



HAL
open science

“ Description et métaphore filée dans la poésie de Paul Eluard ”

Agnès Fontvieille

► To cite this version:

Agnès Fontvieille. “ Description et métaphore filée dans la poésie de Paul Eluard ”. Michel Ballabriga. Analyse des discours. Types et genres : Actes du colloque de Toulouse, 2-5 décembre 1998, Editions Universitaires du Sud, p. 373-393., 2002. hal-02004537

HAL Id: hal-02004537

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02004537>

Submitted on 1 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Agnès Fontvieille, « Description et métaphore filée dans la poésie de Paul Eluard », *Analyse des discours. Types et genres : Communication et Interprétation : Actes du colloque de Toulouse, 2-5 décembre 1998*, Michel Ballabriga (dir.), Editions Universitaires du Sud, 2002, p. 373-393.

Inventaire descriptif

Agnès Fontvieille

Description et production du texte

Quels liens la poésie d'Eluard noue-t-elle avec la description ? Qui se souvient de la condamnation sans appel que les surréalistes, et à leur tête André Breton, prononcèrent à l'encontre de la description dans le premier *Manifeste*¹, pourrait s'étonner de ce qu'Eluard se pose le problème du paysage et se demande :

Où commence le paysage

A quelle heure

Où donc se termine la femme

Dans le poème *Ce que dit l'homme de peine est toujours hors de propos*² du recueil *La Rose publique* publié en 1934. On peut toutefois remarquer que contrairement aux descriptions romanesques à caractère réaliste³ dénoncées par les surréalistes, la description est envisagée ici non pas comme un donné déjà là, mais plutôt comme ce qui doit advenir et qui, relatif à la femme, semble variable dans le temps et l'espace. Cette conception de la description est en partie puisée chez Novalis que Breton et Eluard citent, en 1938, à l'article *langage* de leur *Dictionnaire abrégé du surréalisme* :

¹ André Breton, *Œuvres complètes*, tome 1, édition établie par Marguerite Bonnet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1988, p. 314 :

« Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions 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 d'accord avec lui sur des lieux communs. »

² Paul Eluard, *Œuvres complètes*, tome 1, édition établie par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1968, p. 752. Par la suite nous utiliserons l'abréviation *O.C.*

³ Il prend pour exemple la description de la petite chambre jaune dans *Crime et châtiment*.

Tout peut se décrire, — *verbis*. — Toutes les activités sont ou peuvent être accompagnées de mots, comme toutes les représentations peuvent être accompagnées du *moi*¹

Nous voici donc conduit à distinguer deux sortes de descriptions : la description « carte postale » et la description « activité », cette dernière pouvant être envisagée en tant qu'elle a pour objet l'activité de quelqu'un ou en tant qu'elle constitue elle-même une activité avec, pour agent, un sujet producteur de représentations. En citant Novalis, les surréalistes saluent celui qui, ayant radicalement affranchi la description de toute visée mimétique, ouvre la voie à la poésie moderne en reconnaissant au poète la pleine capacité de générer son univers propre au moyen du langage².

On peut dès lors se demander quelles sont les régularités formelles (d'ordre sémantico-syntaxique, rhétorique et poétique) que produit la description ainsi redéfinie dans sa dimension productive et cognitive. Parmi les « poèmes-paysages³ » de *La Rose publique*, le poème *Ce que dit [...]*, de facture tabulaire, répond à bien des égards aux lois linguistiques qui caractérisent en propre la dominante descriptive. Jean-Michel Adam et Philippe Hamon⁴ ont montré que dans son organisation linguistique fondamentale, celle-ci détermine une matrice syntaxique du type « nom + caractérisation », qui fait l'objet d'une amplification (virtuellement illimitée). En s'appuyant sur Valéry et Claude Simon, Jean-Michel Adam parle de « combinatoire infinie » et de « monstruosité textuelle⁵ ». Or l'inventaire descriptif éluardien, parce qu'il apporte simplification et fluidité rythmique au poème, réalisant ce que Philippe Hamon nomme « l'hypertrophie du paradigmatique⁶ », peut apparaître comme une forme relativement « pure » de description qui approche au plus près de la matrice syntaxique propre à cette dominante. Le poème *Ce que dit [...]* n'est, comme beaucoup d'autres, constitué que d'une seule longue phrase qui semble, par endroits, laisser

1

²Dans ses *Premières vues anciennes*, Eluard cite encore cette phrase extraite des *Fragments* de Novalis : « L'homme entièrement concient s'appelle le voyant ». *O. C.*, t. 1, p. 535.

³« Les écrits d'Eluard après 1933, note Nicole Boulestreau, montrent que l'accent se déporte désormais de la question du « parler » vers celle de la vue » dans *La Poésie de Paul Eluard, la rupture et le partage 1913-1936*, éd. Klincksieck, Paris, 1985, p. 167 (coll. « Bibliothèque du XX^e siècle »).

⁴ Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan Université, 1989.

⁵ Jean-Michel Adam, *La Description*, PUF, 1993 (coll. « Que sais-je? »), p. 71.

⁶ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette supérieur, 1993 [1^{re} éd. 1981], p. 43 (coll. « Recherches littéraires »).

s'échapper des séries d'images en parataxe par quoi le poème remplit sa fonction de « donner à voir¹ ». Ces séries de groupes nominaux souvent unis par un lien métonymique, soit développent un ou plusieurs constituants d'une même proposition (c'est le cas pour la strophe 3), soit sont reliées à une même base d'incidence (*place à, il y a, c'est*, etc.), soit enfin relèvent de la juxtaposition pure et simple, sans attache. Ce qu'on pourrait appeler des « inventaires descriptifs » façonne ainsi un style substantif², qui se déploie en parallélismes sémantico-syntaxiques, suivant un rythme dont l'unité de mesure est tout à la fois le mètre et l'image (souvent binaire). Par quoi l'*amplificatio* descriptive redouble l'*amplificatio* poétique. Ces séries de groupes nominaux unis par un lien métonymique, soit

Nous nous attacherons à décrire, à partir du poème *Ce que dit* [...], une figure qui, semble-t-il, est mise en œuvre dans l'inventaire descriptif, figure qui consiste dans le croisement d'une dominante (la description), d'une forme (l'inventaire) et d'un agencement lexical singulier que l'on pourrait apparenter à la métaphore filée.

Mais soulevons d'ores et déjà une contestation possible : pourquoi rechercher une figure unitaire, la métaphore filée, que sous-tendrait le texte ? La lecture structurale ne court-elle pas le risque d'une réduction qui pourrait faire perdre de vue la singularité irréductible de chaque image ? Sans ignorer que la figure ne saurait rendre compte de *tout* le texte, nous voulons montrer ici qu'elle s'inscrit *dans* le texte (signalée par des marques parfaitement repérables) pour engager un double niveau de lecture (ce qui, au lieu de réduire la lecture, en augmente au contraire la complexité). En effet, s'en tenir au niveau de la référence singulière de chaque image de l'inventaire – autrement dit au niveau de la *mimésis* du poème – en refusant une lecture structurale, pourrait occulter une dimension essentielle du « paysage » éluardien dont chaque élément descriptif se rattache à une structure de pensée, et plus exactement à une disposition affective du descripteur. A l'inverse, saisir la structure permet donc de faire place à cette part d'abstraction inhérente au « réel » représenté. La métaphore filée serait ainsi le mode de

¹Ce titre du recueil d'Eluard publié en 1939 est devenu par la suite une expression très en vogue dans le vocabulaire de la critique poétique.

²Comme le montre Henri Meschonnic, cette forme que constitue le « style substantif » est historiquement déterminée : elle rattache Eluard à Rimbaud en passant par toute une tradition poétique. Voir Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Anthropologie historique du langage, Verdier, 1982, p. 343.

signifier d'une poésie qui, essentiellement rapportée à l' « activité » de la pensée, n'en reste pas moins dans le monde des choses auquel elle nous reconduit après un détour par l'intériorité. On sait, depuis les travaux de Michael Riffaterre, les liens qui unissent la métaphore filée et l'écriture automatique. Mais Eluard ayant tôt fait d'abandonner ce type d'écriture¹, comment et pourquoi cette figure, qui continue à produire un effet d'automatisme, reste-t-elle l'organisateur essentiel du discours poétique ?

