



HAL
open science

Paul Éluard et Murilo Mendes: pour l'esquisse d'une vraisemblance surréaliste

Carolina Cunha Carnier

► **To cite this version:**

Carolina Cunha Carnier. Paul Éluard et Murilo Mendes: pour l'esquisse d'une vraisemblance surréaliste. Littératures. Université de Lyon; Université de São Paulo, 2016. Français. NNT: . tel-02507553

HAL Id: tel-02507553

<https://hal.science/tel-02507553>

Submitted on 13 Mar 2020

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.



**École Doctorale Lettres, Langues,
Linguistique & Arts 3LA – ED 484**

en cotutelle avec l'Université de São Paulo (USP), Brésil

**Thèse présentée par :
Carolina CUNHA CARNIER**

**Soutenue le : 25 Novembre 2016
à l'Université Lumière Lyon 2**

**pour obtenir le grade de : Docteur de l'Université de Lyon
Discipline/ Spécialité: Littérature française**

**Paul Éluard et Murilo Mendes
Pour l'esquisse d'une
vraisemblance surréaliste**

Poétiques comparées

Sous la **direction** de

Monsieur Dominique CARLAT - Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2

Monsieur Murilo MARCONDES de MOURA - Professeur, Université de São Paulo (USP)

Composition du **jury** :

Dominique CARLAT - Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2

Françoise NICOL - Maître de conférences, Université de Nantes - **rapporteur**

Jean-Claude LABORIE - Maître de conférences, Université Paris Ouest- Nanterre - **rapporteur**

Murilo MARCONDES de MOURA - Professeur, Université de São Paulo (USP)

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Letras clássicas e vernáculas
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira

TESE DE DOUTORADO
em cotutela com a Universidade Lumière Lyon 2, França

Carolina Cunha Carnier

Paul Éluard et Murilo Mendes
Pour l'esquisse d'une vraisemblance surréaliste

Tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV) da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), para a obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Orientador : Dr. Murilo Marcondes de Moura (Universidade de São Paulo)

Co-orientador : Dr. Dominique Carlat (Université Lumière Lyon 2)

LYON – SÃO PAULO
2016

« Je dédie ces pages à ceux qui les liront mal et à ceux qui ne les aimeront pas. »

Paul Eluard dans la dédicace de sa *Poésie Ininterrompue, Œuvres Complètes*, t. II, Pléiade, Paris : Gallimard, 1968, p. 23.

À Nicolas.

À Brice et Margaux.

“Àquele que atende meu grito”.

RÉSUMÉ

Paul Éluard et Murilo Mendes : pour l'esquisse d'une vraisemblance surréaliste

À travers la mise en perspective des études actuelles sur la mimésis, ce travail se propose de démontrer qu'il y a dans le surréalisme l'effort d'établir de nouveaux paradigmes esthétiques qui, grâce à leur cohérence et pertinences formelles, systématiques et structurales, sont capables de produire un renouvellement de la notion de vraisemblance. Pour mieux comprendre le processus entraînant le surgissement de cette autre vraisemblance, trois parties structurent mon argumentation. Dans un premier moment il s'agit de scruter la notion de mimésis en remontant à Platon et Aristote de façon à dégager les principes de la conception de représentation, en mettant en évidence les changements du concept au fur et à mesure des siècles. Dans un deuxième temps, certains aspects issus de la philosophie de l'art fournissent des éléments théoriques et analytiques concernant la notion de mimésis et soutenant l'hypothèse d'une vraisemblance organisée autour des poétiques du surréalisme. L'importance de ce point repose dans ce qu'il permet de mettre en relief les préjudices causés à la compréhension du concept de mimésis et de vraisemblance, préjudices influençant directement la réception de modes de représentation tels que le surréalisme. Ces deux premières parties préparent le chemin vers le point central à partir duquel s'organise la vraisemblance que je propose. Dans un troisième et dernier volet la théorie de la métaphore de Paul Ricœur permet de relier les premières conceptions de la mimésis à l'*epiphora*, écart par rapport à une norme et produit par la métaphore. La vraisemblance propre à certaines poétiques surréalistes repose dans ce rapprochement. Il devient possible alors d'intégrer la métaphore dans la conception même de la mimésis. La vraisemblance découle ainsi de la compréhension des imbrications entre la mimésis et les structures internes, comme le système métaphorique. Un corpus primaire, poétique, a été choisi dans une démarche comparatiste. Une sélection de poèmes de Paul Éluard et Murilo Mendes permet d'analyser les métaphores à partir d'une perspective analytique des fonctions occupées au sein du discours. L'analyse de ce corpus permet de comprendre le fonctionnement de cette vraisemblance particulière, liée à l'indépendance discursive dont fait appel la poésie surréaliste d'Éluard et Murilo Mendes. Le rapprochement de ces deux poétiques par la métaphore affirme un dialogue discursif opérant dans le terrain formel. C'est dans cet espace discursif que la vraisemblance surréaliste que je soutiens se structure.

Mots clefs: mimésis, vraisemblance, métaphore, surréalisme, poésie, Éluard, Murilo Mendes.

