ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Σύγκριση

Τόμ. 15 (2003)

Η νέα ταυτότητα της μεταφοράς στο ποιητικό σύμπαν των Breton και Eluard: Η υπέρβαση των σημασιολογικών θεωριών και η ανάδειξη της συντακτικής προσέγγισης

Marie Spiridopoulou

doi: 10.12681/comparison.10109

Copyright © 2016, Marie Spiridopoulou

Άδεια χρήσης Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

Βιβλιογραφική αναφορά:

Spiridopoulou, M. (2017). Η νέα ταυτότητα της μεταφοράς στο ποιητικό σύμπαν των Breton και Eluard: Η υπέρβαση των σημασιολογικών θεωριών και η ανάδειξη της συντακτικής προσέγγισης. *Σύγκριση*, *15*, 186–210. https://doi.org/10.12681/comparison.10109

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 12/10/2024 08:42:03

MARIE SPIRIDOPOULOU

La nouvelle identité de la métaphore dans l'univers poétique de Breton et Eluard: le dépassement des théories sémantiques et la mise en relief de l'approche syntaxique

Le but de notre article est premièrement de tracer les points fondamentaux de la conception par substitution et surtout de sa variante principale, la conception par comparaison, afin de prouver son caractère inadéquat à l'égard de l'analyse de la métaphore surréaliste. La mise en cause de cette théorie sémantique de la métaphore vise donc à relever: a) l'incidence de la notion surpassée de la ressemblance sur les traitements modernes de la métaphore et la présence du sens propre par l'expression littérale équivalente et par le biais de la comparaison; b) l'inconsistance de la parenté du phénomène grammatical de la comparaison avec la métaphore. Ensuite, nous essayerons de prouver la primauté du facteur syntaxique dans la caractérisation de la métaphore surréaliste et nous analyserons un type de métaphore nominale chez Breton et Eluard, d'après leurs recueils poétiques datant de 1924 en 1934. Grâce à l'analyse syntaxique, nous mettrons en évidence les caractéristiques de la métaphore surréaliste et la nature de la relation instaurée entre ses éléments nominaux: le mécanisme de l'identification qui crée une nouvelle idée de métaphore qui se présentera comme création de nouveaux sens et anti-métaphore.

1. Les données de la conception par comparaison

Quand une expression métaphorique est conçue comme une similitude condensée, abregée ou elliptique, et que l'énoncé métaphorique peut se transformer en une phrase comparative équivalente par la présence de l'introducteur syntaxique *comme*, nous nous trouvons devant la conception par comparaison.

Dans son *Traité de stylistique*, Charles Bally explique l'origine de la métaphore en affirmant qu'elle "n' est autre chose qu'une comparaison où

l'esprit, dupe de l'association de deux représentations, confond en un seul terme la notion caractérisée et l' objet sensible pris pour point de comparaison"[1]. Même I. A. Richards, créateur de la conception par interaction, n'échappe pas à cette sorte de définition lorsqu'il affirme que "thought is metaphoric and proceeds by comparison"[2] et que la nature de la métaphore implique l'existence de la comparaison[3].

Or, dans les plus récentes approches linguistiques, nous nous trouvons devant le même embarras définitoire; tout en s'appuyant sur la grammaire transformationnelle, Dorothy Mack fait dériver les métaphores ainsi que les comparaisons de la même structure profonde sans recourir à aucune explication de caractère syntaxique; tout simplement ce n'est que la notion de la comparaison qui revèle l'origine et la fonction de la métaphore: "Without the notion of comparison in some deep or abstract structure, we will find it difficult to explain the non-equative, attributive function of metaphoring".[4]

Quant à la ressemblance, les critiques ne répètent que les mêmes distinctions et emploient des variations terminologiques insignifiantes; selon Whately, elle peut se diviser en ressemblance directe entre les objets et en analogie, définie comme "ressemblance de rapports"[5]; selon Richards, "a very broad division can thus be made between metaphors which work through some direct ressemblance between the two things, the tenor and the vehicle, and those which work through some common attitude which we may (often through accidental and extraneous reasons) take up towards them both"[6].

La définition de la métaphore en tant que "comparaison dans l'esprit"[7] ou bien sa dérivation directe de la comparaison, selon Mack, repose sur le même principe inébranlable de la ressemblance; bien que dans la conception par comparaison cette notion soit plus ou moins déguisée et impliquée, il est hors de doute qu'elle y reste toujours sous-jacente. Il est légitime de nous demander donc si on peut vraiment attribuer l'origine de toute sorte de métaphore à la ressemblance. Examinons les exemples suivants:

a) L'homme est un loup pour l'homme (La Rochefoucault)
b) La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles. (Baudelaire)
c) Le troupeau des ponts (Apollinaire)
d) la rosée à tête de chatte (Breton)
e) A ce sujet, je veux essayer de crayonner la politique avec laquelle tout se conduit (Saint-Just)

Dans le premier exemple, nous relevons qu'il peut exister une certaine ressemblance entre l'homme et le loup sur la base des lieux communs qui délimitent un attribut commun, accepté culturellement par

tous: la férocité, la cruauté. Dans le deuxième exemple le rapprochement de la nature au temple reste inexplicable et on n'arrive pas à interpréter et à comprendre la métaphore sur la base d'un trait commun et d'une certaine similitude entre les deux signes si on n'a pas recours à la relative, qui, tout de même, élargit le caractère symbolique de la métaphore baudelairienne. Dans le troisième et quatrième exemples on ne peut plus parler de métaphores sur la base classique de la ressemblance, mais des rapprochements de mots étranges que Todorov considère comme des anomalies sémantiques[8] et Van Dijk comme des violations de contraintes de sélection[9]. Mais même la définition de Todorov ne semble pas être satisfaisante du moment qu'elle est assez généralisante et qu'elle peut s'appliquer à tout trope, qu'il soit une synecdoque ou une métonymie. Quant au cinquième exemple, la situation se rend encore plus compliquée; il nous est vraiment difficile de cerner et de définir ce cas de métaphore verbale suivant la notion de ressemblance, même si notre logique nous suggère que le verbe *crayonner* se trouve à la place de l'expression *exposer les traits saillants de*. Toutefois, le problème qui se soulève en l'occurence, c'est justement l'inconsistance de tout lien sémantique sur la base de similitude entre le verbe métaphorique et l'expression littérale équivalente.

Nous constatons donc que le recours à la notion de ressemblance n'est pas de grande utilité pour la définition des métaphores. La seule caractéristique commune que nous pourrions relever à ces exemples c'est qu'ils échappent à une classification sous un rapport de partie au tout ou de contiguïté, ce qui nous permettrait de les ranger parmi les synecdoques ou les métonymies. C'est l'impossibilité de les classer autrement qui peut-être nous fait dire qu'il s'agit de métaphores.

1. 1. La polymorphie de la métaphore contre le modèle unique

Le premier argument pour refuter cette théorie concerne l'appartenance de la métaphore à plusieurs classes syntaxiques[10]. Prenons des exemples de métaphores du riche éventail de Fontanier: a) Le NOM: cet homme est un *tigre*, ce guerrier est un *lion*; b) L'ADJECTIF: Le remords *dévorant* s'éleva dans son coeur... vie *orageuse*; c) Le PARTICIPE: Ne crois pas qu'*enivré* des erreurs de mes sens... Ton courage *affamé* de péril et de gloire... *glacé* de crainte; d) Le VERBE: le vin lui a *lié* la langue; Sa tête *fermente*; e) L'ADVERBE: Il m'a reçu *froidement*; Ce que l'on conçoit bien s'énonce *clairement*.

Pour ce qui est de la métaphore nominale, Fontanier nous fournit déjà l'attribut commun qui peut servir de *tertium comparationis* et la transformer en comparaison:

cet homme est |férocel comme un tigre
ce guerrier est |intrépidel comme un lion

Celle-ci est donc susceptible d'une explication par la ressemblance et pourrait se conformer à la conception par comparaison. Le deuxième cas de la métaphore adjectivale, comme tous les autres, pose déjà des problèmes: le terme propre se trouve au-dehors de la phrase et ne peut y être inséré comme dans la métaphore nominale; il est tout simplement reconstruit paradigmatiquement sur la base d'explications du dictionnaire ou sur la base des intuitions. On dira donc:
a) *dévorant* par le remords c'est tourmentant; vie *orageuse* c'est vie agitée; b) *enivré* des erreurs de mes sens c'est transporté, exalté; *affamé* de périls c'est avide, passionné de; *glacé* c'est paralysé; c) *lié* c'est bloqué; *fermente* signifie s'exalte, s'agite; d) *froidement* c'est sans émotion, avec indifférence; *clairement* c'est simplement.