CE QUE DIT
L'HOMME DE PEINE EST TOUJOURS HORS DE PROPOS

Un hiver tout en branches et dur comme un cadavre
Un homme sur un banc dans une rue qui fuit la foule
Et que la solitude comble
Place à l'appareil banal du désespoir
5 A ses miroirs de plomb
A ses bains de cailloux
A ses statues croupissantes
Place à l'oubli du bien
Aux souvenirs en loques de la vérité
10 Lumière noire vieil incendie
Aux cheveux perdus dans un labyrinthe
Un homme qui s'est trompé d'étage de porte de clé
Pour mieux connaître pour mieux aimer

Où commence le paysage
15 A quelle heure
Où donc se termine la femme
Le soir se pose sur la ville
Le soir rejoint le promeneur dans son lit
Le promeneur nu
20 Moins gourmand d'un sein vierge
Que de l'étoile informe qui nourrit la nuit

Il y a des démolitions plus tristes qu'un sou
Indescriptibles et pourtant le soleil s'en évade en chantant
Pendant que le ciel danse et fait son miel
25 Il y a des murs déserts où l'idylle fleurit
Où le plâtre qui se découd
Berce des ombres confondues
Un feu rebelle un feu de veine
Sous la vague unique des lèvres

30 Prenez les mains voyez les yeux
Prenez d'assaut la vue

Derrière les palais derrière les décombres
Derrière les cheminées et les citernes
Devant l'homme
35 Sur l'esplanade qui déroule un manteau de poussière
Traîne de fièvre
C'est l'invasion des beaux jours
Une plantation d'épées bleues
Sous des paupières écloses dans la foule des feuilles
40 C'est la récolte grave du plaisir
La fleur de lin brise les masques
Les visages sont lavés par la couleur qui connaît l'étendue

¹ Paul Eluard a très peu pratiqué *stricto sensu* la technique de l'écriture automatique. Toutefois on peut supposer qu'il a souvent recherché un « effet » d'automatisme dans son écriture.

- Les jours clairs du passé
 Leurs lions en barre et leurs aigles d'eau pure
 45 Leur tonnerre d'orgueil gonflant les heures
 Du sang des aubes enchaînées
 Tout au travers du ciel
 Leur diadème crispé sur la masse d'un seul miroir
 D'un seul coeur
- 50 Mais plus bas maintenant profondément parmi les routes abolies
 Ce chant qui tient la nuit
 Ce chant qui fait le sourd l'aveugle
 Qui donne le bras à des fantômes
 Cet amour négateur
- 55 Qui se débat dans les soucis
 Avec des larmes bien trempées
 Ce rêve déchiré désespéré tordu ridicule
 Cette harmonie en friche
 Cette peuplade qui mendie
- 60 Parce qu'elle n'a voulu que de l'or
 Toute sa vie intacte
 Et la perfection de l'amour.

Poème-paysage et géographie affective

Fragments d'un même ensemble, les inventaires descriptifs sont tout à la fois dissociés et reliés par des circonstants spatio-temporels. L'inscription spatiale du premier inventaire se fait aux vers 2-3 : « dans une rue qui fuit la foule et que la solitude comble » ; se développe un nouvel ancrage spatial des vers 32 à 36 avec « Derrière les palais derrière les décombres/ Derrière les cheminées et les citernes/ Devant l'homme » ; puis au vers 50, un nouveau pan du tableau est annoncé avec « plus bas [...] profondément parmi les routes abolies ». Quant à l'inscription temporelle, elle situe doublement les descriptions : dans une époque — « les jours clairs du passé » (43) s'opposant à « maintenant » (50) — et dans une saison — avec « un hiver »(1), « [les] beaux jours » (37), « les jours clairs » (43).

Toutes ces indications produisent d'abord un *effet* d'ancrage spatio-temporel du paysage qui va de pair avec un effet d'organisation et d'unité du texte. Mais cet agencement est en rupture avec une attente essentielle du lecteur tenant aux lois propres du type descriptif. La description suppose en effet la simultanéité des composants spatiaux. Même dramatisée, la description n'en suit pas moins une progression temporelle qui touche tous ses composants à la fois. Or, ici, les différents pans du paysage sont accordés à une mobilité temporelle faite de variations subites et d'écarts maximaux : c'est « l'invasion des beaux jours » (37) après « un hiver tout en branches »

(1) ; après un retour dans le passé (43), s'accomplit une ultime référence au moment de l'énonciation (« maintenant » (50)). Cet éclatement de l'unité temporelle de la description remet en cause l'impression première d'un « ancrage » temporel. Le *brouillage* de l'inscription qui en résulte semble déterminer, en retour, un éclatement simultané de la donnée spatiale. Quelle unité donner en effet à ce « paysage » (14) inachevé, en perpétuelle mutation ? Les divers champs descriptifs qui fondent la cohésion de chaque inventaire (Cf. l'étude sur la lecture de l'inventaire) ne produisent pas d'emblée, lorsqu'on les met bout à bout, une référence identifiable, qui pourrait se laisser réduire à un pantonyme ou à un thème-titre. Indétermination qui du reste est confortée par la manière dont le paysage se réfléchit lui-même dans le texte :

Où commence le paysage

A quelle heure

Où donc se termine la femme

Si le paysage fait ainsi l'objet d'une quête, c'est d'abord qu'il est l'expression d'une géographie affective¹ qui trouve sa première figure stylistique dans l'hypallage de la première inscription spatiale

v. 2-3 «Un homme sur un banc dans une rue qui fuit la foule
Et que la solitude comble »

où la phrase nominale présente une indétermination syntaxique qui rend les relatives susceptibles d'être rapportées soit à « homme » soit à « rue ». L'hypallage est l'instrument d'une écriture symboliste qui dote les séries descriptives d'une valeur *expressive*, au sens où elles seraient « le dépositaire d'un *point de vue* » — le descripteur étant tout à la fois le personnage (« un homme ») qui figure dans le poème et le narrateur-poète (dont portent trace les modalités impératives et interrogatives du poème). Cette qualité expressive du poème est du reste déjà contenue dans l'axiome de son titre, *Ce que dit l'homme de peine est toujours hors de propos*, lequel contient deux locutions figées (*homme de peine*, *hors de propos*) qui se font écho de manière lexicale, rythmique que phonétique. Tout d'abord, la locution figée *hors de propos*, signifiant “à

¹Voir encore : « Un jour plus loin l'horizon ressuscite / Et montre au jour levant le jour qui n'en finissait plus / Le toit s'effondre pour laisser entrer le paysage / Haillons des murs pareils à des danses désuètes / La fin maussade d'un duel à mort où naissent des retraites des bougies [...] » (Paul Eluard, *O. C.*, t. 1, p. 443)

contretemps”, “de manière inopportune¹”, s’oppose à l’expression plus courante à *propos* souvent relative au discours lui-même. Elle annonce d’une part la discontinuité thématique et métaphorique entre les diverses parties du poème, les ruptures et inversions de tendances et d’autre part l’hétérogénéité à l’œuvre pour chaque image, son complément inconvenant ne réalisant jamais la potentialité sémique et axiologique du terme-support mais le prenant toujours à contre-pied. Ensuite la locution *homme de peine*, qui désigne littéralement un “homme qui effectue des travaux de force²” semble renvoyer figurément à un homme qui ressent un sentiment de peine. Ce dernier sens trouve sa justification par l’emploi en début de poème du substantif « désespoir ». Le discours *hors de propos* serait donc à mettre au compte de l’*homme de peine*.

