  
*Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938.  
*Trajectoire du Rêve*, Paris, GLM, 1938.  
*Entretiens*, Paris, Point du jour 1952.  
*Signe ascendant*, Paris, Gallimard 1968.

## **La Critique**

---

### **Ouvrages sur l'époque dada et surréaliste**

Cahiers dada surréalisme : Au temps de Dada, problèmes du langage, n°4, Paris, Lettres modernes 1971.  
CLANCIER (Georges-Emmanuel), *De Rimbaud au surréalisme*, Paris Seghers 1959, 438p.  
Dada et le surréalisme : textes théoriques sur la poésie, choisis et présentés par Micheline TISON-BRAUN, Bordas 1973, 159p.  
DE CORTANZE (Gérard), « Dada et le surréalisme entre révolte et révolution », Magazine Littéraire, n°365, Mai 1998, p.49-53.  
Papiers inédits : de Dada au surréalisme (1917-1931), Edition Etablie et annotée par Lionel FOLLET et Edouard RUIZ, Paris, Gallimard 2000, 429p.  
RAYMOND (Marcel), *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Librairie J. Corti 1947.

SANOUILLET (Michel), *Dada à Paris*, Paris, J.-J. Pauvert, Paris 1965.

TISON-BRAUN (Micheline), *Dada et Surréalisme : Texte théorique sur la poésie*, Paris, Bordas 1973, 159p.

### Ouvrages sur le surréalisme

ABASTADO (Claude), *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas 1986, 263p.

ALEXANDRIAN (Sarane), *Le Surréalisme et le Rêve*, Paris, Gallimard 1974.

ALQUIE (Ferdinand), *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion 1955, 234p.

AUBERT (Thierry), *Le surréalisme et la mort*, Paris, L'Age d'Homme, 2001, 320p.

BALLABRIGA (Michel), *Sémiotique du surréalisme : André Breton ou la cohérence*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail 1995, 368p.

BANCQUART (Marie-Claire), *Paris des surréalistes*, Paris, Seghers 1972.

BARTOLI-ANGLARD (Véronique), *Le Surréalisme*, Paris, Nathan 1989, 159p.

BEHAR (Henri) et CARRASOU (Michel), *Le Surréalisme*, Paris, Librairie générale française 1992, 509p.

BENAYOUN (Robert), *Erotisme du surréalisme*, Pauvert 1964.

BERRANGER (Marie-Paule), *Le Surréalisme*, Paris, Hachette 1997, 160p.

BONNET (Marguerite), *André Breton : Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, J. Corti 1975, 460 p.

BRECHON (Robert), *Le Surréalisme*, Paris, Librairie Armand Colin 1971.

BRIDEL (Yves), *Miroirs du surréalisme*, Lausanne, Bibliothèque Mélusine, L'Age d'Homme, 1988, 201p.

CARROUGES (Michel), *André Breton ou les données fondamentales du surréalisme*, Collection « Les Essais », Paris, Gallimard 1950.

CHENIEUX-GENDRON (Jacqueline), *Du surréalisme et du plaisir, Champs des activités surréalistes*, Paris, J. Corti, 1987, 275 p.

CHENIEUX-GENDRON (Jacqueline), *Le surréalisme et le Roman (1920-1950)*, Lausanne, L'Age d'Homme 1983, 385p.

CHENIEUX-GENDRON (Jacqueline), *Le surréalisme*, Paris, PUF 1984, 267p.

DUPLESIS (Yvonne), *Le Surréalisme*, PUF, Que sais-je ?, 1950.

DUPUIS (Jules-François), *Histoire désinvolte du surréalisme*, Paris, L'instant, 1988.

DUROZOI (Gérard), et LECHERBONNIER (Bernard), *Le Surréalisme*, Paris, Larousse, 1971.

DUROZOI (Gérard), *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hazan 1997, 759p.

FIRMIN-DIDOT (Catherine), *La révolution surréaliste : sous le signe du rêve*, Paris, Télérama, 2002.

FOREST (Philippe), *Le Mouvement Surréaliste*, Paris, Librairie Vuibert, 1994, 148p.

GARRIGUES (Emmanuel), *Les Jeux surréalistes*, Paris, Gallimard 1995, 311p.