Ainsi, le terme métaphorique et le terme propre ne peuvent s'unir dans une phrase comparative par le biais des attributs communs et c'est-là une différence fondamentale entre la métaphore nominale – il faudrait spécifier celle avec la copule – et la métaphore verbale, adjectivale et adverbiale. Les explications de Fontanier à propos des métaphores, *glacé de* crainte et sa tête *fermente* nous ouvrent la voie pour saisir mieux le type de rapport entre le terme métaphorique et le terme propre dans la métaphore verbale: " La *crainte*, en paralysant les membres, en arrêtant le mouvement, ne semble-t-elle pas produire dans le sang le même effet que la *glace* dans l'eau?" et " Une tête, ou si l'on veut, une imagination qui, comme on dit, se monte, s'exalte, s'échauffe, ne ressemble-t-elle pas un peu à un liquide en *fermentation*, bien que sans doute il n'y ait en elle ni décomposition ni dilatation réelle?"[11]. Les termes concernés sont au nombre de quatre, la relation impliquée est dédoublée et il n'est pas question de ressemblance directe construite sur le modèle comparatif. Nous aurons le schéma de la proportion dans ces cas de métaphore verbale:

Paralyser	=	Glacer	et	tête	=	vin
crainte		eau		s'exalter		fermenter

L'action de paralyser est à la crainte ce qu'est à l'eau l'action de glacer, de même que la tête s'exalte de la même façon que le vin fermente. En aucun cas, il ne s'agit d'attributs dominants et de sèmes communs, analogues à ceux qui peuvent exister entre les noms. Il semble donc impossible de transformer la métaphore adjectivale et la métaphore verbale en une comparaison par l'introduction du *comme*. De fait, comment pourrait-on convertir des métaphores comme *ces pierres blettes* (Breton) et *un désert stérile de douleurs* (Baudelaire) en comparaisons, ou à la limite suivre le procédé inverse, en remonter à une forme comparative

quelconque? Est-il possible de construire une phrase similaire avec l'introduction du *comme*? Pourrions-nous dire *ces pierres sont comme blettes* et *ce désert stérile ressemble aux douleurs*? De son côté, Henry, mettant en relief la variété des procédés comparatifs et suivant la voie inverse d'argumentation, soutient que puisque ces procédés peuvent concerner plusieurs catégories de l'esprit non convertibles en métaphores, cela prouve que "si la métaphore était une comparaison abregée, elle serait donc seulement la forme condensée de comparaison d'une certaine catégorie"[12]; ce qui nous conduit au coeur du problème: comme toute comparaison n'est pas transformable en métaphore condensée, ainsi toute métaphore n'est pas convertible en comparaison explicitée.

La plupart des formes métaphoriques échappent au mécanisme de la comparaison et ne se prêtent point à l'explication de leur statut par cette conception.

1. 2. Limites de l'application de la conception sur la métaphore nominale avec copule

Analysons l'exemple de métaphore avec copule, employé si souvent par les critiques, pour voir si la ressemblance y est applicable au moins ici: *Richard est un lion*[13]. Après sa transformation impliquée par cette conception, le type sous-dit se traduit en *Richard est brave comme un lion*, ce qui égale à *Richard ressemble à un lion* (par la bravoure). On arrive à délimiter la ressemblance entre Richards et le lion par la mise en relief d'un attribut dominant tel la bravoure selon Max Black, ou la force, selon Le Guern, qu'on introduit d'une façon arbitraire, à moins qu'il ne soit exprimé explicitement (*Richard est fort, il est un lion*) ou "indiqué de manière implicite par la nature des réalités comparées ou par le contexte"[14]. Mais que se passe-t-il dans tous les cas où ce trait dominant est absent et qu'on ne peut pas établir la nature des réalités rapprochées? Pensons à notre exemple, légèrement transformé: *il est comme un lion*, où on ne trouve plus l'attribut dominant si clair que l'on souhaiterait! La consistance de la ressemblance est ébranlée. Pensons aux métaphores obscures du surréalisme comme: *l'homme est un escalier, cette chevelure c'est la flamme, ta bouche c'est la nielle...* Comment peut-on les définir et saisir leur fonctionnement? Certes, la pratique de la critique actuelle se divise en deux phases de définition pour ces cas: a) tout d'abord, une attitude intuitive qui, dictée par l'impossibilité de leur attribuer une autre classification – à savoir, synecdoques, métonymies – les range sous la classe de métaphores; b) ensuite, étant le principe de ressemblance inapplicable à cause de l'absence de tout lien entre le terme métaphorique et une expression littérale équivalente, on n'embrasse plus l'interprétation

par comparaison et on arrive à les définir en tant que déviations, écarts par rapport à la norme ou anomalies sémantiques, terme valable pour tout trope.

1. 3. La prétendue unité sémantique

L'impasse définitoire dans la conception par comparaison est due à l'adoption d'un unique modèle logico-sémantique qui ne tient pas compte de la diversité des métaphores. Du moment qu'il n'y a pas d'unité syntaxique dans l'univers métaphorique on ne peut pas avoir de traitement sémantique unitaire et l'existence d'une " Théorie globale de la Métaphore" qui prétendrait expliquer tout les cas, nous semble vaine et limitative. Ce modèle théorique n'est pas apte à cerner et à expliquer toute forme de métaphore (métaphores verbales, adjectivales, adverbiales, nominales) et la ressemblance, notion fondamentale du sousdit modèle, n'est pas suffisante elle-même à interpréter toute métaphore nominale qui pourtant s'y prêteraient le mieux. Elle est inopérante lorsqu'il s'agit de métaphores surréalistes et elle s'appuie aisément sur des exemples usés, triviaux et tirés du langage quotidien.

Le mépris de la syntaxe de la métaphore repose sur la base de sa prétendue unité sémantique afin de rendre opérante une vision théorique, unique et totalisante; le caractère multiforme de la métaphore se sacrifie au bénéfice d'une forme (la copule) qui puisse se rapporter à la comparaison et justifier grâce à elle son origine. De là à affirmer que la métaphore n'a pas de syntaxe propre, c'est un seul pas à franchir et plusieurs théoriciens le font sans peine: " En ce qui concerne l'aspect proprement grammatical de l'expression, il n'y a rien de personnel à la métaphore, alors que la comparaison dispose de moyens propres"[15].

L'importance attribuée à la comparaison et la mise en relief de sa syntaxe "transparente et certaine", en dépit de la variété des formes de la métaphore, poussent plusieurs critiques, d'horizons aussi différents que G. Genette, à ne présenter qu'un seul type métaphorique et à l'insérer dans une série de transformations de phrases comparatives. De fait, Genette vise à relier la métaphore "proprement dite" (appelée aussi identification non motivée sans comparé) aux autres formes analogiques, telles que la comparaison et l'identification, pour lui enlever son rôle privilégié et "sa promotion au rang de figure d'analogie par excellence"; il dresse alors une liste de six formes (plus quatre variantes elliptiques et moins canoniques de comparaison) où figure la métaphore *in absentia* [*ma flamme*] en tant qu'une de deux formes d'identification sans comparé et affirme qu'elle "n'est qu'une forme parmi bien d'autres"[16]. Mais si la métaphore de Genette se présente sous la forme de l'identification non motivée sans

comparé et qu'elle fait partie des figures d'analogie, on pourrait se demander: a) comment est établie cette identification et entre quels termes? b) et sur la base de quel rapport se dégage l'analogie? On déduit que la susdite métaphore-identification n'est que le résultat d'une série de transformations formelles et d'abstractions logiques qui confirment la volonté du critique de fonder une fausse continuité sémantique entre la comparaison et la métaphore. Dans cet éventail d'exemples entièrement fabriqués sur une seule comparaison, dont la forme la plus dévelopée est [*mon amour brûle comme une flamme*], on ne pourrait pas réjoindre la forme de la métaphore en question qui apparaît très clairement comme leur dérivé, si ces autres formes de ressemblance ne figuraient pas en succession dans l'exposé.

Et que pourrait-on dire si dans l'exemple de Genette à la place de *mon amour* se trouvait-il un autre substantif comme *ma haine*? Pourrait-on si facilement englober la comparaison dans le processus métaphorique en faisant abstraction de tout modalisant? Et pourrait-on effectuer les mêmes transformations des formes métaphoriques en dégageant l'une de l'autre? Si la comparaison *ma haine brûle comme une flamme* est possible, acceptable et vraisemblable, cela ne veut pas dire que nous pouvons aboutir avec la même facilité à la métaphore à un seul terme *ma flamme* qui remplaçerait *ma haine*. En effet, dans la logique substitutive de la métaphore *ma flamme* ne peut pas signifier *ma haine*, lorsque la métaphore *ma flamme* est toujours interprétée culturellement comme *mon amour*, constituant presque un *topos*. Ainsi, les contraintes syntaxiques ne sont pas les seules qui interdisent le passage de la comparaison à la métaphore ou bien le passage d'une forme métaphorique à une autre; nous constatons qu'il y a aussi des fortes contraintes culturelles.