C’est donc bien la disposition affective du sujet qui gouverne et influe sur l’ordre et la forme de la représentation, produisant des “saisons mentales”. Le poème établit une sorte de carte du tendre où l’espace comme le temps sont délimités par l’expérience affective. Toutefois, dans l’univers poétique d’Eluard, la communication homme / paysage ne se fait pas à distance mais elle rend la description anthropomorphique : d’où le parallélisme entre *Où commence le paysage* et *Où donc se termine la femme*³; entre *Derrière les cheminées et les citernes*(33) et *Devant l’homme* ; d’où enfin des métaphores originales telles que *la vague unique des lèvres* (29), *des paupières écloses dans la fouille des feuilles* (39) et *le sang des aubes enchaînées* (46). Eluard en poésie, comme Man Ray dans ses illustrations⁴, a ainsi rendu littérale l’idée énoncée par Novalis d’un accompagnement des représentations par le *moi*. Idée que le poète développera à nouveau, le 24 Juin 1936, dans son discours prononcé à Londres⁵ à

¹ *Le Grand Robert de la langue française*.

² *Ibid.*

³ Dans *La Rose publique* (Paul Eluard, *O.C.*, t. 1, p. 437), on trouve le syntagme *paysage féminin* :

[...] Mon paysage féminin a d’autres nids
Tremblants de rires enflammés et de délices douloureuses
D’autres fenêtres où le vent
Agite la chaleur rectangulaire de ses draps frais [...]

⁴ Man Ray illustre en 1937 le recueil d’Eluard *Les Mains libres*.

⁵ Ce discours fut publié en 1937 sous le titre *L’Evidence poétique*.

L’Evidence poétique, *O.C.*, t. 1, pp. 515-516 (1937).

« Les peintres surréalistes, qui sont des poètes, pensent toujours à autre chose [qu’à ce qu’ils ont sous leurs yeux]. L’insolite leur est familier, la préméditation inconnue. Ils savent que les rapports entre les choses, à peine établis, s’effacent pour en laisser intervenir d’autres, aussi fugitifs. Ils savent que rien ne se décrit suffisamment, que rien ne se reproduit littéralement. Ils poursuivent tous le même effort pour libérer la vision, pour joindre l’imagination à la nature, pour considérer tout ce qui est possible comme réel, pour nous montrer qu’il n’y a pas de dualisme entre l’imagination et la réalité, que tout ce que l’esprit de l’homme a pu concevoir et créer provient de la même veine, est de la même *matière* que sa chair, que son sang, que le monde qui l’entoure. Ils savent qu’il n’y a rien d’autre que

l'occasion de l'Exposition surréaliste : « ce que l'esprit de l'homme a pu concevoir et créer provient de la même veine, est de la même *matière* que sa chair, que son sang, que le monde qui l'entoure ». On peut reconnaître dans ce propos la reformulation du fameux axiome que les philosophes empiristes et sensualistes ont repris à la scolastique : il n'est rien dans l'esprit qui n'ait été avant dans les sens. La conception d'un monde-moi chez Eluard (lecteur de Diderot) a donc pour arrière-plan toute une tradition philosophique qui, rejetant la métaphysique, a fait de la sensibilité une qualité de la matière¹. Le rattachement de la description à une sensibilité ayant sa propre histoire rend variable l'inscription spatio-temporelle mais c'est encore la nature même de ce qui est décrit² qui s'en trouve profondément modifié, comme en témoigne la lecture des inventaires.

Lecture de l'inventaire descriptif

L'inventaire descriptif tire ainsi son unité de son intégration au sein d'un ensemble. Et, il est d'autant plus visible qu'il répond souvent au partage strophique et qu'il est signalé par l'anaphore d'une même base d'incidence (« Place à », « il y a », « c'est ») et/ou par l'anaphore d'un même déterminant possessif (« ses », « leur(s) ») ou démonstratif (« ce »)³.

Dans le premier inventaire,

Place à l'appareil banal du désespoir

5 A ses miroirs de plomb

A ses bains de cailloux

communication entre ce qui voit et ce qui est vu, effort de compréhension, de relation —parfois de détermination, de création. Voir c'est comprendre, juger, déformer, oublier ou s'oublier, être ou disparaître. » (C'est nous qui soulignons)

¹Eluard, partageant enfin l'intention surréaliste de « libérer la vision » en joignant l'imagination à la nature, révisé, dans une célèbre formule, la définition commune du *voir* :

Voir c'est comprendre, juger, déformer, oublier ou s'oublier, être ou disparaître

²« Le poème désensibilise l'univers au seul profit des facultés humaines, permet à l'homme de voir autrement, d'autres choses » écrit Eluard dans *Ses premières vues anciennes*, *O. C.*, t. 1, p. 550. Cet enrichissement de la chose décrite par le « voyant » est encore largement développée par Baudelaire (dans *Fusées*) que cite un peu plus loin Eluard.

³*Place à* (v. 4 et v. 8) délimite un premier inventaire descriptif des vers 4 à 13 ; *Il y a* (v. 22, v. 25) en délimite un second des vers 22 à 29 ; *C'est* (vers 35, v. 40) en organise un troisième qui s'étend jusqu'au vers 42. Enfin, les deux dernières séries se déploient par parallélismes rythmiques ; la première marquée par l'anaphore du déterminant personnel *leur(s)*, la dernière par l'anaphore du déterminant démonstratif *ce* (et ses variantes *cet/cette*).

A ses statues croupissantes

la juxtaposition pure et simple des GN et leur rattachement par le déterminant possessif au nom « désespoir » appelle à une appréhension globale de toutes ces images (constituées d'un terme 1 et d'un terme 2). Le paradigme du terme 1 répond à « l'opération d'aspectualisation » de la description, qui consiste, selon Jean-Michel Adam et André Petitjean, à énumérer les différents aspects d'un ensemble : « miroirs », « bains », « statues ». Ces éléments, sans être directement reliés à un pantonyme, appellent toutefois en écho au vers 32 le mot « palais », ce qui rétrospectivement en fait des clichés du luxe. Mais, plus directement, ils sont rattachés à l'abstrait « désespoir », rattachement qui cette fois ne prend sens que par la lecture des syntagmes tout entiers. Cette dernière lecture ne laisse pourtant pas d'être problématique¹ : en effet, à quoi font donc référence les « miroirs de plomb », les « bains de cailloux » ? La lecture isolée de chaque syntagme ne semble pas répondre à un univers référentiel connu.

Mais la parataxe produit ce que François Rastier² appelle « un contexte équatif » qui a pour propriété de propager par présomption d'isotopie un trait sémantique commun aux différentes images. On peut ainsi supposer que la connexion métonymique des termes 1 s'accompagne d'une connexion sémantique des termes 2, auquel cas on pourrait relire chaque syntagme comme dérivation simultanée de deux paradigmes.

Afin de considérer le paradigme dans son ensemble, il apparaît ainsi nécessaire de se reporter à la suite de la série :

Place à l'oubli du bien

Aux souvenirs en loques de la vérité

10 Lumière noire vieil incendie

Aux cheveux perdus dans un labyrinthe

¹En effet, elle n'est pas univoque. Les « miroirs de plomb » sont-ils des vitraux entourés de plomb ? ou s'agit-il de miroirs sans tain (le tain étant susceptible de contenir du plomb) ? Les « bains de cailloux » produisent-ils une image connue ? Il est difficile de réduire l'expression au fait de se baigner dans des cailloux en raison du contexte qui donne à « bains » (au pluriel) une valeur concrète ; en revanche, ce pourrait être la figuration métaphorique d'un ruisseau à sec, d'un cours d'eau qui charrierait essentiellement des cailloux. La représentation du ruisseau à sec est cependant décalée par rapport au contexte, où les « miroirs » et les « statues » laissent plutôt supposer des bains construits par l'homme. Les « statues croupissantes » peuvent enfin évoquer par métaphore les statues d'une place publique, entourées d'eau et recouvertes de mousse (d'où l'emploi d'un adjectif habituellement réservé à l'eau).