- GAUTHIER (Xavière), *Surréalisme et sexualité*, Paris, Collection « Idées », Gallimard, 1971.
- GROUX (Pierre), *Le Surréalisme*, Paris, Ellipses 2002, 128p.
- ISHIKAWA (Kiyoko), *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme*, Paris, l'Harmattan 1998.
- JANOVER (Louis), *La révolution surréaliste*, Hachette 1995, 282p.
- JOUFFROY (Alain), *Une révolution du regard*, Gallimard 1964.
- LEGOUTIERE (Edmond), *Le Surréalisme*, Paris, Masson et Cie 1972, 232p.
- LOUBET DEL BAYLE (Jean-Louis), *L'illusion politique au XXe siècle*, Paris, Economica 1999, 369p.
- MAILLARD-CHARY (Claude), *Le bestiaire des surréalistes*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle 2, 1994, 396p.
- NADEAU (Maurice), *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil 1964, 188p.
- NAVILLE (Pierre), *Le Temps du surréel*, Paris, éd. Galilée 1977, 513p.
- PIERRE (José), *L'aventure surréaliste autour d'André Breton*, Paris, E.P.I. Filipacchi 1986, 166p.
- PIERRE (José), *Le Surréalisme*, éd. Rencontres, 1966.
- PRETA-DE BEAUFORT (Aude), *Le Surréalisme*, Paris, Ellipses 1997, 117p.
- SEBBAG (Georges), *Le surréalisme*, Paris, Nathan 1994. 128p.
- TAMULY (Annette), *Le Surréalisme et le mythe*, New York, P. Lang, 1995.
- THIRION (André), *Révolutionnaires sans révolution*, Paris, Laffont, Paris 1972.
- VAILLAND (Roger), *Le Surréalisme contre la Révolution*, Paris, Editions Sociales 1948, 63p.
- VIELWAHR (André), *S'affranchir des contradictions : André Breton de 1925 à 1930*, Paris, l'Harmattan 1998, 408 p.
- VIRMAUX (Alain et Odette), *La constellation surréaliste*, Lyon, La Manufacture 1987, 361p.
- WALDBERG (Patrick), *Le Surréalisme*, Skira 1962.
- WALDBERG (Patrick), *Chemins du surréalisme*, Bruxelles, éd. de la connaissance 1965.

### Articles et recueils d'articles

- BEHAR (Henri), « Le merveilleux dans le discours surréaliste », Essai de terminologie, *Méluéine XX*, Lausanne, L'Age d'homme 2000, pp.15-29.
- BOSQUET (Alain), « Chronique du surréalisme naissant », *Magazine Littéraire*, n°322, Paris, Juin 1994.
- DE CORTANZE (Gérard), « La Révolte absolue », *Magazine Littéraire*, n°213, Sept. 1984, pp.27-29.
- DE CORTANZE (Gérard), « L'érotisme surréaliste », *Magazine Littéraire*, n°371, Déc.

1998, pp.54-57.

*La Femme surréaliste*, Dirigé par Roger BORDERIE, éd. Borderie, Paris 1977, 321 p.

*La Révolution Surréaliste*, sous la direction de Werner SPIES, Paris, éd. du centre Pompidou 2002, 447p.

*Le Surréalisme Au Service De La Révolution*, n°1, juillet 1930.

*Manuscrits surréalistes*, Etudes réunies et présentées par BEATRICE (Didier) et NEEFS (Jacques), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes 1995, 266p.

*Mélusine*, Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Lausanne, L'Age d'homme :

n°1 : Emission-Réception, 1979.

n°4 : Le livre surréaliste, 1982.

n°5 : Politique-Polémique, 1983.

n°20 : Merveilleux et surréalisme, 1999.

MOURIER-CASILE (Pascaline), *De la chimère à la merveille*, Lausanne, L'Age d'homme, 1986, 301p.

*Pensées d'André Breton*, Centre de recherches sur le Surréalisme, Lausanne, L'Age d'or, 1988, 362p.

RABOURDIN (Dominique), « Surréalistes \_cache-toi guerre ! », *Magazine Littéraire*, n°378, Juil.-Août 1999, pp.62-64.

RODRIGUES (Jean Marc), « Le surréalisme et l'imaginaire », *Le XX è siècle en France : art, politique, philosophie*, sous la direction d'Alexandre ABENSOUR, Paris, Berger-Levauld 2000, pp.387-398.

*Une pelle au vent dans les sables du rêve, Les écritures automatiques*, Etudes réunies par Michel MURAT et Marie-Paule BERRANGER, Lyon, Presses Universitaires de Lyon 1992, 149p :

MURAT (Michel), « Jeux de l'automatisme », pp.5-25.

JENNY (Laurent), « L'automatisme comme mythe rhétorique », pp.27-32.

### Colloques

*Entretiens sur le Surréalisme*, Colloque de Cerisy sous la direction de Ferdinand ALQUIE, Paris, Mouton 1968, 568p :

LAUDE (Jean) et JOUFFROY (Alain), « Surréalisme et poésie », p.125 à p.143.

WAHL (Jean), « Le surréel », p.198 à p.219.