1. 4. Métaphore vs. comparaison

Il est légitime de nous demander quelles sont les différences et les similitudes entre la comparaison et la métaphore du point de vue logique et grammatical et pourquoi la conception par comparaison a dominé pour si longtemps la scène théorique de l'analyse de la métaphore. Cherchons à recapituler brièvement les définitions classiques qui priment la métaphore et celles qui mettent en relief la comparaison pour tirer des conséquences de leur corrélations.

Selon Quintilien, auteur de l'*Institution oratoire*, la métaphore est une comparaison abregée (*in totum autem metaphora brevior est similitudo*), traduction abusive du terme *similitudo*, dont l'horizon d'application était beaucoup plus limité par rapport à l'actuel terme de comparaison qui recouvre un espace grammatical très large. A bon escient, Le Guern a

dissipé ce malentendu terminologique[17] en explicitant que lorsqu'on parle de l'affinité entre métaphore et comparaison, en réalité par comparaison on entend similitude. Nous adoptons quand-même le terme de la comparaison pour éviter toute confusion entre la similitude en tant que phrase propositionnelle et la similitude en tant que ressemblance et phénomène sémantique.

On a vu chez Dumarsais que la métaphore n'est qu'une comparaison implicite qui a lieu "dans l'esprit"; cette définition est transformée chez les modernes qui "traiteraient volontiers la comparaison comme une métaphore explicitée ou motivée"[18], selon l'inversion des termes de l'équation: si la métaphore est une comparaison implicite, alors la comparaison est métaphore explicitée, ce qui nous ramène à bon titre à l'éventail de Genette. Cette conversion abusive, qui égale deux faits de langage tout à fait différents, a son origine dans Aristote. Dans la *Rhétorique*, le philosophe grec soutient que " les comparaisons aussi sont des métaphores qui doivent s'expliciter"[19] en ajoutant que toutes les propriétés des métaphores concernent aussi les comparaisons. Son raisonnement fait partie du paragraphe consacré à la comparaison où tout de même il essaie de la différencier de la métaphore sur la base de la présence du terme *comme*: " La comparaison aussi est une espèce de métaphore. La différence entre elles est trop petite. Par conséquent, lorsqu'Omère dit pour Achille qu'il 'bondit comme un lion', nous avons là une comparaison, et lorsqu'il dit que 'le lion bondit' nous avons là une métaphore. Comme tous les deux sont braves, il appelle Achille un lion selon la métaphore"[20]. Toutefois, si Aristote semble confirmer leur similitude du point de vue sémantique, il fait allusion en même temps à leur différence du point de vue grammatical. Et c'est sur ce point-ci qu'il faudrait insister pour dissiper tous les malentendus postérieurs des latins et des modernes[21] qui soutiennent l'engendrement de la métaphore de la comparaison.

Tout d'abord la comparaison n'implique pas de changement de sens; elle ne figure pas dans la liste des tropes de Dumarsais[22] où nous trouvons la métaphore, l'allégorie, l'allusion, l'ironie et le sarcasme; et le rhétoricien en donne la suivante définition: "toutes les fois qu'on donne à un mot un sens différent de celui pour lequel il a été premièrement établi, c'est un trope". Cela nous ramène à coup sûr à l'exclusion de la comparaison de la rhétorique; lorsque nous disons *ce guerrier est comme un lion*, nous constatons que les deux termes de la comparaison gardent leur signification propre qui ne s'altère point ni ne se transforme au minimum.

La comparaison est conçue comme l'ensemble de deux unités qui ne s'identifient ni ne se fondent, et dont chacune garde son autonomie sémantique[23] et son identité entière et distincte; c'est que dans cet

affrontement les deux concepts rapprochés sont maintenus à distance l'un de l'autre. Cette distance et cette autonomie sont dues aux outils-intermédiaires logiques qui se présentent sous forme d'introducteurs syntaxiques (*comme, ainsi que, semblable à*) et qui rendent acceptable le rapprochement des deux unités, aussi audacieuses soient-elles; c'est pourquoi, du point de vue de la pragmatique, la comparaison manifeste un caractère logique et vraisemblable, alors que la métaphore revêt un caractère irrationnel et faux[24]. Seul le critère de la fausseté conduit notre comportement face au discernement de ces deux faits linguistiques, puisque "absurdity or contradiction in a metaphorical sentence guarantees we won't believe it and invites us to take the sentence metaphorically"[25]. En effet, si nous comparons les phrases suivantes: *cet homme est comme un loup* vs. *cet homme est un loup* nous relevons immédiatement que du point de vue de la réalité, la deuxième est fausse, illogique et difficile à cerner, alors que la première est probable et vraisemblable, puisque tout peut ressembler à tout et de plusieurs façons. Le Guern lui-aussi affirme que " le mécanisme de la métaphore impose une rupture avec la logique habituelle, et, de ce fait, rend plus difficile l'examen logique d'une proposition qui l'utilise"[26], alors que la comparaison est soumise à la critique rationnelle.

Même la caractérisation d'"anomalie sémantique", appliquée indifféremment à tout trope ainsi qu'aux phrases proprement métaphoriques, tirées du registre surréaliste, n'échappe non plus à l'utilisation du *tertium comparationis* comme: "Cette facilité dans la création des anomalies vient en partie du fait que dans toutes ces phrases la copule peut être suivie d'un adverbe de comparaison, et nous verrons que *comme* a la faculté de supprimer le caractère anormal d'une expression"[27]. Ainsi, la conception par comparaison se réintroduit dans l'analyse sémantique de Todorov par le biais du mécanisme de "modalisation"[28], un moyen employé pour supprimer le caractère déviant de l'expression métaphorique! Ce qu'on n'arrive pas à comprendre et à expliquer, on le rend acceptable par l'intermédiaire du *comme, ainsi que, une sorte de*: des mots qui sembleraient modérer le caractère audacieux et illogique de métaphores surréalistes telles que *le son de sa voix est une cicatrice*[29].

Une dernière considération en faveur de l'écart sémantique entre la métaphore et la comparaison-similitude nous est fournie de l'analyse sémique qui concerne les lexèmes et les sémèmes. La diversité du mécanisme sémantique et de l'organisation sémique dans deux phrases comme *Achille bondit comme un lion* vs. *Le lion bondit* ne réside pas seulement dans la présence du *comme* dans la première phrase et son omission dans la deuxième, mais surtout dans deux effets de sens tout à fait distincts, à savoir dans la présence de deux sémèmes différents; bien qu'il y ait le même mot ou lexème *lion*, ceci se réalise dans le sémème

|lion| de la comparaison différemment que le sémème |lion| de la métaphore. En effet, la diversité des sémèmes pose sur la diversité des isotopies du moment que "chaque isotopie organise la hiérarchie des sèmes qui composent les deux sémèmes d'une façon différente"[30]. Et bien qu'il serait arbitraire et subjectif de décider quels sont les sèmes présents dans les deux phrases et les sélectionner, on ne pourrait pas refuter qu'il s'agit de deux sémèmes différents du même lexème qui pourtant mettent en jeu des sèmes différents. La différence entre ces deux faits de langage ne s'établirait pas seulement sur des critères formels (absence ou présence du *comme*) mais embrasserait aussi leur mécanisme sémantique et leur structure sémique, ce qui nous ramène à l'erreur de perspective d'Aristote qui affirme que la comparaison est une métaphore et que leur divergence n'est que formelle.

On pourrait dresser la liste des oppositions entre la métaphore et la comparaison par couples antinomiques:

METAPHORE		COMPARAISON
trope	vs.	non-trope
structure polymorphique (richesse des formes syntaxiques)	vs.	structure stable, unique (unicité de la forme: deux unités lexicales)
caractère irrationnel	vs.	caractère rationnel, logique
énoncé improbable, faux	vs.	énoncé probable, vrai, vraisemblable
sens absurde, "autre"	vs.	sens "propre", réel

Le modèle sémantique de la conception par comparaison est critiquable en deux points: a) il ne rend pas compte de la richesse syntaxique de la métaphore; b) il rapproche deux faits de langage, la comparaison et la métaphore, tout en ignorant des différences fondamentales d'ordre syntaxique-formel, sémantique et logique-pragmatique. Pour ce qui est de la structure profonde entre similitude et métaphore, on assiste à une continuité fabriquée qui concerne le passage de la similitude à la métaphore *in praesentia* et ensuite à la métaphore *in absentia*, faisant abstraction de toute autre forme métaphorique.