²Analysant l'énoncé *Bèrgère Ô tour Eiffel*, François Rastier reconnaît au « contexte équatif de la parataxe » le rôle de « propager par présomption d'isotopie le trait /verticalité/ inhérent à *tour*, et qui devient ainsi afférent à *bergère* ». François Rastier, *Sens et textualité*, Paris, Hachette Supérieur, p. 252 (coll. « langue linguistique communication »).

Y interviennent des oppositions ou contradictions d'intensité variable. L'archétype *lumière noire* propose ainsi, sous la forme d'un oxymore, le plus haut degré de contradiction dans la mesure où la qualification contredit le noyau sémique de *lumière* et est de ce fait contraire à la qualification attendue. Mais l'oxymore n'est, comme le dit Ricoeur, « qu'un cas extrême de contradiction directe ; dans la plupart des cas, <la contradiction> porte sur les présuppositions solidaires des désignations usuelles¹ ». Ainsi l'alliance de mots « *vieil incendie* » relève d'une forme moindre de contradiction : la qualification, « *vieil* », incidente à « *incendie* », s'oppose seulement aux prédications habituellement attachées au substantif telles que *ravager, faire rage, dévaster* (souvent conjugués à la forme accomplie, ces verbes supposent une action de courte durée, envisagée du point de vue de son résultat). Enfin on relève la coordination (ou l'apposition ?) de termes contraires *oubli vs souvenirs*. Cette deuxième série, hétérogène du point de vue thématique, se rattache pourtant à la première, et notamment à l'expression fondatrice « l'appareil banal du désespoir », comme le montrent le mélange concret (« *loques* »)/ abstrait (« *vérité* »), la présence de termes faisant référence à une activité de l'esprit (« *oubli* », « *souvenirs* », « *trompé* », « *connaître* », « *aimer* ») ainsi que le retour final sur une figure humaine (qui fait écho à « *désespoir* »)

Un homme qui s'est trompé d'étage de porte de clé

Pour mieux connaître pour mieux aimer

où l'expansion sur la base *un homme*² nous reconduit en boucle aux premiers vers :

v. 2-3 « Un homme sur un banc dans une rue qui fuit la foule

Et que la solitude comble »

Pour revenir au début de la série au regard de l'évolution générale vers la figure de la contradiction, on peut relire les termes 1 de l'inventaire comme faisant l'objet d'une prédication contradictoire. C'est le cas, pour commencer, de l'expression « l'appareil banal du désespoir ». Si « l'appareil » est à prendre ici au sens de « déploiement extraordinaire de luxe », n'y a-t-il pas contradiction ou du moins dissonance dans la

¹ Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1990, p. 123 (coll. « L'ordre philosophique ») [1re édition 1975].

²En outre, cette dernière mention rend partiellement compte de l'énigmatique image des *cheveux perdus dans un labyrinthe* car on y retrouve la même idée d'errance mentale et géographique.

caractérisation « banal » ? Dans le poème qui suit (intitulé *Bonnes et mauvaises langues prétendant que la mal est bien fait. Ainsi, le faux, le négatif obligent la vie à se haïr*), on retrouve cette même valeur négative affectée aux noms « parades » et « cortèges »¹, par exemple dans les vers « La vérité avec son cortège interminable / D'évidences puériles ». « L'appareil banal » serait donc un assortiment d'images attendues et sans surprises. Dans les images binaires que développe ensuite l'inventaire, les compléments de détermination, « de plomb », « de cailloux » et l'adjectif « croupissantes » inversent également la valeur axiologique positive du terme 1 par leur incompatibilité sémantique.

La série se lit ainsi comme alignant des incompatibilités successives que le lecteur d'Eluard a déjà rencontrées : une expression telle que le « flux de la pierre² » du poème *Les sept Voiles*³ rend plus explicite l'incompatibilité des « bains de cailloux ». De même l'incompatibilité des « miroirs de plomb » peut être éclairée par d'autres contextes éluardiens, comme le poème *La Beauté du diable* du recueil *Une leçon de morale*⁴ :

Dans les artères des prodiges de poussière

Et des flammes de plomb dans des foyers éteints

Des injures sous les paupières

On aurait donc affaire à des images surdéterminées par un rapport d'incompatibilité et de contradiction axiologique. Du même coup, les compléments partageraient

¹Voir encore :

- De l'hiver un enfant de rien

Avec *sa suite* de haillons

Avec *son cortège* de peurs

Et de pieds froids sur des tombeaux

O.C., t. 2, p. 82 ; *Saisons*, I, [Le Dur Désir de durer]

- Ce *miroir ensorcelé* ne s'embue pas. Sa profondeur préfère les ténèbres tissées de larmes et de peurs, de rêves et d'étoiles aux lamentables *cortèges*¹ de nains du jour, des satisfaits noyés dans leur sourire béat

O.C., t. 1, p. 954 ; *Le Miroir de Baudelaire* [Donner à voir].

Le *cortège*, la *parade*, l'*appareil*, manifestations de la grandeur souvent marquées positivement en langue, sont la plupart du temps employés en contexte négatif chez Eluard où ils sont le signe du lieu commun, de l'attendu, de ces représentations toutes faites et non à faire. Les potentialités positives de ces termes sont donc toujours inversées par le contexte. Ces termes font référence à une multiplicité indéfinie déjà constituée alors que la quête poétique éluardienne atteint la multitude par la multiplication des singularités où intervient une part d'aléa et de surprise.

² Voir encore les *torrents de pierre* ou *labours d'écume* du poème *La Tête contre les murs* [Les Yeux Fertiles] (*O.C.*, t. 1, p. 497).

³ *O.C.* t. 2, 321 ; *Les Sept Voiles* [Une leçon de morale].

⁴ *O.C.* t. 2, p. 339 ; *La Beauté du diable* [Une leçon de morale].

Voir encore *O.C.* t. 2, p. 367 ; *Le Grand Souci des hommes de mon temps* [Pouvoir tout dire] :

Il fait à peine jour dans son cerveau de plomb

Et de poussière et sa paume est la lune

Un tout petit espace un milliard de fois mort

l'isotopie /dysphorique/ propre au *désespoir*, à quoi s'ajoutent encore les sèmes afférents /compacité/ et /entrave/. Le contexte remote de la sorte des valeurs négatives qui sont déjà attachées aux termes en langue :

1) Le complément de caractérisation « de plomb » exprime l'idée de “poids”, de “lourdeur”, “d'accablement” (sens figuré)¹, comme il apparaît par exemple dans l'expression *soleil de plomb* ; il signifie en outre “de couleur gris foncé, sombre” dans les expressions du type *un ciel, des nuages de plomb*. Cette locution s'oppose donc à la fois à la lumière des *miroirs* et à l'idée de mobilité qui lui est attachée chez Eluard².

2) Quant à *cailloux*, une valeur négative lui est attachée en langue lorsqu'il est associé à des stéréotypes (*avoir un coeur dur comme un caillou*) ou en son sens figuré : il a par exemple pour synonymes *épreuve, difficulté, obstacle, souci*, dans un énoncé du type *Le chemin de la vie présente bien des cailloux* ; il peut désigner figurément et péjorativement la “[sale] tête” dans les expressions familières *avoir un caillou à caler les roues d'un corbillard, ne plus avoir un poil sur le caillou, ne rien avoir dans le caillou, un dur caillou*.

3) Enfin l'adjectif *croupissant* est nettement péjoratif. L'étymologie ajoute aux sèmes /stagnation/ et /corruption/ constitutifs de sa signification actuelle et attachés à l'image de l'eau, le sème /assis/ contenu dans *accroupi*. Ce sème s'oppose au sème afférent /dressé/ associé à la *statue*, qu'actualisent les locutions suivantes : *dresser, élever une statue, être droit, raide comme une statue*.