*Le Surréalisme dans le texte*, Colloque organisé par l'Université des Langues et Lettres de Grenoble 1978, 320p.

### Dictionnaires

CLEBERT (Jean-Paul), *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris, Seuil 1996, 608p.

---

*Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*, sous la direction d'Adam BRIO et de René PASSERON, Paris, Presses Universitaires de France 1982, 464p.

### Ouvrages consacrés à Aragon et son œuvre

- ARBAN (Dominique), *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, 1990.
- BABILAS (Wolfgang), *Etudes sur Louis Aragon*, Allemagne, Nodus Publikationen Münster 2002, 980p.
- BARBARANT (Olivier), *Aragon, La mémoire et l'excès*, Paris, Seyssel 1997.
- BENCHEIKH J.E., BON F., CHAILLOU M., CHAMBAZ B., *Aragon, Le mouvement perpétuel*, Paris, Stock 1997.
- BERNARD (Jacqueline), *Aragon : La permanence du surréalisme dans le cycle du « Monde réel »*, Paris, J. Corti 1984.
- BOUGNOUX (Daniel), *Le vocabulaire d'Aragon*, Paris, Ellipses 2001.
- BRIDEL (Yves), *Miroirs du surréalisme*, Bibliothèque Mélusine, L'Age d'Homme, Lausanne 1988.
- DAIX, (Pierre), *Une Vie à changer*, Paris, Seuil 1975.
- DECOTTIGNIES (Jean), *L'invention de la poésie*, Lille, Presses Universitaires de Lille 1994.
- FERNEY (Frédéric), *Aragon. La seule façon d'exister*, Paris, Grasset 1997, 191p.
- GARAUDY (Roger), *L'itinéraire d'Aragon*, Paris, Gallimard 1960.
- GAVILLET (André), *Aragon surréaliste, la littérature au défi*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1957.
- GINDINE (Yvette), *Aragon, prosateur surréaliste*, Genève, Droz 1966.
- GÜRSEL (Nedim), *Le Mouvement Perpétuel d'Aragon*, Paris, L'Harmattan 1997.
- HAROCHE (Charles), *L'idée de l'amour dans Le fou d'Elsa et l'œuvre d'Aragon*, Paris, Gallimard 1966.
- JUIN (Hubert), *Aragon*, Paris, Gallimard 1960.
- LECHERBONNIER (Bernard), *Aragon*, Paris, Bordas 1971.
- MEYER (Michel), *M. Meyer commente « Le paysan de Paris » d'Aragon*, Gallimard 2001, 158p.
- MURAT (Michel), « La Grande Gaîté : une poésie du temps de manque », *Mélange Marie-Claire Dumas*, 2001.\*\*\*
- NARJOUX (Cécile), *Etude sur Aragon : Le Paysan de Paris*, Paris Ellipses 2002, 127p.
- PIEGAY-GROS (Nadine), *L'esthétique d'Aragon*, Paris, Sedes 1997.
- RAILLARD (Georges), *Aragon*, Collection « Classiques du XXème siècle », Paris, Editions Universitaires, 1964.
- RICHAUDEAU (François), *Ce que révèlent leurs phrases*, Paris, Retz 1988.
- RISTAT (Jean), « comment Aragon écrivait-il ? », *Recherches croisées*, Besançon, 1988, 248p.

- RISTAT (Jean), *Avec Aragon 1970-1982, Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard 2003, 375.
- ROY (Claude), *Aragon*, Collection « Poètes d'aujourd'hui », Paris, Seghers 1945.
- SADOUL (Georges), *Aragon*, Paris, Seghers 1967.
- STARASELKI (Valère), *Aragon l'inclassable*, Paris, l'Harmattan 1997, 367p.
- STARASELKI (Valère), *Aragon. La liaison délibérée*, Paris, l'Harmattan 1995, 365p.
- TAILLANDIER (François), *Aragon 1897-1982 « Quel est celui qu'on prend pour moi ? »*, Fayard 1997, 175 p.
- TROUVE (Alain), *Discours critique et fiction dans « le Traité de style » d'Aragon*, Littérature 123, sept. 2001, p.89-99.
- WALLARD (Daniel), *Aragon : un portrait*, Paris, éd. Cercle d'art, 1979, 145p.