Enfin, cette conception sémantique fonde la définition de la métaphore et explique son fonctionnement sur des exemples bien précis et codifiés culturellement qui se prêtent excellement à régir et à justifier sa raison d'être; elle n'est pas l'issue d'une analyse attentive d'exemples appartenant à un *corpus* littéraire d'un auteur ou d'une période, mais tout au contraire, dans la plupart des théoriciens, elle doit sa légitimation à l'individualisation d'une seule métaphore. En somme, une telle conception se révèle tout à fait inadéquate pour toute sorte de métaphore créative, frappante et moderne telle que la métaphore surréaliste.

2. La nécessité de l'analyse syntaxique des métaphores surréalistes

Le poncif critique que la poésie surréaliste est un amas d'absurdités et que ses métaphores sont des cas marginaux qui ne méritent aucune attention est en vigueur: "Le style est faute, mais toute faute n'est pas style, et l'erreur du surréalisme fut quelquefois de l'avoir cru. 'Pour moi, disait Breton, l'image la plus forte est celle que présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas'. [...] Une phrase telle que '*l'huître de Sénégal mangera le pain tricolore*' n'est poésie que si l'on a décidé *a priori* de la confondre avec l'absurdité"[31]. Cohen distingue la phrase poétique de la phrase absurde dans la mesure où l'impertinence sémantique est réductible ou non; à condition donc qu'elle soit douée d'un second sens et qu'elle soit traduisible; ainsi, selon le critique, la phrase poétique peut constituer un nouveau code sur la base de la compréhension affective, alors que la phrase surréaliste est absurde, donc elle n'est pas poésie. Mais où commence l'absurde et où finit la poésie[32]? Quels écarts sémantiques sont réductibles et quels ne le sont pas? On ne peut pas répondre à cela parce que tout simplement il s'agit de distinctions arbitraires qui se fondent sur des vagues critères sémantiques. Mais, au lieu de s'interroger si une phrase grammaticale telle *l'huître de Sénégal mangera le pain tricolore* est acceptable et au sens propre ou acceptable et métaphorique ou absurde et inacceptable, peut-être serait-il mieux de convenir qu'il y a une gamme de degrés d'acceptabilité.

Toute métaphore est susceptible de plusieurs caractérisations et peut se soumettre à différents "niveaux d'analyse"[33]. Pourtant, il est hors de doute que le facteur syntaxique y est toujours présent et, si on en fait abstraction, on risque la désagrégation de la métaphore et l'incertitude de son statut. Nous prenons comme exemple la métaphore suivante d'Aragon:

ce fardeau fard des sentiments

qui présente une forte allitération et qui par conséquent semblerait primer à première vue le facteur phonologique. Est-ce qu'elle pourrait exister sans ce facteur? Essayons de la changer en *ce fardeau lard des sentiments*, ou bien *en ce cadeau fard des sentiments*. On s'assure de cette façon qu'on peut obtenir aisément des métaphores à condition qu'on garde leur facteur syntaxique. Qu'est-ce qui se passe si on le détruit tout en conservant le paramètre phonologique? Nous aurons par exemple: *ce fardeau, fard, des sentiments* ou bien *ce fardeau des sentiments fard*. Il n'y a plus de métaphore et cela nous confirme la présence *sine qua non* de la syntaxe en tant qu'ossature de la métaphore. C'est la syntaxe qui nous permet d'examiner les métaphores surréalistes étant le seul facteur qui les caractérise immédiatement comme telles et qui probablement puisse nous aider à

nous interroger ensuite sur leur signification et à tenter de construire une grille interprétative. Le paramètre syntaxique et le paramètre sémantique constituent deux approches distinctes qu'il faut traiter séparément pour des raisons méthodologiques visant à faire éviter la confusion entre ces deux plans d'analyse: un risque à ne pas courir vu les résultats incertains de certains critiques[34] et la confusion de la caractérisation typologique de la linguiste Brooke-Rose[35]; malgré des siècles de tradition sémantique et de "considérations essentiellement psychologiques"[36], il faut donner donc la première place à la syntaxe en établissant une sorte d'hiérarchie dans les plans d'analyse, bien qu'il ne soit pas possible de séparer définitivement la syntaxe de la sémantique en y traçant des frontières nettes.

2. 1. La métaphore nominale surréaliste: définition et typologie

Breton décrit le mécanisme de création de l'image-métaphore en affirmant qu'il s'agit de "deux termes"[37] distants qui ne se produisent pas successivement, à la suite l'un de l'autre, mais simultanément, grâce à l'activité surréaliste. Et lorsqu'il déclare aussi que " 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"[38] il met en relief la coexistence de termes hétérogènes, contradictoires et souvent antithétiques qui créent une tension maximale, nommée beauté. Cette fonction de dissemblance est fortifiée par le fait que les deux termes ne se rapprochent pas seulement mais ils se fondent dans une "unité concrète"[39]. Les caractéristiques dégagées vis-à-vis de la notion de la métaphore surréaliste sont donc les suivantes: a) présence immédiate et coexistence de deux termes par leur rapprochement/superposition; b) liaison étroite des termes dans cette "unité concrète" dont le fonctionnement remplace " la contradiction au principe de ressemblance"[40]; c) abolition de toute notion d'hiérarchie et de pré-existence d'un terme par rapport à l'autre, c'est-à-dire du caractère primaire du propre et du caractère secondaire du figuré mais naissance simultanée, a-temporelle et instantanée de tous les deux.

La notion de la métaphore surréaliste repose sur l'union de deux termes dont l'un est incompatible et impropre par rapport à l'autre et viceversa – d'où la fonction de dissemblance créée par leur unification – et dont la relation est d'ordre égalitaire grâce à la simultanéité de leur naissance. C'est pourquoi notre intérêt ne peut plus porter sur un seul terme, figuré ou métaphorique, selon la pratique des rhétoriciens classiques, mais, au contraire, il doit s'orienter aussi au terme auquel il est syntaxiquement lié, puisque tous les deux ont la même importance sémantique; il s'agit bien là du "rendement syntagmatique des métaphores"[41] où le terme propre et le

terme métaphorique sont co-présents dans le même énoncé. Tous ces traits donnent lieu à une nouvelle caractérisation de la métaphore nominale *in praesentia* au sein du Surréalisme qui surpasse les antinomies obsolètes de norme/écart, usuel/figuré, sens propre/sens métaphorique et coïncide avec une définition plus moderne et linguistique où " la notion de métaphore déborde ainsi le terme métaphorique lui-même, et s'élargit à cette unité plus vaste que constitue l'union des deux termes propre et métaphorique dans une configuration syntaxique donnée"[42]. Dans le cas de la métaphore nominale *in praesentia*, les deux termes doivent appartenir à la même partie du discours, à savoir tous les deux seront des noms et se repartisseront dans les trois possibilités suivantes: a) N1 est N2; b) N1, N2; c) N1 de N2

Suivant cette typologie on aura les trois "cadres syntaxiques"[43]:

a. les métaphores à copule être: *les individus sont des crics* (Breton)
b. les métaphores appositionnelles: *une paupière immense horloge* (Aragon)
c. les métaphores en de: *collier du crime* (Eluard)

2. 2. La métaphore en de chez Breton et Eluard

Ce cadre se révèle extrêmement productif dans le *corpus*[44] français que nous avons étudié et il semble que cette prolificité soit partiellement reliée à la facilité de formation que possède ce type de métaphore et à la liberté positionnelle de la composante |de N2|: a) Pour les peignes de l'immense Vierge en proie à *des vertiges d'essence alcoolique ou florale* (Breton); b) *Le ventre des mots* est doré ce soir (Breton); c) A laquelle s'agrippent *les sauterelles du sang* (Breton); d) Un long *fuseau d'air* atteste seul la fuite de l'homme (Breton); e) Mais du salon phosphorescent à *lampes de viscères* (Breton); f) Mis tes lèvres au *ciel de tes mots* (Eluard); g) *Le règne de la poussière* est fini, *La chevelure de la route* a mis son manteau rigide (Eluard). Nous constatons aisément la multiplicité des rôles syntaxiques que la métaphore en *de* peut revêtir: sujet, complément d'objet direct, complément de temps, de lieu, de moyen. Il arrive aussi quelquefois que des métaphores en *de* font fonction d'attribut, emboîtées à l'intérieur des métaphores en *être* ou des métaphores appositionnelles:

a. [Les visages qui sont (*des miettes de souhaits*)] (Eluard)
b. [Vos danses sont (*le gouffre effrayant de mes songes*)] (Eluard)
c. [nous (*les pavés de l'amour*)] (Breton)

À la différence de la métaphore en *être* qui forme une proposition complète, close et structurellement figée avec son sujet et son attribut, la métaphore en *de* est plus mobile et potentiellement plus créative; sa composante |de N2| se comporte à la façon d'un suffixe qui s'agence à n'importe quel terme de la phrase pourvu que celui-ci en représente une

des fonctions essentielles[45]. Cette grande productivité de métaphores en *de* constitue un fait structurel du cadre que Breton et Eluard exploitent au maximum dans leurs poésies (totalité de métaphores chez Breton: 256; cadre en être: 15, 6%, cadre appositionnel: 11, 4%, cadre en de: 73%; totalité de métaphores chez Eluard: 390; cadre en être: 10%, cadre appositionnel: 15%, cadre en de: 75%).