Cette lecture des images nous conduit à penser qu'Eluard inverse l'équilibre habituel de la langue en conférant aux noms (ou à l'adjectif, ce qui est plus attendu) la fonction prédicative qui habituellement revient au verbe. Ainsi, on aurait affaire à des miroirs qui ne reflètent plus, à des bords investis d'une matière solide, à des statues qui ne se tiennent plus droites. Toutefois, cette réduction du nom ou de l'adjectif en prédicat n'existe qu'à l'état de potentialité ; car les alliances restent inattendues et non lexicalisées. Les groupes binaires (nom+ *de* + nom) conservent donc la possibilité de se prêter conjointement à plusieurs opérations sémantiques : la détermination, la

¹*Le Robert de la langue française*.

²« Multiple tes yeux divers et confondus / Font fleurir les miroirs / Les couvrent de rosée de givre de pollen / Les miroirs spontanés où les aubes voyagent / Où les horizons s'associent ». *O.C.* t. 1, p. 460 ; *L'Entente* [Facile].

caractérisation et la prédication — les « miroirs de plomb » tout à la fois son “de la matière du plomb” et/ou sont “sombres” et/ou “ne reflètent plus la lumière”.

D’une façon générale, dans la série, le « désespoir » n’est pas directement représenté par un constituant négatif comme *les ombres* par exemple mais il l’est, indirectement, par l’image lumineuse du miroir qu’assombrit par exemple le complément *de plomb*. La relation terme 1 / terme 2 reproduit la binarité morphologique et sémantique du mot *dé(s) - espoir*. Il apparaît dès lors que l’image met en œuvre le « désespoir » de manière “dialectique” (Cf. infra), et ce au sein d’un ensemble.

Ce premier inventaire est couplé avec un second dont on peut proposer une lecture avant d’en arriver à une synthèse :

Il y a des démolitions plus tristes qu’un sou
Indescriptibles et pourtant le soleil s’en évade en chantant
Pendant que le ciel danse et fait son miel

25 Il y a des murs déserts où l’idylle fleurit

Où le plâtre qui se découd
Berce des ombres confondues
Un feu rebelle un feu de veine
Sous la vague unique des lèvres

La série, que manifeste la répétition de la base d’incidence « il y a », est structurée par une binarité essentielle : le terme 1 dérive par métonymie le paradigme descriptif de « démolitions » avec « murs » et « plâtre ». « Démolitions », que caractérise « plus tristes qu’un sou » peut encore être rattaché au concept « désespoir » de même formation morphologique que lui. Il rappelle également « croupissantes » avec lequel il partage le trait sémantique /dégradation/. Enfin « démolitions » signifie à la fois “ruine”, “produit de l’action de démolir” (sens concret motivé par le pluriel) et “action de démolir” : l’action de démolition est bien à l’œuvre comme l’indique plus loin la relative « qui se découd ». De façon plus générale, les séries descriptives relatent des

actions en train de se produire comme on le voit encore plus loin avec la syllepse sur « plantation » (« une plantation d'épées bleues » (v. 38)).

Qu'en est-il à présent de l'expansion nominale ? Elle travaille en un premier temps le contenu négatif de ces termes avec « plus tristes qu'un sou », « déserts », « qui se découd ». Mais la binarité (sémantique et syntaxique) de l'image est recréée en contexte par des phrases enchâssées ou coordonnées qui s'ajoutent librement à la construction.

L'énoncé ne présente plus le même degré de contradiction et d'incompatibilité que dans la première série (syntaxiquement très resserrée). Toutefois, un second paradigme descriptif des termes 2, librement rattaché à celui des termes 1, se détache, constitué des noms « soleil », « ciel », « idylle », « ombre » et « feu ». Le prédicat, sans modifier la nature du terme 1, indique simplement une opposition, un renversement à l'œuvre et la coexistence de deux tendances inversées : « plus tristes qu'un sou Indescriptibles » vs « et pourtant le soleil s'en évade en chantant ». Plus nettement encore, la relative « où l'idylle fleurit » s'oppose à la première caractérisation de « murs », c'est-à-dire « déserts » : cette alliance remotive le cliché de l'oasis dans le désert (puisque « fleurit » fait suite à « déserts »). Dans la subordonnée suivante — « pendant que le ciel danse et fait son miel » — l'attraction des verbes *chanter* et *danser* réalise un cliché de gaieté contraire à la tristesse des démolitions. L'opposition s'est donc étendue dans cette seconde série du groupe nominal à la phrase, avec ses constituants circonstanciels. Enfin, la dernière image réorganise l'ordre de la phrase et la structure actantielle attendue : « [...] le plâtre qui se découd berce des ombres confondues / Un feu rebelle un feu de veine / sous la vague unique des lèvres ». La relation effective entre les mots est décalée par rapport à celle que l'on attendrait : ainsi *bercer* appellerait le sujet *vague* alors que ce dernier est un circonstant (29) ; quant aux *ombres* et *aufeu*, qui sont attendus comme circonstants (ils apparaissent sur le plâtre), ils deviennent ici objet. Par un détour de formulation qu'on peut apparenter au style artiste, le lecteur comprend que l'ombre couve un feu, que la démolition, « le plâtre qui se découd », laisse attendre un mouvement inverse d'insurrection signalé par le « feu rebelle » qui fait écho à l'« assaut » annoncé au vers 20.

Les éléments du second inventaire, comme ceux du premier, consistent ainsi dans la reformulation périphrastique d'une même relation de contraste mais, d'une part l'ordre euphorique-dysphorique s'inverse, d'autre part, cette nouvelle orientation positive de l'image trouve son expression dans la forme verbale plutôt que dans la seule forme nominale, dans la mesure où elle se caractérise par une mise en mouvement du paysage (avec les verbes *s'évader*, *danser*, *fleurir*, *bercer*) contraire à l'immobilité de la série précédente, figurée par le « plomb », les « cailloux » et l'adjectif « croupissantes ». Ce mouvement est exprimé par les verbes, notamment par le morphème temporel du présent qui marque une actualisation de l'action dans le temps, la contemporanéité de l'image.

A les considérer ensemble, les deux premiers inventaires descriptifs façonnent une image qui serait un arrêt sur l'instant d'une transformation en acte ; une image que j'appellerais "dialectique" au sens où elle est composée d'une part de passé et d'une part de futur. Les « bains de cailloux », les « démolitions tristes » dont « le soleil s'évade en chantant » manifestent le passage entre la limpidité, la transparence, et la solidification, l'opacité, ou encore entre la tristesse de la destruction et la gaieté de la création. L'inventaire opère une saisie intermédiaire de l'élément descriptif qui n'est déjà plus ce qu'il était et pas encore ce qu'il sera. D'où l'impropriété fondamentale qui le caractérise.

Les deux inventaires descriptifs qui ouvrent le poème trouvent enfin leur synthèse — ou leur « ancrage » — dans la formule (du v. 32) à caractère antithétique :

Derrière les palais derrière les décombres

Ce vers, par sa binarité et son contenu lexical, non seulement figure les deux séries qui précèdent (dont les termes premiers[1] s'opposent : « appareil » vs « démolition »), mais encore il reprend le contenu même de chaque image : les « décombres », ce sont les « démolitions », les « plâtres », les « murs déserts », mais, rétrospectivement ce sont encore les caractérisants « de plomb », « de cailloux », « croupissantes », « en loques », « noire », « vieil », « dans un labyrinthe ». Même chose pour les palais qui regroupent « bains », « miroirs », « statues » mais aussi « soleil », « idylle », « feu », « ombres ». Du même coup, à ce stade de la lecture, les séries précédentes peuvent être envisagées

comme développant parallèlement une double isotopie que synthétise le vers « derrière les palais derrière les décombres ». Et on pourrait se demander si l'inventaire descriptif ne met pas en place le procédé d'écriture que Michael Riffaterre a isolé comme étant le procédé caractéristique de l'écriture automatique : la métaphore filée.

Métaphore filée

Pour caractériser le type de figure que nous rencontrons dans ce texte, rappelons pour commencer les caractéristiques principales de la métaphore filée.