### Articles et recueils articles

- ALLARD (Roger), « Feu de joie, par Louis Aragon », *La Nouvelle Revue Française*, n°79, avril 1920.
- « Aragon poète », *Europe* n°745, Paris, Mai 1991.
- BEGUIN (Edouard), « La Notion de réécriture chez Aragon : La Filière d'Isidore Ducasse », Besançon, *Recherches croisées* 1992, 295p.
- BOUNOURE (Gabriel), « La Grande Gaieté, par Louis Aragon », *La Nouvelle Revue Française*, n°210, 1931.
- BROCHIER (Jean-Jacques), Entretien, Mon siècle par Aragon, *Magazine Littéraire*, n°10, Sept. 1967, p.12.
- DAIX, (Pierre), « Les chemins d'une vie », *Magazine Littéraire*, n°322, juin 1994, pp.27-31.
- DELVAILLE (Bernard), « L'œuvre poétique », *Magazine Littéraire*, n°322, Juin 1994, pp.41-44.
- ESTEVE (Claude), « Traité du style par Louis Aragon », *La Nouvelle Revue française*, n°1, septembre 1928, pp.415-420.
- HURTIN, « Les quatre époques d'Aragon », *Le Magazine Littéraire*, n°10, septembre 1967.
- L'atelier d'un écrivain, Le XIXe siècle d'Aragon*, Textes réunis par Edouard BEGUIN et Suzanne RAVIS, Publications de l'Université de Provence 2003, 294p.
- LEENHARDT (J.), « Frontières et passages dans la mythologie du Paysan de Paris », *Lendemain*, n°35, Pahl Rugenstein Verlag, 1984.
- Les critiques de notre temps et Aragon*, présenté par LECHERBONNIER (Bernard), Paris, Garnier Frères 1976.
- LIMAT-LETELLIER (Nathalie), « Les "Écritures Automatiques" d'Aragon », *Une pelle au vent dans les sables du rêve, Les écritures automatiques*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon 1992, pp.33-63.

- Lire Aragon*, sous la direction de Mireille HILSUM, Paris, Champion 2000, 461 p.
- MONTALBETTI (Jean), « Métamorphoses d'Aragon », *Revue de Paris* n°3, mars 1968.
- MONTIER (Jean-Pierre), « Genre romanesque et style dans *Le paysan de Paris* », *Recherches croisées Aragon \ Elsa*, PU Franc-Comtoises, Besançon 2001, 302p.
- PIEGAY-GROS (Nathalie), « Philosophie de l'image », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n°5, 1994.
- RABOURDIN (Dominique), « Le Traité du style : au-delà du scandale », *Magazine littéraire*, n°322, Janvier 1994.
- Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n°4, Paris, Les Belles-Lettres 1992.
- Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n°5, Paris, Les Belles-Lettres 1994.
- Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n°7, Paris, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001.
- Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n°8, Paris, Presses Universitaires de Strasbourg, 2002.
- ROLLAND De RENEVILLE (André), « Persécuté persécuteur, par Aragon », *La Nouvelle Revue Française*, n°228, Septembre 1932.
- Territoires de la poésie contemporaine*, sous la direction de Nathalie PIEGAY-GROS, Paris, H. Champion 2001
- Un soir, Aragon*, Textes publiés et présentés par LARTIGUE (Pierre), Paris, Les Belles Lettres 1995.
- Une tornade d'énigmes- Le Paysan de Paris de Louis Aragon*, Textes réunis et présentés par Anne-Elisabeth HALPERN et Alain TROUVE, Paris, éd. L'improviste 2003, 198p.

### Colloques

- Approches d'Aragon*, Actes de la journée organisée le 12 mars 1997 à Tunis par l'IBLV, centre de publication universitaire, 1998, 139p.

### Mémoires et thèses

- BEGUIN (Edouard), *Faire œuvre*, Thèse de doctorat 2002, Université Lyon 2.
- CHEIKH (Hussein), *Le plaisir dans l'œuvre surréaliste d'Aragon*, Thèse de Doctorat 1988, Université Paris 3. 519 p.
- CRITENAT (Sylvie), *La Vieillesse dans l'œuvre d'Aragon*, Mémoire de maîtrise de lettres modernes, Université Lyon 2, 1989.
- LECUYER (Elisabeth), *Le mythe du moderne*, Maîtrise Lettres Modernes, Lyon 2, 1980, 172 p.
- POCARD (Valérie), *L'expression d'un art de vivre : André Breton et Louis Aragon*, Maîtrise : Lettres modernes : Lyon 2, 1989.