La nature obscure de l'outil syntaxique qui s'interpose entre les deux substantifs N1, N2 et qui forme avec eux une unité serrée est difficilement interprétable à première vue. Ce cadre apparaît essentiellement "cryptique" à cause de la polyvalence sémantique de la préposition *de* en français puisque la jonction du nom au complément déterminatif peut indiquer des rapports très différents dans des phrases à l'emploi propre (d'appartenance, de matière, de qualité, de contenu). Il faut considérer une autre complication relative au nombre du deuxième substantif, dépourvu d'article et de déterminatif[46]: il se met au singulier lorsqu'il désigne la matière (*des cours d'eau*), tandis qu'il se met au pluriel s'il détermine un nom collectif (*un bataillon de soldats*), attestant ainsi une relation de quantité, de même que s'il désigne un nom comptable (*un conte de fées*). Il faut aussi ajouter le cas de la symétrie singulier/singulier entre les deux substantifs quand à la place du deuxième substantif se trouve le nom déterminé, alors que le premier terme constitue le terme déterminant dans un ordre inverti (*un amour d'enfant, un fripon d'enfant:* cet enfant est un amour, cet enfant est un fripon); il s'agit d'une relation qualificative étant donnée la présence des mots appréciatifs dans N1 et leur "valeur affective"[47]. Or, il est plausible de se demander s'il en va de même des métaphores surréalistes qui sont parmi les plus obscures; et par conséquent, si la grammaire et ses catégorisations peuvent y être valables. Confrontons quelques métaphores du *corpus* bretonien avec les emplois propres qui pourraient leur correspondre:

Propositions métaphoriques		Propositions non métaphoriques
a) *un treuil d'écureuils*	vs.	*un bataillon de soldats*
b) *une couronne de flammes*	vs.	*un panier de fraises*
c) *baiser de l'espace*	vs.	*la crinière du lion*

On se rend compte immédiatement qu'il est difficile d'y appliquer d'une façon absolue les éclaircissements grammaticaux et d'aboutir à des interprétations satisfaisantes. Le mot *écureuil* est comptable, ce qui justifie le pluriel dans la troisième métaphore, mais est-ce là une relation d'appartenance, de qualification ou bien quelque chose d'autre qui nous échappe? Et que peut-on dire à propos du deuxième exemple qui présente les mêmes indices syntaxiques (singulier/pluriel) que la troisième mais pas les mêmes indices lexicaux? De plus, que dire de la dernière

métaphore qui devrait véhiculer une relation de possession-appartenance selon l'emploi propre et qui reste toutefois bizarre et inintelligible? En définitive, il semblerait que les métaphores surréalistes se libèrent en partie des contraintes lexicales établies entre les termes des propositions non métaphoriques et qu'elles ne reproduisent pas fidèlement les mêmes liens sémantiques que celles-ci.

La métaphore en *de* "est vraiment un tic – voulu, non voulu? – des surréalistes"[48] et reste la plus ambigüe de trois cadres nominales, la plus riche du point de vue typologique et à la fois la moins étudiée, exception faite pour J. Tamine[49] et Brooke-Rose[50]. Le *corpus* français présente un N1 qui dans la quasi-totalité des cas est déterminé; il est accompagné de l'article défini ou indéfini mais aussi de l'article contracté; il peut aussi se déterminer par l'adjectif possessif et démonstratif:

la marmite de fleurs moisies (Breton)
un sachet de pitié (Breton)
ses cicatrices d'évasions (Breton)
ces filets de chair et frissons (Eluard)
Un jardin *aux parterres d'explosions* (Breton)

Plus rarement, il peut aussi apparaître sans aucune détermination lorsqu'il s'agit d'apostrophe: *Flamme d'eau guide moi jusqu'à la mer de feu* (Breton). Exception faite donc pour le nombre limité de N1 sans prédéterminant, qui toutefois n'impliquent aucune différenciation sémantique des N1 avec prédéterminant, la première partie de la métaphore est toujours déterminée et invariable sémantiquement.

Pour ce qui est de N2, il se présente sous deux formes: a) sans aucun prédéterminant (article zéro); b) avec prédéterminant (article contracté, article indéfini, adjectif possessif): a) *aux fesses de printemps* (Breton); b) *les nuages de ses paupières* (Eluard). D'après cette opposition syntaxique[51], nous divisons le cadre en deux configurations: a) Det. 1 N1 *de* ϕ N2; b) Det. N1 *de* Det. 2 N2 et nous analysons les types de la première configuration où on relève:

a) Le type-matière présente toujours comme terme détérminant (N2) un nom de matière, alors qu' à la place du terme détérminé (N1) peut apparaître n'importe quel substantif, indifféremment de sa classe lexicale. De fait, ce qui est d'une importance capitale dans ce type n'est que le N2 en tant que complément de matière:

la langue *d'ambre* (Breton); des étoiles *d'ébène* (Eluard)

Tout nom non comptable peut figurer dans ce type et la métaphore résulte de son association inattendue avec le N1: le terme N2 détermine d'une façon bizarre le terme N1 en lui attribuant une qualité matérielle qui ne lui appartient point. Il s'avère aussi le procédé contraire lorsque le N1 est un

nom abstrait qui par définition ne peut pas avoir de complément de matière; son rapprochement saugrenu avec un tel complément fait naître la métaphore surréaliste: des vertiges *d'essence alcoolique* ou *florale* (Breton). En plus, tandis que dans l'emploi propre il n'y a aucune différence entre *de* et *en* et les deux prépositions sont interchangeables (*une robe* de *velours, une robe* en *velours*), dans le *corpus* surréaliste nous n'avons trouvé aucune métaphore avec *en*. Nous déduisons donc que seules, la préposition *de* caractérise le discours métaphorique des Surréalistes.

b) Le type-quantité: c'est la classe lexicale du premier terme (N1); cette fois, la métaphore se détermine grâce à la présence des substantifs qui établissent une relation de quantité avec le deuxième terme et qui indiquent une forme ou un volume. Les métaphores de ce type abondent chez les surréalistes: *une couronne de larmes; une nuée d'yeux bleus* (Breton); *un mur de larmes; un collier de fenêtres* (Eluard). On retrouve ce tour dans ce que J. Tamine appelle " l'emploi quantitatif" où il y a "une différence de nombre entre N1, le plus souvent singulier, et N2, toujours pluriel"[52]; même s'il y a des cas où le N1 est au pluriel[53], il nous semble que cette dissymétrie singulier/pluriel dans l'emploi métaphorique, avancée par le critique, se forge sur le cas analogue à l'emploi non métaphorique. Le relevé des métaphores surréalistes de ce type bouleverse les données apparemment incontestables de Tamine et nous indique qu'il n'y a pas de correspondance absolue entre l'emploi propre et l'emploi métaphorique et que la métaphore surréaliste se comporte avec une liberté remarquable sans recourir à la transgression des règles syntaxiques; ainsi, on y relève plusieurs cas où le N1 est au pluriel tout en véhiculant le sens d'une forme, d'un volume ou d'une quantité en général, alors que le N2 est au singulier: *les graines de poison; des trainées de soleil; mes anneaux de liberté; les couronnes d'oubli; des lacs de nudité*. La mobilité de ce type vis-à-vis du nombre de ses termes s'amplifie davantage et nous offre une troisième combinaison où les N1, N2 sont tous les deux au singulier: *un sachet de pitié, un bouquet de pluie nue; un grand bol de sommeil noir*.

Nous relevons quatre possibilités d'association des termes dans le type b: a) singulier/pluriel (*un collier de fenêtres*), la seule prévue par la linguiste française; b) pluriel/singulier (*des lacs de nudité*); c) singulier/singulier (*une souche de tendresse*); d) pluriel/pluriel (*des éventails d'êtres, des boules de mains, des grappes d'oiseaux*), mentionné par Tamine comme un cas marginal. Nous remarquons aussi que lorsque le N2 est un nom comptable, il est toujours au pluriel (*mains, êtres, grappes, fenêtres*). Par contre, le seul collectif répéré dans le *corpus* est dans une métaphore de Breton (*un peuple d'étoiles*) à la différence de Tamine qui fonde sa conception sur la notion du collectif grammairien. Nous constatons donc que les catégories de Tamine ne coïncident pas exactement avec la

typologie surréaliste qui s'en révèle plus riche et qui déborde l'emploi propre ainsi que l'emploi métaphorique traditionnel.

c) Le type-identité: il se compose de termes discordants qui n'instaurent aucune sorte de relation entre eux. De fait, le N1 et le N2 sont dépourvus de tout indice syntaxique ou lexical: *ses cicatrices d'évasions, ce balancier d'étoile* (Breton), *la brume de dérision, ciseaux de flammes jumelles* (Eluard). Cette juxtaposition d'éléments disparates, reliés par la préposition *de*, peuvent appartenir à toute classe lexicale et ne présentent aucune contrainte syntaxique ou sémantique. Les deux termes de la métaphore du *type c*[54] peuvent être au pluriel ou au singulier indifféremment et toutes les combinaisons de nombre y sont possibles.