1- La métaphore filée est en premier lieu traditionnellement considérée comme une figure de symétrie qui développe en parallèle les champs descriptifs de la teneur et du véhicule d'une même métaphore. La constitution d'une double isotopie (dont la première s'identifie plus rapidement que la seconde), voilà à quoi effectivement nous sommes parvenus au terme de la lecture. Selon cette définition, la métaphore filée est l'expansion d'une métaphore simple. Elle suppose, selon la tradition, une intersection métaphorique puisqu'elle accomplit un processus de « réduction » qui, selon le groupe m, consiste à « étendre à la réunion de deux termes une propriété qui n'appartient qu'à leur intersection¹ ».

Notre figure semble fonctionner à rebours de ce processus car au lieu d'étendre à la réunion de deux termes une propriété n'existant qu'à leur intersection, la syntaxe force la réunion de deux termes malgré l'absence d'intersection. Allons plus loin : dans des expressions comme « bains de cailloux », « vieil incendie » ou « murs déserts où l'idylle fleurit » c'est plutôt l'impropriété radicale de l'union qui fonctionne comme le principal moteur de rapprochement ; la métaphore en vient donc à « schématiser » l'union (ou la figure) impossible, à schématiser sa propre impossibilité. Elle mime formellement « l'appareil banal du désespoir », « l'amour négateur » (v.54), le discours de *l'homme de peine*, c'est à dire le mouvement et l'orientation négative du poème. Aussi, l'image des inventaires descriptifs répond moins ici au principe de la réduction métaphorique qu'à celui de la « tension » (Ricoeur) né du rapprochement syntaxique de deux champs descriptifs différents. En quoi, elle obéit au « rapprochement de deux réalités plus ou

¹ Le groupe m, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 107.

moins éloignées »¹ formulé par Reverdy, sans hiérarchie comparé /comparant et sans idée de comparaison. Souvent chez les surréalistes, comme le souligne Daniel Delas qui reprend le principe d'analyse de Michael Riffaterre, « il ne s'agit pas d'un processus de métaphorisation qui transcoderait un réseau dans les termes d'un autre, il s'agit du conflit de deux systèmes descriptifs² qu'on laisse s'interpénétrer jusqu'au non-sens³ ».

2- La métaphore filée est en second lieu traditionnellement considérée comme « un développement conceptuel unitaire⁴ ». On lui accorde généralement une vertu explicative⁵ car elle permet de développer et d'étayer une idée par ses différentes séquences. Cette unité de l'ensemble redonne à la métaphore des inventaires descriptifs une cohérence ; le «fil» métaphorique vient rompre l'effet de pure et simple association verbale. Dans le cas précis du poème *Ce que dit...*, la métaphore filée est globalement régie par le principe fondamental d'une dérivation par homologation de la relation de contradiction entre les deux termes de la métaphore. Ainsi comme on l'a vu, c'est la répétition des sèmes /euphorique/ ou /dysphorique/ qui fonde avant tout la bipolarité, avant même la reconnaissance de l'unité des paradigmes descriptifs⁶. C'est en effet que, comme on l'a vu, les éléments descriptifs sont rapportés à certaines dispositions affectives — le « désespoir »(4), le « plaisir »(40), l'« amour »(54,62) —.

3- La troisième caractéristique de la métaphore filée propre à la forme inventaire est le lien syntaxique étroit qui relie les différentes séquences métaphoriques. C'est une

¹Pierre Reverdy, *Nord-Sud*, mars 1918 :

« 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. »

² Sarane Alexandrian (dans « La Métaphore surréaliste », *L'âge nouveau* 1, Février 1987, p. 79) parle de *métaphore disparate* : « Les surréalistes imposèrent aussi dans la littérature moderne la métaphore disparate, bannie de la littérature classique. Il s'agit d'une métaphore dont les termes ne s'accordent pas, que Littré illustre de cet exemple : « Le torrent s'allume ». La métaphore disparate condamnée par les puristes, devient une pure merveille. »

³ Daniel Delas, « Michael Riffaterre et la lecture du texte surréaliste », *Mélusine* 5, 1983, p. 293.

⁴ Albert Henry, *Métaphore et métonymie*, Imprimerie J. Duculot, Bruxelles-Palais des académies, 1984, p. 186.

⁵ Voir la définition de l'allégorie par Pierre Fontanier : « Elle consiste dans une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile. » Fontanier, *Les Figures du discours* [1^{re} éd. 1968], Paris, Flammarion, 1977, p. 114.

⁶ Certes, on peut dégager au final une double isotopie « palais » / « décombres » qui tend à resserrer les séries autour de mêmes champs descriptifs. Mais certains éléments n'en sont pas moins en rupture du point de vue des deux logiques descriptives : comme, par exemple, dans la première série, l'image des « cheveux perdus dans un labyrinthe ».

caractéristique essentielle de la figure dans les textes d'écriture automatique¹ où, selon Michael Riffaterre, la métaphore filée se définit comme « 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 sens² ». La forme inventaire relève de ce type d'enchaînement, produisant ainsi un effet d'automatisme.

De la lecture de la métaphore filée se déduit une double lecture syntaxique de l'inventaire. D'une part « les miroirs », les « bains », « les statues » font partie d'une énumération de constituants contigus au sein d'un système descriptif, en quoi ils seraient juxtaposés ; d'autre part ils relèvent d'un processus de reformulation, ce qu'indique l'analogie entre les caractérisations négatives et métaphoriques — voire oxymoriques — ainsi que la disposition binaire de l'énoncé : il s'agirait de la sorte d'une redite périphrastique et donc d'éléments apposés, coréférents. Mais si l'on considère les « miroirs de plomb » et les « bains de cailloux » par exemple comme des constituants métaphoriques du désespoir, ne sont-ils pas dès lors à la fois contigus (coordonnés) *et* équivalents (apposés), réunissant en même temps les effets de la coordination et de l'apposition ? Ainsi la parataxe³ joint un lien d'équivalence au lien d'addition, relevant tout à la fois de la coordination (en quoi les images forment une description) et de la subordination (en quoi la description est symboliste).

4- La relation additionnelle entre les différentes séquences de la métaphore filée est doublée d'une relation équative qui, seule, fonde le sens de chaque séquence et assure la permanence d'une bipolarité. C'est la qualité du rapport entre terme 1 et terme 2 qui se reproduit⁴. Du même coup, la métaphore filée est, de même que l'inventaire,

¹Paul Eluard a très peu pratiqué *stricto sensu* la technique de l'écriture automatique. Toutefois, on peut supposer qu'il a souvent recherché un "effet" d'automatisme dans son écriture.

²Michael Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », dans *La Production du texte*, pp. 217-234.

³Le *Trésor de la langue française* donne de la parataxe la définition suivante : « Juxtaposition de deux propositions entre lesquelles le lien de dépendance n'est qu'implicite, la courbe mélodique commune, dispensant de l'usage d'un outil de coordination ou de subordination ».

⁴« Un des fonctionnements poétiques les plus importants consiste dans la mise en place de catégories sémiologiques (reconnaissables sous de multiples et différentes occurrences lexématiques) et dans l'établissement d'homologies entre termes positifs d'un côté et termes négatifs de l'autre de ces catégories ; si bien que l'ensemble des termes positifs d'un côté et des termes négatifs de l'autre constituent deux "classes sémiologiques", deux vastes paradigmes ; en principe n'importe quel terme d'un paradigme est susceptible d'entrer en opposition avec n'importe quel terme de l'autre paradigme ; complémentirement, il y a équivalence entre les termes d'un même paradigme, ainsi entre ombre et silence, entre bruit et lumière » Michel Ballabriga, *Structure isotopique de Poésie ininterrompue II de Paul Eluard*, p. 55.

potentiellement illimitée. Elle insuffle, comme l'a très bien montré Philippe Dubois¹, un dynamisme à la lecture du texte ; en effet, en connectant deux plans de signification, une double isotopie, « [...] par le jeu d'une double lecture avant/arrière, [elle] assurerait au texte un *dynamisme sémantique* qu'il n'eût pas possédé sans elle² » car « la polysémie virtuelle de la figure comme unité de discours s'étend et devient une polysémie textuelle qui balaie l'ensemble des autres unités de ce discours.³ ».