### Ouvrages consacrés à la métaphore

- ADAND (Henri), Essai sur les fondements psychologiques et linguistiques de la métaphore, Genève 1939.
- BRETON (Stanislas), Poétique du sensible, Paris, éd. du Cerf 1988, 168p.
- CAMINADE (Pierre), Image et métaphore : un problème de poétique contemporaine, Paris, Bordas 1970, 159 p.
- CHARBONNEL (Nanine), Les aventures de la métaphore, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg 1991.
- CHARBONNEL (Nanine) et KLEIBER (Georges), La Métaphore entre Philosophie et Rhétorique, Paris, Presses Universitaires de France 1999, 245p.
- COSTES (Alain), Lacan : le fourvoiement linguistique – La métaphore introuvable, Paris, PUF 2003, 236p.
- DETRIE (Catherine), Du sens dans le processus métaphorique, Paris, édition Champion 2001. 300p.
- DÜRENMATT (Jacques), La métaphore, Paris, Champion 2002.
- ESTIENNE (Françoise), Utilisation du conte et de la métaphore, Paris, Masson 2001, 222p.
- GARDES-TAMINE (Joëlle), Description syntaxique du sens figuré : la métaphore, Thèse de Doctorat d'Etat, Paris 7, 1978.
- GRASSI (Ernesto), La Métaphore inouïe, Paris, Quai Voltaire 1991.
- HALLYN (Fernand), Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France, Genève, Librairie Droz 1975, 261p.
- HENRY (Albert), Métonymie et métaphore, Paris, Klincksieck 1971, 160p.
- KONRAD (Arthur), Etude sur la métaphore, Paris, Vrin 1958.
- LECERCLE (Jean-Jacques), La violence du langage, Paris, Presses Universitaires de France 1996.
- LE GUERN (Michel), Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Paris, Larousse 1972. 126p.
- MOLINO (Jean), SOUBLIN (Françoise), GARDES-TAMINE (Joëlle), La Métaphore, Paris, Didier Larousse 1979, 125p.
- MOREAU (François), L'image littéraire, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur SEDES 1982, 128p.
- NORMAND (Claudine), Métaphore et concept, Paris, édition complexe 1976.
- Recueil d'articles : Travail de la métaphore, Paris, Denoël 1984. 219p.
- RICŒUR (Paul), La métaphore vive, Paris, Seuil 1975. 413p.
- ROUSSET (Frédéric), Bases cognitives et sensorielles dans la compréhension des métaphores, Thèse de doctorat en Psychologie, Lyon 2002, 240p.
- SCHULZ (Patricia), Description critique du concept traditionnel de « métaphore »,



Berne, Peter Lang 2004. 233p.

SOUBLIN (Françoise) et GARDES-TAMINE (Joëlle), Limites de la caractérisation syntaxique des métaphores, éd. Borillo M., Analyses et validation dans l'étude des données textuelles, pp.179-196.

### Métaphore et auteurs

AISH (Deborah A.K.), *La métaphore dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé*, Paris, Champion 1981, 210p.

CARDONNE-ARLYCK (Elisabeth), *La métaphore raconte : la pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck 1984, 259p.

CELLER (Morton M.), *Giraudoux et la métaphore*, Paris, The Hague 1974.

CHIASSON (Zenon), *L'organisation de la métaphore dans l'œuvre romanesque de Guy de Maupassant*, Thèse de 3ème cycle, Université de Nantes 1984.

CHOL (Isabelle), *La création poétique dans l'œuvre de Pierre Reverdy*, Thèse, Université Jean Moulin Lyon 3, 1993, 586p.

EL JIDDE (René), *Etude des images poétiques dans l'œuvre d'Eluard de 1920 à 1935*, Thèse de 3ème cycle, Toulouse 1984.

FRAPPIER-MAZUR (Lucienne), *L'expression métaphorique dans La Comédie Humaine*, Paris, Klincksieck 1976.

GAHA (Kamel), *Métaphore et métonymie dans Le Polygone étoilé*, Publications de l'université de Tunis, 1979.

GUILLET (Jean-Charles), *La métaphore florale chez Proust*, Mémoire de maîtrise, Université Lyon 2, Juin 1985.

HUGUET (Edmond), *Les métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Hachette 1964.

KASSAB-CHARFI (Samia), *Le fonctionnement de la métaphore chez Baudelaire*, Tunis, éd. ALIF, 1997, 190p.

MICHELLUCI (Pascal), *La métaphore dans l'œuvre de Paul Valéry*, Bruxelles, Bern 2003, 356p.

ROUSSEAU (Laurence), *Images et métaphores aquatiques dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Lettres modernes 1981, 95p.

VAN BUUREN (Maarten), « *Les Rougon-Macquart* » d'Emile Zola : *De la métaphore au mythe*, Paris, Librairie José Corti 1986, 296p.

### Articles et recueils d'articles

BACHELARD (Gaston), « L'image littéraire », *Messages, Domaine français*, Genève, Ed. Trois collines 1943, pp.245-254.\*\*\*

COHEN (Jean), « Théorie de la figure », *Communications*, n°16, Paris, Larousse 1968.