2. 3. Le sémantisme des types et le mécanisme de l'identification

Les seuls exemples décrits dans l'étude sur la métaphore de Brooke-Rose expriment "the complete identity of the two linked termes"[55] et peuvent se ranger dans notre troisième type (c). Mais qu'en est-il des autres types? Nous croyons que cette même conception syntaxique qui nous a aidé à décrire les types de métaphores peut aussi contribuer à cerner leur sémantisme à travers une série de transformations. Il s'agira d'analyser chaque type de métaphore en plusieurs "représentations *syntaxiques*"[56] qui, malgré les différences, ne modifient pas leur nature sémantique.

A) Le type-matière peut aisément se paraphraser en N1 est N2:

les miroirs de neige → les miroirs sont de neige → → les miroirs sont neige

Nous constatons ainsi que ces types véhiculent une relation d'identité ou bien "une relation de caractérisation à base d'identité"[57].

B) Le type-quantité peut se transformer de même en N1 et N2 par l'intermédiaire du verbe *former*: *une couronne de flammes→une couronne est formée de flammes→une couronne est de flammes→la couronne, c'est des flammes→la couronne est flammes*

L'équivalence sémantique des types-matière avec les types-quantité se met en évidence davantage lorsqu'il y a de l'ambiguïté et confusion entre les types:

les océans de lait → *les océans sont de <u>lait</u>*? (type a)
→ *le lait forme des <u>océans</u>*? (type b)
un rideau de rosée → *un rideau est de <u>rosée</u>*? (type a)
→ *la rosée forme un <u>rideau</u>*? (type b)

Il ne s'agit que des cas d'intrication des types, assez fréquents dans le *corpus* surréaliste. De fait, un certain nombre de métaphores surréalistes en *de* peut glisser aisément dans le type *a* ou *b* et cette superposition du tour quantitatif avec le tour-matière a lieu dans le cas où N2 est un nom non comptable (*sang, lait, rosée,* etc.) mis obligatoirement au singulier et qu'il s'associe avec N1 évoquant une forme ou un volume.

C) Pour ce qui est du type-identité, la seule transformation qu'on peut faire est celle qui met en relief la relation d'identité entre les deux termes et qui transforme ces associations peu claires en phrases attributives:

Chez Breton: *ses cicatrices d'évasions* → *ses cicatrices qui sont des évasions*

Pourtant, le tour précédent obtenu par permutation des éléments lexicaux de la métaphore n'est pas le seul à apparaître. L'association discordante des termes se relie à l'ambiguïté syntaxique du N1 et du N2, du moment que chacun d'eux peut se considérer comme un terme déterminant et un terme déterminé à la fois. On ne saurait pas distinguer leur rôle syntaxique précis. La réversibilité syntaxique de deux termes de la métaphore est la cause principale de l'ambiguïté de ce type du moment qu'il est difficile à cerner un terme familier et plus clair qui nous aiderait à éclaircir le terme dépaysant, étrange et plus obscur. Les deux termes peuvent échanger de position selon les paraphrases suivantes:

mon apparence de miroir → a. mon apparence est un miroir (N1, N2)
→ b. le miroir est mon apparence (N2, N1)

À la différence du type-matière où les métaphores impliquent une relation de N1 à N2 (N1→N2) et du type-quantité où le sens de la préposition s'oriente de N2 à N1 (N1→N2), nous constatons que dans le type-identité la direction du sens est double et le résultat sémantique ambivalent: il va de N1 vers N2 mais aussi de N2 vers N1 (N1↔N2). Or, quoiqu'elle ait considéré "the two-terms formula" d'une façon unitaire et elle ne l'ait pas divisée en types, Brooke-Rose avait déjà parlé de son " least logical and most ambiguous usage"[58].

Nous notons donc que, quoique grammaticalement et lexicalement différents, les types de la métaphore surréaliste en *de* sont équivalents sur le plan sémantique et véhiculent la même relation en se raménant au schéma |N1 est N2⇒a=b|. Et, en tant qu'identiques les termes reliés de la métaphore en *de*, possèdent eux-mêmes leurs sens, sans renvoyer à aucun

sens propre à chercher au dehors de leur syntagme: "there is no proper term to be guessed or equated"[59]. Et Breton s'indignait justement contre toute tentative "d'interprétation-traduction" des métaphores: "on y lisait: *Lendemain de chenille en tenue de bal* veut dire: papillon. *Mamelle de cristal* veut dire: une carafe. Etc. Non, monsieur, *ne veut pas dire*. Rentrez votre papillon dans votre carafe. Ce que Saint-Pol-Roux a voulu dire, soyez certain qu'il l'a dit"[60].

Les substantifs de la métaphore en *de* véhiculent une relation d'identification qui pourrait apparaître simple et relativement banale à première vue; pourtant, cette découverte amène à une série de refléxions fondamentales relatives au caractère de la métaphore surréaliste et comporte des conséquences radicales sur le traitement et la vision de la métaphore moderne:

1) Cette identification entraîne l'abolition de toute différence sémantique et notionnelle entre les termes rapprochés; il ne s'agit plus d'une simple rencontre d'éléments contraires ou contradictoires mais de l'équivalence sémantique des termes qui sont lexicalement étrangers et qui s'unissent arbitrairement dans la métaphore.

2) Le point de départ du rapprochement de deux termes n'est plus la similitude ou bien l'analogie objective mais la diversité, d'où l'expérience de surprise et de choc provoqués dans la poésie surréaliste. La métaphore en *de* surréaliste ne fonctionne ni comme une comparaison abrégée, réalisée dans l'esprit, ni comme la substitution du terme métaphorique par son équivalent littéral, ni comme l'interaction des sèmes communs présents dans les deux termes de la phrase métaphorique; elle fonctionne comme l'union-assimilation de deux éléments lexicaux qui s'identifient abruptement faisant émerger des ressemblances subjectives. Par ce type de métaphore, le Surréalisme liquide définitivement l'héritage de la rhétorique classique et toute théorie moderne de la métaphore conçue comme trope de ressemblance.

3) En définitive, si la relation instaurée entre les éléments de la métaphore nominale est l'identification, cela veut dire que le terme littéral équivaut au terme métaphorique (*mes bras d'oiseaux* $\rightarrow$ a=b) et qu'il n'y a pas de hiérarchie entre eux. La réversibilité logique du schéma de l'identification (a=b $\Rightarrow$ b=a) comporte l'abolition de toute notion de littéral et de métaphorique; le semblable est le dissemblable, le familier l'obscur, et viceversa; ainsi, le littéral devient le métaphorique et le métaphorique le littéral à travers un échange continuel de leur statut qui littéralise le métaphorique et métaphorise le littéral. Grâce à cette littéralisation du métaphorique, il ne faut plus chercher le sens propre au dehors de la phrase puisqu'au sein du même syntagme la notion des sens propre et

métaphorique[61] est définitivement troublée par l'inversion des signes et par la métamorphose d'un terme à l'autre.

A cet égard, il est légitime de s'interroger sur ce qu'il en est de la métaphore en tant que conception d'un transfert; il s'est fait jour que dans la métaphore nominale surréaliste il n'y a ni écart ni norme, et que le transfert, si l'on accepte qu'il y en ait un, se passe entre la matière de l'inconscient et sa verbalisation. Ce passage est responsable de la formation des syntagmes métaphoriques qui se présentent comme des nouveaux hyper-signes et qui créent des nouveaux sens. La métaphore surréaliste se présente contradictoirement comme une métaphore littérale ou bien comme une anti-métaphore.

Notes

1 Voir à ce propos Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse (Coll. «Langue et langage»), 1973, p. 67.

2 I. A. Richards, *The philosophy of rhetoric*, New York, Oxford University Press, 1950, p. 94.

3 Ainsi, Richards cherche à présenter sous le terme de comparaison trois définitions différentes, qui ne se différencient point entre elles: "What is a comparison? a. It may be several different things: it may be just putting together of two things to let them work together; b. it may be a study of them both to see how they are like and how unlike one another; c. or it may be a process of calling attention to their likeness or a method of drawing attention to certain aspects of the one through the co-presence of the other. As we mean by comparison these different things we get different conceptions of metaphor", *Op. cit.*, p. 120.