Ce processus d'ensemencement sémantique de la métaphore, Eluard l'a lui même formulé dans *Donner à voir* :

L'image par analogie (ceci est *comme* cela) et l'image par identification (ceci *est* cela) se détachent aisément du poème, tendent à devenir poèmes elles-mêmes, en s'isolant. A moins que les deux termes ne s'enchevêtrent aussi étroitement l'un que l'autre à tous les éléments du poème.

Une image peut se composer d'une multitude de termes, être tout un poème et même un long poème. Elle est alors soumise aux nécessités du réel, elle évolue dans le temps et l'espace, elle crée une atmosphère constante, une action continue. Pour ne citer que des poètes de ce siècle, Raymond Roussel, Pierre Reverdy, Giorgio de Chirico, Salvador Dali, Gisèle Prassinos, Pablo Picasso ont ainsi fait vivre parfois dans le développement d'une seule image l'infinité des éléments de leur univers⁴.

La métaphore filée, telle que l'envisage Eluard, se soumet à la loi de contagion métonymique du descriptif et crée une « action continue ». Loin d'être statique, l'inventaire dit la propagation d'un même rapport d'un élément à tous les éléments. Il est le lieu d'une description-crédation continuée avec une double isotopie flottante.

Mais quel est au juste l'action qui se joue alors ? C'est peut-être le drame de la poésie elle-même qu'Eluard, comme la plupart de ses amis surréalistes, ne conçoit pas comme genre mais comme activité (poético-politique). La poésie œuvre à un

¹Philippe Dubois, « La métaphore filée et le fonctionnement du texte » dans *Le Français moderne* n°43, 1975, pp. 202-213.

²*Ibid.*, p. 205.

³*Ibid.*, p. 205-206.

⁴*O. C.*, t. 1, p. 969-970.

dévoilement, elle œuvre à libérer le voir, comme l'exprime la série des impératifs, mode du discours par excellence

30 Prenez les mains voyez les yeux
Prenez d'assaut la vue

et comme l'expriment encore la forme inventaire et la force de contradiction dialectique qui articule chaque image.

Dans le recueil de citations *Premières vues anciennes*¹, Eluard avait isolé cette citation de Saint Pol Roux qui trouve un écho dans notre poème

L'univers est une catastrophe tranquille ; le poète démêle, cherche ce qui respire à peine sous les décombres et le ramène à la surface de la vie.

Citation qui prend tout son sens ici avec l'image des « décombres » qui, comme les « palais » ou « l'idylle » est un stéréotype qui vise finalement moins à élaborer une référence complexe qu'à se prêter au jeu des contradictions bipolaires.

Dans la suite du poème *Ce que dit...*, la métaphore filée comme processus d'ensemencement sémantique semble se désigner elle-même par l'isotopie de la germination², topos descriptif du mythe révolutionnaire chez Zola comme l'a très bien montré Philippe de Bonnefils³.

Mais la lutte des contraires ne parvient pas, chez Eluard, à un dépassement positif, lequel reste circonscrit dans le passé. Le poème se termine par une ultime opposition marquée en début de strophe par les indices temporels du passé (« Les jours clairs du passé ») puis du présent (« Mais plus bas maintenant parmi les routes abolies »). La 4ème série, qui a pour thème-titre *les jours clairs du passé*, développe⁴ « jour clair » avec *eau pure, tonnerre, aubes, ciel, diadème, miroir* et développe en termes 2nd le mot

¹O. C., t. 1, p. 536.

²Le décor à caractère antithétique (« Derrière les palais derrière les décombres ») devient le théâtre d'une inversion, d'un accès à une image positivée qui par métaphore filée associe le paradigme /nature/ avec « plantation », « récolte », « feuilles », « fleur de lin » au paradigme /guerre/ avec « plantation », « épées » (qui font écho à « feu rebelle », puis « prenez d'assaut ») puis au paradigme /corps humain/ avec « paupières », « foule », « plaisir », « masques », « visages ». Ces images sont complexes puisque la guerre, habituellement orientée vers la mort, l'est ici vers la vie.

³Philippe Bonnefils, « Le descripteur mélancolique », dans *La Description*, Textes réunis par Philippe Bonnefils, Pierre Reboul, Presses universitaires de Lille, 1981, pp. 103-51.

⁴Une première dérivation s'opère à partir de l'adjectif *clair*, synonyme de *pure* pour caractériser l'*eau*. A partir de l'eau et du sème /liquide/ sont obtenus *tonnerre* puis *sang*. Sans que la contradiction soit marquée par des antonymes ou par des termes dont les valeurs axiologiques s'opposent radicalement, on note cependant un contraste entre la notion de jaillissement ou de circulation présente dans *clair*, « qui laisse passer la lumière », *eau, tonnerre, sang*, et *miroir* (véhicule de la lumière chez Eluard) et les notions de resserrement et d'immobilité contenues dans *en barre, gonflant* (par opposition à l'éclat du tonnerre, *gonflant* exprime une virtualité, accentuée par l'aspect duratif du participe présent), *enchaînées, au travers de, crispé* et temporellement par le *passé* qui renvoie à une période close, circonscrite, par opposition à l'avenir.

passé avec la récurrence des traits /figé/ et /massif/ inhérents ou afférents aux mots et expressions *en barre*, *gonflant*, *enchaînées*, *tout au travers*, *crispé*, *masse*. Ces alliances engendrent le sentiment d'un avenir proche du jaillissement¹. Toutefois, la dernière série métaphorique développe² un paradigme lyrique à partir du mot *chant* (avec les constituants *chant*, *amour*, *larmes*, *rêve*) combiné avec un paradigme du /manque/, du /néant/ (avec *abolies*, *l'aveugle*, *donne le bras à des fantômes*, *négateur*, *dans les soucis*, *déchiré*, *désemparé*, *tordu*, *ridicule*, *en friche*, *qui mendie*³). Le *chant* actualise sans doute un topos amoureux ainsi que le montre la recherche continue de la femme au cours du poème et l'emploi récurrent du lexique de l'*amour* :

[v.9-11]

Pour mieux connaître pour mieux aimer

[v. 16]

Où donc se termine la femme

[v.55]

Cet amour négateur

[v. 61 à la fin]

Et la perfection de l'amour.

Mais encore « ce chant » « qui donne le bras à des fantômes » se fait la figure d'un lyrisme brisé qui, comme tel, synthétise le mouvement du poème dont chaque métaphore était constituée d'un véhicule ne réalisant pas le potentialités sémiques de la teneur. Les mots subsistent dans leur relation contrastive, sans réduction, ni euphorique,

¹ Ces deux paradigmes ont cependant pour point commun l'intensité qu'évoquent par exemple *tonnerre* dans son rapport à *eau* ou encore la détermination *en barre*.

² La strophe semble reprendre à nouveau les contradictions du poème en une synthèse finale signalée par le singulier. Le "chant" (= le poème ?) est une première fois redoublé puis dans un second temps repris en anaphore par *cet amour*, *ce rêve*, *cette harmonie* puis, par un déplacement métaphorique de plus en plus grand, *cette peuplade* : si *chant / amour / rêve /harmonie* relèvent d'une même matrice amoureuse et lyrique et sont donc plus liés par un rapport métonymique que métaphorique, en revanche *peuplade* constitue une métaphore inattendue ; ce terme partage cependant avec *harmonie* l'idée de nombre, d'un rapport entre des parties et un tout, que l'on retrouve dans plusieurs constituants du poème, dans *l'appareil banal*, *l'invasion des beaux jours*.