DUBOIS (Philippe), « La métaphore filée et le fonctionnement du texte », *Le Français Moderne*, T.43, n°3, juillet 1975, Paris, éd. d'Artrey, pp.202-213.

DUROZOI (Gérard), « Notes sur la métaphore poétique et métaphore picturale », *Cahiers du 20e siècle*, n° 4, 1975.

GARDES-TAMINE (Joëlle), « Métaphore et Syntaxe », *Langages* n°54, 1979.

GARDES-TAMINE (Joëlle), « L'interprétation des métaphores en «de» : le feu de l'amour », *Langue française*, n°30, 1976.

KLEIBER (Georges), « Métaphore, le problème de la déviance », *Langue française*, n°101, pp.35-36.

MEYER (Bernard), « Métonymie et métaphore adjectivales », *Le Français moderne*, n°56, 1988.

MOLINO (Jean), SOUBLIN (Françoise), GARDES-TAMINE (Joëlle), « Problèmes de la métaphore », *Langages* n°54, 1979.

TAMBA-MECZ (Irène), « Système de l'identification métaphorique dans la construction appositive », *Le Français moderne*, n°43, 1975.

### **Colloques**

Actes du colloque du 14/15 octobre 1987, Cahier du Groupe de Recherches sur la Philosophie et le Langage, *La métaphore*, Grenoble 1988.

### **Ouvrages de référence**

#### **Linguistique générale**

BALLY (Charles), *Linguistique générale et linguistique française*, Francke Berne 1965, 440p.

BARTHES (Roland), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil 1972, 187p.

BLOOMFIELD (Leonard), *Le langage*, Paris, Payot 1970.

DUCROT (Oswald), *Le dire et le dit*, Paris, éd. de Minuit 1984, 237p.

JAKOBSON (Roman), *Essais de Linguistique Générale*, Minuit 1963.

MAINGUENEAU (Dominique), *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas 1986. 158 p.

MAROUZEAU (Jules), *Lexique de la terminologie linguistique*, Paris, P. Geuthner 1951.

#### **Sémantique, stylistique**

ANTOINE G., *Pour une méthode d'analyse stylistique des images*, Langue et Littérature, Paris, Belles Lettres 1961.

- AUSTIN (John Langshaw), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil 1970.
- BALLY (Charles), *Traité de stylistique française*, Paris, PUF 1944.
- BONHOMME (Marc), *Pragmatique des figures du discours*, Paris, champion 2005, 284p.
- BUFFARD-MORET (Brigitte), *Introduction à la stylistique*, Paris, Dunod 1998, 128p.
- CHAMPAGNOL (Raymond), *Signification du langage*, Paris, PUF 1993, 240p.
- COGARD (Karl), *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion 2001. 347p.
- CRESSOT (Marcel), *Le style et ses techniques*, Paris, PUF 1969.
- DELOFFRE (Frédéric), *Stylistique et poésie françaises*, Paris, SEDES 1970, 211p.
- ECO (Umberto), *Les limites de l'interprétation*, Paris, éd. Grasset & Fasquelle, 1992, 406p.
- FISSETTE (Jean), *Pour une pragmatique de la signification*, Québec, XYZ éditeur, 1996, 299p.
- FORGET (Danielle), *Figures de pensée, figures de discours*, Québec, Nota bene 2000, 184p.
- FOYARD (Jean), *Stylistique et genres littéraires*, Dijon, éd. université de Dijon 1991. 127p.
- FROMILHAGUE (Catherine) et SANCIER (Anne), *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas 1991, 262p.
- FROMILHAGUE (Catherine) et Sancier-Château (Anne), *Analyses stylistiques : formes et genres*, Paris, Dunod 1999, 234p.
- GARDES-TAMINE (Joëlle), Pellizza M-A, *La Construction du texte : de la grammaire au style*, Paris, A. Colin 1998, 184 p.
- GOURMONT (Rémy de), *Le problème du style*, Mercure de France, 1924.
- GREIMAS (Algirdas Julien), *Sémantique structurale*, Paris, PUF 1986, 262p.
- KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine), *L'Énonciation*, Paris, A. Colin 1980.
- KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine), *La Connotation*, Lyon, PUL 1977.
- KLEIBER (Georges), *Nominales, Essais de sémantique référentielle*, Paris, Armand Colin, 1994, 247p.
- KOKELBERG (Jean), *Les Techniques du style*, Paris, Nathan 1993, 255p.
- LARTHOMAS (Pierre), *Notions de stylistique générale*, Paris, Presses universitaires de France 1998, 266p.
- LAURENT (Nicolas), *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette 2001, 126p.
- MAHMOUDIAN (Mortéza), *Le contexte en sémantique*, Paris, Peeters 1997, 163p.
- MARTIN (Robert), *Pour une logique du sens, pour une étude du stéréotype*, Paris, Presses universitaires de France 1992, 319p.
- MAZALEYRAT (Jean) et Molinié (Georges), *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, 1989. 392p.
- MOESCHLER (Jacques), REBOUL (Anne), LUSCHER (Jean-Marc), JAYEZ (Jacques), *Langage et pertinence*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy 1994, 301p.