4 Dorothy Mack, "Metaphoring as speech act: some happiness conditions for implicit similes and simile metaphors", *Poetics*, no 4, août 1975, p. 233.

5 Whately parle de: a) "la Ressemblance en sens strict, c'est-à-dire la ressemblance directe entre les objets" qui pourrait être de forme, de fonction et d'effet-ajoutons-nous et b) de l'analogie en tant que "similarité de relations qu'ils présentent avec certains autres objets" en citant l'exemple de la lumière de la raison (R. Whately, *Éléments de Rhétorique*, Londres, 1846, dans Max Black, «La métaphore», *Poésie*, no 5, 1978, p. 99, note 13).

6 *Op. cit.*, p. 118.

7 Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens*, Paris, Flammarion, 1988, p. 136. "Il y a cette différence entre la métaphore et la comparaison, que dans la comparaison on se sert de termes qui font connaître que l'on compare une chose à une autre; par exemple, si l'on dit d'un homme en colère qu'il *est comme un lion*, c'est une comparaison; mais quand on dit simplement *c'est un lion*, la comparaison n'est alors que dans l'esprit et non

dans les termes; c'est une métaphore".

[8] Tzvetan Todorov, «Les anomalies sémantiques», *Langages*, no 1, mars 1966, pp. 100-123. Dans cette formidable étude, le critique divise les anomalies linguistiques en deux catégories: a) les *agrammaticalités* dues à une application incorrecte des règles syntaxiques et b) les *anomalies sémantiques* qui englobent toutes les irrégularités qui peuvent apparaître dans le sens des mots soit qu'il s'agisse *d'anomalies combinatoires* (concernant les *selection restrictions*, c'est-à-dire les caractéristiques combinatoires possédées par chaque morphème qui indiquent quels sèmes doivent être présents dans un autre morphème pour qu'il puisse se combiner avec le premier), soit qu'il s'agisse *d'anomalies logiques* que *d'anomalies référentielles* ou *anthropologiques*.

[9] Voir à ce propos Tenn Van Dijk, «Formal Semantics of metaphorical discourse», *Poetics*, no 4, 1975, pp. 173-197. L'auteur se propose de définir les énoncés métaphoriques de point de vue logique en tant que violations de "selection restrictions" (p. 177) et, se focalisant sur leur vérité ou falsité et sur leur sens produit affirme contradictoirement que: "there is a type of sentence which is either plainly false or zero or which is sortally incorrect, but which may nevertheless be assigned a normal truth value [...] those sentences are traditionally called metaphorical" (p. 178).

[10] C'est Fontanier qui a mis le premier au point la variété syntaxique de la métaphore: " Les espèces susceptibles d'être employées *métaphoriquement* à titre de *figure*, sont le nom, l'adjectif, le participe, le verbe, et peut-être aussi l'adverbe, quoique assez rarement" (*Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 99).

[11] *Ibid.*, pp. 100-101.

[12] Albert Henry, *Métonymie et métaphore*, Paris, Editions Klincksieck, 1971, p. 62.

[13] C'est le même exemple employé par Max Black dans son essai " La métaphore", *Poésie*, no 5, 1978, pp. 92-107.

[14] *Ibid.*, p. 58.

[15] A. Henry, *Op. cit.*, p. 82.

[16] G. Genette, " La rhétorique restreinte", *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 30-31.

[17] *Op. cit.*, p. 53; l'auteur fait la distinction grammaticale entre ces deux termes en mettant en relief le facteur quantitatif pour ce qui est de la comparaison qui se forme sur la base de mots tels que *plus*, *moins*, *aussi*, et le facteur qualitatif (*pareil*, *semblable*, *comme*) pour ce qui est de la similitude. Ensuite, il essaie d' atténuer cette différence grammaticale et insiste sur leur divergence sémantique en opposant le couple similitude-métaphore, formant une "représentation mentale étrangère à l'objet d'information qui motive l'énoncé" (à savoir une image), à la similitude qui n'est pas une image puisqu'elle ne transcende pas l' isotopie du contexte. Voir aussi A. Vigh, «Comparaison et similitude», *Le Français moderne*, no 3, juillet 1975, pp. 214-233, où l'auteur jette un regard critique du point de vue historique et philologique sur le couplage *similitudo-comparaison* et expose en détail la signification du terme de la comparaison d'Aristote et son emploi chez les rhéteurs romains.

[18] G. Genette, *Op. cit.*, p. 28; l'auteur

cite l'exemple de Proust qui appelle métaphore ce qui dans son oeuvre n'est que pure comparaison.

[19] «Και οι εικόνες είναι μεταφοραί που πρέπει να επεξηγηθούν» (Aristote, *Rhétorique*, Athènes, Zacharopoulos, s. d., 1407a 13-14).

[20] *Ibid.*

[21] A ce propos, il est intéressant de nous référer aussi au Groupe μ, qui après avoir dressé une riche liste de formes grammaticales, qui s' interposent entre la comparaison orthodoxe introduite par *comme* et la métaphore *in absentia* et qui sont "destinées généralement à atténuer le caractère rationnel du comme", affirme: "Au comme près, nous sommes en présence de comparaisons. Mais des degrés intermédiaires sont possibles où le degré zéro est présent dans le voisinage immédiat" (*Rhétorique Générale*, Paris, Larousse, 1970, pp. 111-112); même les linguistes du Groupe μ retombent donc à la même considération de Genette et insèrent les métaphores *in absentia* ou *in praesentia* dans les formes de comparaisons; selon eux, il n'y a pas de différence de nature grammaticale ou sémantique entre les comparaisons et les métaphores et il ne s'agit que de divers degrés!

[22] *Op. cit.*, pp. 328-329.

[23] Le critique italien Sinicropi parle de deux isotopies distinctes aux ensembles sémiques réciproquement étrangers qui se caractérisent par une autonomie très élevée grâce à la présence de la syntaxe qui en est garante («Sulla struttura semica della metafora», in *Simbolo, Metafora, Allegoria,* (Atti del convegno italo-tedesco), Padova, Liviana Editrice, 1980, p. 32.

[24] "The most obvious semantic difference between simile and metaphor is that all similes are true and most metaphors are false" (D. Davidson, "What metaphors mean", *Critical Inquiry*, vol. 5, 1978, pp. 41-42).

[25] *Ibid.*

[26] *Op. cit.*, p. 57.

[27] T. Todorov, *Op. cit.*, p. 105.

[28] *Ibid.*, p. 109.

[29] Phrase de Breton employée par Todorov, *Op. cit.*, p. 105.

[30] Sinicropi, *Op. cit.*, p. 29.

[31] J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 191.

[32] G. Genette conteste cet arbitraire chez Cohen et signale justement: "Mais comment savoir où passe la frontière? On voit bien ici que pour Cohen *bleus angélus* fait un écart réductible et *huître de Sénégal*... un écart absurde (ce qui est d'ailleurs discutable). Mais où mettra-t-il (par exemple) " la mer aux entrailles de raisin" (Claudel) ou " la rosée à tête de chatte" (Breton)?" (*Figures II*, Paris, éd. du Seuil, coll. "Points", 1969, p. 133, note 1).

[33] Voir les dimensions d'analyse de la figure selon Todorov: au niveau de la lettre, du mot, du syntagme et de la phrase («Synecdoques», in *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979, p. 17).

[34] C'est le cas de Le Guern qui privilégie l'analyse sémique tout en admettant ses insuffisances: " Pourtant, l'analyse sémique glisse en général vers une structuration de l'univers; au lieu de limiter son objet à la réalité proprement linguistique, elle cherche à englober l'ensemble des réalités qui peuvent s'exprimer par le langage; elle devient ainsi à proprement parler encyclopédique et impossible à réaliser" (*Op. cit.*, p. 114).

[35] Brooke-Rose Christine, *A Grammar of Metaphor*, London, Secher and Warburg, 1958. Tandis que la distinction fondamentale entre métaphore verbale et métaphore nominale se fonde sur le critère d'appartenance des métaphores à différentes classes syntaxiques, la classification de la métaphore nominale se revèle ambiguë: les métaphores du génitif sont composées de prépositions, de verbes, d' adjectifs possessifs, de noms composés.

[36] Il faut reconnaître que bien qu' il n'entreprenne pas l'analyse syntaxique, Henry conteste l'attitude des critiques: " la plupart des travaux consacrés à l'étude des figures, surtout d'ailleurs, la comparaison et la métaphore, ne sont, en réalité, que l'exposé de considérations essentiellement psychologiques: c'est, tout compte fait, un inventaire des champs conceptuels dans lesquels l'auteur étudié a puisé la matière de ses métaphores (le monde des animaux, la lumière etc.)" (*Op. cit.*, p. 155).

[37] *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1981, p. 51.

[38] *Ibid.*, p. 50.

[39] *Ibid.*, p. 129.