³ Les caractérisations soulignent métaphoriquement l'intransitivité du chant *négateur*, son inutilité. La transformation de *tenir la note* (expression littérale pour parler d'un chant) en *tenir la nuit* souligne l'idée de durée rendue négative par la relative suivante : *qui fait le sourd l'aveugle*. En effet, la *nuit* ne débouche pas sur un horizon lumineux, comme c'était le cas par exemple pour *Au défaut du silence*, mais se voit perpétuée. Les relatives *qui fait le sourd l'aveugle*, *qui donne le bras à des fantômes* soulignent enfin l'incommunicabilité du chant, son absence de destinataire, les fantômes étant pure négativité de l'être, chimère.

ni dysphorique, mais dans une tension entre deux possibles contradictoires réalisés tour à tour dans le discours. Tension aussi entre la tendance démultipliante de l'inventaire et la tendance inverse du rassemblement, dont témoigne l'entreprise sémantique de reformulation.

Pour finir, pourquoi ne pas prendre à la lettre l'analogie — dépréciative — que Breton établissait entre les descriptions réalistes et les cartes postales ? On sait qu'Eluard était amateur de cartes postales anciennes, affectionnant en particulier celles qui allient la grande banalité à l'insolite. Ami très proche de Max Ernst, il a plusieurs fois réalisé des collages à partir de cartes postales et dans ses poèmes, les cartes postales et lieux communs ne constituent-ils pas, là encore, son matériau premier ? La description éluardienne, qui puise peut-être moins son inspiration dans les choses que dans le code, manifeste de la sorte son lien à d'autres textes et trouve dans le cliché l'instrument d'une écriture du moi. Mais alors que le cliché

importance du mot *idylle*, le *locus amoenus* (ou lieu de plaisance). Lieu commun, topique ; « le lieu est [...] l'élément d'une association d'idées, d'un conditionnement, d'un dressage, d'une mnémonique » (Barthes, *L'Ancienne Rhétorique*, Aide Mémoire, 1970 dans *O.C.*, t. 2, p. 939) Les lieux communs sont à la fois « des formes vides communes à tous les arguments (plus elles sont vides, plus elles sont communes) » et « des stéréotypes, des propositions rabâchées » (941). Parmi ces topiques : le topos du *locus amoenus* (paysage idéal, Elysée ou Paradis (arbres, bosquets, source et prairie)---> fonction du paysage : « constituer un signe universel, celui de la Nature » (942) Eluard aime les clichés :

Ce travail linguistique, purement syntaxique, qui fait intervenir l'arbitraire, certes, mais à partir de métaphores connues ou clichés (où l'on retrouve Paulhan) est valorisé par Eluard qui y voit toute la fonction poétique. L'image pour Eluard est donc reconnaissable par l'impression de déjà vu, par une évidence.

Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme*, Paris, PUF, p. 96 (coll. « Littératures modernes »).

Ainsi, Eluard commente la beauté de l'image dans ce vers de Saint-Pol Roux
Ruisseau, argenterie des tiroirs du vallon :

Le ruisseau est l'argenterie parce que nous avons souvent dit ou entendu : le ruisseau aux flots d'argent — une banalité. Et à la faveur de ces identités de forme et de couleurs, de rapports, passent de nouvelles images composées de façon plus arbitraire, parce que purement formelle, [...] les tiroirs du vallon.

- description qui relève des mots, des choses, du moi

Figure de texte, l'inventaire descriptif est encore une figure d'énonciation. La relation métaphorique n'est pas déjà là mais elle est le produit d'une prédication, elle est un acte du discours. Dans les séries paratactiques, les tournures impersonnelles et présentatifs anaphoriques *place à, c'est, il y a*, confèrent au poème une forme essentiellement nominale. L'anaphore donne, en outre, une forme sérielle au déferlement d'images et l'absence de lien logique entre chaque présentatif (ou entre chaque séquence, si la série n'a pas de terme introducteur) rend contemporains l'image et l'acte d'énonciation, mêle en un même moment le temps de l'énonciation et le temps de l'énoncé, introduit à une image en train de se réaliser, de se constituer, le sens de l'énoncé étant produit par l'acte d'énonciation¹.

La ténuité sémantique des termes introducteurs (voire leur absence) suscite un transfert de la charge prédicative du verbe sur le nom ou sur tout élément concourant à la détermination du nom (qui fonctionnent à la manière d'attributs). L'idée de successivité, de temporalité est contenue alors dans le syntagme nominal et non plus dans le verbe dont la sémantèse s'est figée (avec les tournures impersonnelles *c'est, il y a*).

¹ Oswald Ducrot, « Les Lois du discours », *Langue française* 42, Mai 1979, p. 21 : « Le sens est la signification de l'énoncé, c'est-à-dire des actes de langage [...] que le locuteur prétend accomplir au moyen de son énonciation. »

Le poème *Ce que dit l'homme de peine est toujours hors de propos* ne surmonte pas les contradictions énoncées mais persiste dans une lutte des contraires par *aberrations sémantiques*¹. Les mots subsistent dans leur relation contrastive, sans réduction, ni euphorique, ni dysphorique, mais dans une tension entre deux possibles contradictoires réalisés tour à tour dans le discours.

importance du mot *idylle*, le *locus amoenus* (ou lieu de plaisance). Lieu commun, topique ; « le lieu est [...] l'élément d'une association d'idées, d'un conditionnement, d'un dressage, d'une mnémonique » (Barthes, *L'Ancienne Rhétorique*, Aide Mémoire, 1970 dans *O.C.*, t. 2, p. 939) Les lieux communs sont à la fois « des formes vides communes à tous les arguments (plus elles sont vides, plus elles sont communes) » et « des stéréotypes, des propositions rabâchées » (941). Parmi ces topiques : le topos du locus amoenus (paysage idéal, Elysée ou Paradis (arbres, bosquets, source et prairie)---> fonction du paysage : « constituer un signe universel, celui de la Nature » (942) Eluard aime les clichés :

Ce travail linguistique, purement syntaxique, qui fait intervenir l'arbitraire, certes, mais à partir de métaphores connues ou clichés (où l'on retrouve Paulhan) est valorisé par Eluard qui y voit toute la fonction poétique. L'image pour Eluard est donc reconnaissable par l'impression de déjà vu, par une évidence.

Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme*, Paris, PUF, p. 96 (coll. « Littératures modernes »).

Ainsi, Eluard commente la beauté de l'image dans ce vers de Saint-Pol Roux *Ruisseau, argenterie des tiroirs du vallon* :

Le ruisseau est l'argenterie parce que nous avons souvent dit ou entendu : le ruisseau aux flots d'argent — une banalité. Et à la faveur de ces identités de forme et de couleurs, de rapports, passent de nouvelles images composées de façon plus arbitraire, parce que purement formelle, [...] les tiroirs du vallon.

champs descriptifs mais qui correspondent à des clichés (de ce fait, ils sont engagés dans une logique argumentative cf. Riffaterre) ou tropes lexicalisés. Tendance à

¹ Michel Ballabriga, *op. cit.*, p. 324.

l'argumentation des ensembles descriptifs chez Eluard car l'organisation syntaxique témoigne de l'articulation thème/propos, ce d'autant que les séries descriptives procèdent d'un même mouvement (la phrase, laquelle porte trace d'un prédicat comme en témoigne le titre)f

C'est le rythme même qui organise la signification

“le rythme est organisation du sens dans le discours” (Meschonnic, 70)

poème-phrase : poème qui se confond en une phrase en un seul mouvement, une phrase descriptive

activité poétique

- révolution poétique : le mode impératif, les interrogations

théâtralité

titre théorème qui est illustré par un poème tableau

Meschonnic 64 : « L'activité poétique est la pratique de la poésie mais aussi le mode signifier du poème »

Pour citer cet article :

Agnès Fontvieille, « Description et métaphore filée dans la poésie de Paul Eluard », *Analyse des discours. Types et genres : Communication et Interprétation : Actes du colloque de Toulouse, 2-5 décembre 1998*, Michel Ballabriga (dir.), Editions Universitaires du Sud, 2002, p. 373-393.