- MOLINIE (Georges), *Eléments de stylistique française*, Paris, édition presses universitaires de France 1986. 211p.
- RASTIER (François), *Sémantique interprétative, Arts et sciences du texte*, Paris, Presses universitaires de France 1987, 276p.
- RASTIER (François), *Sens et Textualité*, Paris, Hachette 1989, 286p.
- RIFFATERRE (Michael), *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion 1970, 365p.
- RIFFATERRE (Michael), *La production du texte*, Paris, Seuil 1979.
- RIFFATERRE (Michael), *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil 1983.
- SPITZER (Léo), *Etudes de style*, Paris, Gallimard 1980, 531p.
- STOLZ (Claire), *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses 1999, 134p.
- TAMBA-MECZ (Irène), *Le sens figuré*, Paris, Presses universitaires de France 1981.
- ULLMANN (Stephen), *Précis de sémantique française*, Suisse, A Francke S. A. Berne 1965, 352p.

### Poétique, rhétorique

- ADAM (Jean-Michel), *Pour lire le poème*, De Boeck-Duculot, 1992. 250p.
- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Seuil 1980.
- ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris, Librairie générale française 1991.
- BACHELARD (Gaston), *La poétique de la rêverie*, PUF 1965.
- BACHELARD (Gaston), *L'image littéraire*, Messages 1943.
- BACRY (Patrick), *Les figures de style*, Editions Belin 1992.
- BRUNEAU (Charles), *L'image dans notre langue littéraire*, Mélusine, Dauzat, Paris 1951.\*\*
- CAILLOIS (Roger), *Images, images. Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Corti 1966.
- COHEN (Jean), *Structure du langage poétique*, Flammarion 1966. 221p.
- DELAS (Daniel) et FILLIOLET (Jacques), *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse 1973, 206p.
- DESSONS (Gérard), *Introduction à l'analyse du poème*, Nathan, 2000. 168p.
- DUCROS (David), *Lecture et analyse du poème*, Paris, Armand Colin 1996
- DUFRENNE (Mikel), *La Poétique*, Paris, PUF 1953.
- DUMARSAIS, *Des tropes ou des différents sens*, Flammarion 1988, 442p.
- DUMARSAIS, *Traité des tropes*, Paris, Le nouveau commerce 1977, 322p.
- EIGELDINGER (Marc), *Le dynamisme de l'image dans la poésie française du romantisme à nos jours*, Neuchâtel 1943.
- FONTANIER (Pierre), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion 1977.

- FRIEDRICH (Hugo), *Structures de la poésie moderne*, Denoël / Gontier, 1976. 302 p.
- FROMILHAGUE (Catherine), *Les figures de style*, Paris, Nathan 1995, 128p.
- GARELLI (Jacques), *La Gravitation poétique*, Mercure de France 1966
- GENETTE (Gérard), *Figures I, II, III*, Paris, Seuil 1969-1972.
- GREIMAS (Algirdas Julien), *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse 1972, 240p.
- GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique Générale*, Paris, Larousse 1970.
- JAKOBSON (Roman), *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil 1977.
- KIBEDI-VARGA (Aron), *Les constantes du poème. Analyse du langage poétique*, Collection «Connaissances des langues », Picard, Paris, 1977.
- LE GUERN (Michel), *L'image dans l'œuvre de Pascal*, Paris, Colin 1969.
- MESCHONNIC (Henri), *Pour la poétique*, Paris, Gallimard 1970, 184p.
- PIEGAY-GROS (Nathalie), « Philosophie de l'image », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n°5, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1994.
- PERELMAN (Chaïm) et OLBRECHTS-TYTECA (Lucie), *Traité de l'argumentation*, Paris, PUF 1958 (2 volumes), 734 p.
- ROBRIEUX (Jean Jacques), *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Topos 1998. 128p.
- SUHAMY (Henri), *Les figures de style*, Paris, Presses Universitaires de France 2000, 127p.
- TAMINE (Joëlle) et MOLINO (Jean), *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, PUF, 1982.
- TODOROV (Tzvetan), *Littérature et signification*, Larousse 1967.
- TODOROV (Tzvetan), *Théories du symbole*, Paris, Seuil 1977.
- ULLMANN (Stephen), *L'image littéraire*, Paris, Belles Lettres 1961.