[40] H. Meschonnic, *Pour la Poétique I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 122.

[41] *Ibid.*, p. 123.

[42] J. Tamine, «Métaphore et syntaxe», *Langages*, no 54, juin 1979, p. 65.

[43] Le cadre syntaxique se définit par un ensemble de propriétés et des contraintes, selon J. Tamine (ibid.); cela signifie que la métaphore nominale est une des plusieurs formes de métaphores mais qu'elle présente divers aspects; chaque cadre présente le même lien syntaxique entre ses termes et par conséquent peut regrouper les métaphores qui possédent les mêmes caractéristiques: la *copule* qui relie un nom à un autre, la préposition *de* qui s' interpose entre deux termes, etc.

[44] Nous avons considéré comme point de départ du *corpus* l'apparition du *Premier Manifeste du Surréalisme*, publié en 1924 et comme point final l'année 1934 et nous avons examiné les recueils poétiques suivants: a) d'André Breton, *Clair de terre* (1923), *L'union libre* (1931), *Le revolver à cheveux blancs* (1932), *Violette Nozières* (1933), *L'air de l'eau* (1934); b) de Paul Eluard, *Mourir de ne pas mourir* (1924), *Capitale de la douleur* (1926), *Défense de savoir* (1928), *L'amour la poésie* (1929), *La vie immédiate* (1932), *Comme deux gouttes d'eau* (1933), *La rose publique* (1934).

[45] Nous entendons par fonctions essentielles le sujet, les compléments d' objet et les compléments circonstanciels.

[46] M. Grevisse, *Le Bon Usage*, Paris, Editions Duculot, 1980, pp. 206-207.

[47] *Ibid.*, p. 328, note 196. Dans la plupart de cas, selon l'auteur, il s' agit de noms "laudatifs" ou "péjoratifs".

[48] Albert Henry, *Op. cit.*, p. 97. Bien qu'elle soit juste, cette considération reste au niveau de l'intuition, en considérant qu'elle ne se fonde pas sur des données d'un *corpus* de métaphores. En outre, les métaphores surréalistes que l'auteur cite ne sont que celles avec de Dét.2, ce qui restreint remarquablement le "champ" métaphorique de la poésie surréaliste. Une dernière remarque concerne sa définition de la métaphore "*a de b*" qui, indépendamment du facteur présence/absence de prédéterminant devant la préposition *de*, fait partie du "même module syntaxique"[48] (*ibid.*, p. 92).

[49] J. Tamine, *Op. cit.*, pp. 34-43. De fait, il faut reconnaître au chercheur français le mérite d'avoir structuré un aperçu typologique suivant des paramètres strictement syntaxiques et lexicaux, quoique quelques-uns de ses types sont loin d'appartenir à l'univers surréaliste.

[50] *Op. cit.*, pp. 146-174. Bien que dans le chapitre intitulé " The Genitive Link: The Preposition 'of' and equivalents" l'auteur anglais accumule tous les cas de génitif (of, 's, compound) et toute sorte de composante (à trois termes, à deux termes), la partie relative à la formule en deux termes reliés par la préposition *of* (pp. 154-163) présente des renseignements importants d'intérêt historique et des intuitions capitales au niveau sémantique.

[51] La métaphore en *de* dans le *corpus* surréaliste n'est pas seulement celle avec un N1 et un seul N2, mais aussi la forme compliquée de |N1 de N2a de N2b| qui nécessite une analyse à part.

[52] *Op. cit.*, p. 36.

[53] Tamine cite l'exemple *les bataillons d'alexandrins* (ibid., note 7, p. 36).

[54] Ce type n'est pas du tout encadré dans la présentation de J. Tamine où on trouve à sa place " l'emploi qualitatif" lorsque le N1 "est en effet toujours un appréciatif: sorcière, vieille, vache, sabot, cruche, etc." L'exemple cité par l'auteur est "ce grand niais d'alexandrin" (*ibid.*, p. 36). Cet emploi envisagé par Tamine se fonde sur les expressions prévues par la grammaire lorsque " le premier terme a toujours une valeur affective" et qu'il se présente comme un mot péjoratif: "ce coquin de valet, un fripon d'enfant, etc." (M. Grévisse, *Op. cit.*, p. 328). Pourtant, il est clair qu'il ne coïncide pas exactement avec les exemples de métaphores surréalistes que nous avons analysés.

[55] *Op. cit.*, p. 154. Selon le critique, the "two-terms formula" de la préposition *of* se compose en grande mesure de la catégorie de l' "Identity", "used in modern poetry, for the mere juxtaposition of disparate terms" (p. 160); elle cite aussi un nombre limité d'exemples de " Pure Attribution" (*l'appartenance* ou *possession* selon la terminologie française où les premiers termes constituent des parties du corps) qui tout de même ne diffèrent presque point de la précédente "with a little reflection, we can see that although an attribution does not replace a distinct proper term in the same way that 'the *fire* of love' is identical, it is in fact equivalent to the linked term in a particular aspect" (p. 162).

[56] Voir à ce propos " l'idée de transformation syntaxique" dans O. Ducrot/Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil (Coll. "Points"), 1972, pp. 306-307.

[57] A. Henry, *Op. cit.*, p. 92. Malgré cette définition, le critique ne décrit point les caractéristiques de ces types et n'explique pas les raisons de "cette relation à base d'identité" attribuée à ses deux seuls exemples (*des mots de feu, un coeur de neige*).

[58] *Op. cit.*, p. 154.

[59] *Ibid.*, p. 160.

[60] A. Breton, *Point de Jour*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 24-25.

[61] Il est intéressant de rapporter la considération de Philippe Dubois, lorsqu'il soutient la " littéralisation du métaphorique" bien qu'il analyse la métaphore filée dans le récit

surréaliste et qu'il est complètement étrange à toute analyse syntaxique: "On sait que l'on touche là à un point nodal de toute la rhétorique surréaliste: celui de la suppression de la distinction classique entre les deux plans de signification fondamentaux que sont le sens littéral et le sens métaphorique" ("La métaphore filée", in *Stratégies discursives*, Actes du Colloque de Recherches Linguistiques et Sémio-logiques de Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 270).

Περίληψη

Μαρία Σπυριδοπούλου: Η νέα ταυτότητα της μεταφοράς στο ποιητικό σύμπαν των Breton και Eluard: Η υπέρβαση των σημασιολογικών θεωριών και η ανάδειξη της συντακτικής προσέγγισης

Μία από τις πιο σημαντικές μοντέρνες σημασιολογικές θεωρίες περί μεταφοράς ταυτίζει τη μεταφορά με την παρομοίωση. Η εν λόγω αντίληψη βασίζεται εν γένει στο κριτήριο της ομοιότητας και της αντικειμενικής αναλογίας μεταξύ κυριολεκτικού και μεταφορικού και υπακούει στις επιταγές της αποκωδικοποίησης του μεταφορικού νοήματος μ' ένα κυριολεκτικό ισοδύναμό του. Σκοπός του άρθρου είναι να καταδείξει το μη λειτουργικό χαρακτήρα της στις τολμηρές μεταφορές του σουρεαλισμού, τις δομικές διαφορές μεταξύ μεταφοράς και παρομοίωσης και την ανάγκη μιας διαφορετικής προσέγγισης της σουρεαλιστικής μεταφοράς, η οποία θα λαμβάνει υπόψη τη ρηματική έκφραση και τη γλωσσική δομή της, θεωρώντας την πρώτα απ' όλα ως γλωσσικό φαινόμενο. Στη συνέχεια με βάση το *corpus* των ποιητικών μεταφορών του Μπρετόν και του Ελουάρ, το οποίο απαρτίζεται από τις συλλογές της περιόδου 1924-1934, αναλύεται ο ονοματικός τύπος της γενικής και παρουσιάζονται τα χαρακτηριστικά και τα είδη της. Διαπιστώνεται ο ενιαίος χαρακτήρας του περιεχομένου και των τριών ειδών του τύπου της γενικής, ο οποίος βασίζεται στη σχέση της «ταυτοποίησης» ανάμεσα στους δύο όρους/ουσιαστικά. Η εν λόγω ισοδυναμία και ταύτιση των δύο ονοματικών όρων καταργεί τις έννοιες του μεταφορικού και κυριολεκτικού, του ανόμοιου και του οικείου μέσα από μία συνεχή μετάλλαξη της ταυτότητάς τους. Συνεπώς, η σουρεαλιστική ονοματική μεταφορά με γενική δε λειτουργεί ούτε ως συντμημένη παρομοίωση ούτε ως παράβαση κάποιας νόρμας (écart/norme). Πρόκειται μάλλον για μία αντι-μεταφορά, όπου το μόνο trasfert που λαμβάνει χώρα είναι από το υλικό του υποσυνείδητου στη ρηματοποιημένη μορφή του.