### Articles

- ABBOU (André), « Problèmes et méthodes d'une stylistique des images », *Le français moderne* 1969.
- KIBEDI-VARGA (Aron), « Les figures de style et l'image », dans 4, 1997, p.123-140.
- SEARLE (John R.), *Sens et expression, étude de la théorie des actes du langage*, ch.4 « La métaphore », Paris, Minuit 1979, p.121 à p.166.
- SOUBLIN (Françoise), « Les figures de rhétorique : actualité, reconstruction, emploi », *Langue Française* n°101, Fév. 1994.
- ULLMANN (Stephen), « l'image littéraire, quelques questions de méthode », *Langue et Littérature*, Actes du 8ème congrès de la fédération internationale des langues et littératures modernes 1960, Paris, Belles Lettres 1961.

### Dictionnaires

- AQUIEN (Michèle), *Dictionnaire poétique*, Paris, Librairie générale française 1993, 344p.
- GUIRAUD (Pierre), *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, Klincksieck 1953.
- GUIRAUD (Pierre), *Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique*, Paris, Payot 1978, 639p.
- MAINGUENEAU (Dominique) et CHARAUDEAU (Patrick), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil 2002, 661p.
- MOLINIE (Georges) et AQUIEN M., *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française 1999, 753p.
- MORIER (Henri), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France 1998, 1320p.
- RICALENS-POURCHOT (Nicole), *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin 2003.

### Autres Ouvrages

- ACHARD-BAYLE (Guy), *Grammaire des métamorphoses*, Bruxelles, Duculot 2001.
- ADAM (Jean-Michel), *Les textes, types et prototypes*, Paris, A. Colin 2001, 223p.
- BONNARD (Henri), *Procédés annexes d'expression*, Paris, Magnard 1987.
- BONNARD (Henri), *Grammaire française à l'usage de tous*, Paris, Magnard 1997.
- BRUNEL (Pierre), *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti 2004
- CANVAT (Karl), *Enseigner la littérature par les genres*, Bruxelles, De Boeck Duculot 1999, 298p.
- CASCARDI (Anthony J.), *Subjectivité et modernité*, Paris PUF 1995, 400p.
- COMBE (Dominique), *Les genres littéraires*, Paris, Hachette 1992.
- COMBE (Dominique), *Poésie et récit : Une rhétorique des genres*, Paris, J. Corti 1989, 201p.
- DENTAN (Michel), *Le texte et son lecteur*, Lausanne, éd. de l'Aire 1983, 129p.
- Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de P. BRUNEL, Editions du Rocher 1988.
- Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de P. BRUNEL, Editions du Rocher 2002.
- GENETTE (Gérard), *Fiction et diction*, Paris, Seuil 1991.
- GOURMONT (Rémy de), *Esthétique de la langue française*, Paris, Le club du meilleur livre 1955, 229p.
- Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes, Introduction, Théorie – Pratique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- HALL (James), *Dictionnaire des mythes et des symboles*, Paris, Gérard Monfort Editeur

- 
- 1994, 416p.
- HAMBURGER (Käte), *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil 1986, 312p.
- ISER (Wolfgang), *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Pierre Mardaga, Editeur 1976.
- LABOV (William), *Sociolinguistique*, Paris, éd. De Minuit 1994, 458p.
- L'ambigüité et la paraphrase*, Actes du colloque de Caen 1987, publiés sous la direction de Catherine FUCHS, Centre de publication de l'université de Caen 1988, 330p.
- L'éclatement des genres au XXe siècle*, sous la direction de Marc DAMBRE et Monique GOSSELIN-NOAT, Paris, éd. des Presses de la Sorbonne nouvelle 2001, 367p.
- Le Lecteur et la lecture dans l'œuvre*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand présentés par Alain MONTANDON, Associations des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1982, 203p.
- MARTINET (André), *Syntaxe générale*, Paris, Colin 1985.
- MARTINS-BALTAR (Michel), *Analyse motivationnelle du discours*, Paris, Hatier 1994, 288p.
- MAURON (Charles), *Mallarmé par lui-même*, Paris, Seuil 1968.
- PICKERING (Robert), *Lautréamont-Ducasse, thématique et écriture*, éd. Lettres Modernes, Paris 1988.
- Question de genre*, Textes réunis et présentés par Catherine SOULIER et Renée VENTRESQUE, Publications Montpellier 3, Université Paul Valéry, mai 2003.
- RASTIER (François), *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001.
- STALLONI (Yves), *Les Genres Littéraires*, Paris, Nathan 2000, 127p.
- WAGNER (R.-L.) et PINCHON (J.), *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette 1978.