RESUMO

Paul Éluard e Murilo Mendes : por uma verossimilhança surrealista

Por meio de novas perspectivas proporcionadas pelos atuais estudos sobre a mimesis, esta tese se propõe a demonstrar que existe no surrealismo um movimento de emergência de novos parâmetros estéticos. Graças a coerência e pertinências formais, sistemáticas e estruturais desses parâmetros a poesia surrealista é capaz de produzir a atualização da noção de verossimilhança. Afim de proporcionar uma melhor compreensão do estabelecimento desta outra verossimilhança, este trabalho está organizado em três partes. Num primeiro momento me dedico a estabelecer um panorama do conceito de mimesis voltando aos preceitos de Aristóteles e Platão, tornando possível a identificação dos princípios da representação artística tais como definidos nos primeiros tratados. Este panorama evidencia os mal-entendidos que marcam a compreensão da mimesis através dos séculos, prejuízos que afetaram diretamente a recepção das obras do surrealismo. Em um segundo momento, certos aspectos da filosofia da arte fornecem os elementos teóricos e analíticos que referem-se à mimesis e podendo por consequência sustentar a hipótese de uma verossimilhança surrealista. Esse dois primeiros pontos preparam o caminho para o núcleo central à partir do qual se organiza a verossimilhança aqui proposta. Em uma terceira e última parte, a teoria da metáfora de Paul Ricœur permite a conexão entre os primeiros conceitos da mimesis e a *epiphora*, a distância em relação à norma e produto da metáfora. A verossimilhança própria a certas poéticas do surrealismo convergem nessa aproximação. Torna-se então possível a integração da metáfora na concepção própria à mimesis. A verossimilhança surge então da compreensão das imbricações entre a mimesis e as estruturas internas, como o sistema metafórico. Para tanto, um corpus primário, poético, foi escolhido em uma perspectiva comparatista. Uma seleção de poemas de Paul Éluard e Murilo Mendes permite analisar as metáforas à partir de uma perspectiva analítica das funções por elas ocupadas no centro do discurso. A análise desse corpus põe em evidência o funcionamento interno dessa verossimilhança particular na poesia de Éluard e Murilo. A aproximação dessas duas poéticas através a questão da metáfora afirma um diálogo que se opera no espaço discursivo e formal. E é justamente nesse terreno discursivo que a verossimilhança que defendo aqui se estrutura.

Palavras-chave: mimesis, verossimilhança, metáfora, surrealismo, poesia, Éluard, Murilo Mendes.

ABSTRACT

Paul Éluard and Murilo Mendes : a prologue for a surrealist likelihood

Through the perspective bring by the current studies on mimesis, this work aims to demonstrate that there is in the surrealist movement an effort to establish new aesthetic paradigms. With their formal, systematic and structural coherence, the poetics of surrealism are capable of producing a renewal of the concept of *vraisemblance*. In a way to properly understand the processes leading to the emergence of another likelihood, a three-part structure organize my argument. First of all, scrutinizing the concept of mimesis going back to Plato and Aristotle allows us to identify the principles of representation that lies in the concept of antic mimesis, highlighting the changes in the comprehension of this concept through the ages. Secondly, some aspects from the philosophy of art provide theoretical and analytical elements concerning the concept of mimesis and supporting the hypothesis of a likelihood organized around the surrealist poetry. The importance of this lies in what it allows to highlight the misunderstandings attach to the comprehensions of the concept of mimesis and likelihood, damages directly influencing the reception modes of art representation such as surrealism. These first two frames prepare the path to the central point from which organizes the likelihood that I propose: in a third and final part Paul Ricœur's theory of metaphor makes possible the connection between the first conceptions of mimesis to *epiphora*, the gap between a code, a system, gap operated by the metaphor. The particular likelihood structurally organized in some surrealist poetry lies in this link. It then becomes possible to integrate the metaphor in the very concept of mimesis. The likelihood that I propose is thus derived from the understanding of the articulation between mimesis and a new reorganization lead by the complex of metaphors. A poetic corpus was chosen in a comparative approach. A selection of the poetry by Paul Éluard and Murilo Mendes demonstrate the importance of the analysis of metaphors functions from an analytical perspective. These analyzes allow to understand the operation of this particular likelihood, related to the discursive independence en relation to an empirical approach of the literary reference. More than to demonstrate the influences of the Parisian poetic surrealism in the replay produced by the Brazilian poet, the analytical approach of metaphors demonstrate a discursive pertinence of this surrealist likelihood thesis. It is in this discursive space that the surrealist likelihood structure itself.

Keywords: mimesis, likelihood, metaphor, surrealism, poetry, Éluard, Murilo Mendes.

« Une véritable œuvre d'art, comme une œuvre de la nature, reste toujours infinie pour notre entendement ; elle est contemplée, elle est ressentie ; elle produit son effet, mais ne peut pas vraiment être connue et son être, ses qualités peuvent beaucoup moins encore être exprimés en paroles ».

J. W. Goethe, « Sur Laocoon », *Ästhetische Schriften* (1771-1805), Friedmar Appel (org.), *Œuvres complètes*. Édition de Francfort, vol. 18, 1998, p. 489-500.

« La poésie n'est ni la métaphore, ni la fonction poétique, ni le parallélisme, ni leur combinaison. Il y a toujours un 'plus' - ou un 'autre' ».

Henri Meschonnic. *Pour la poétique*, Paris: Gallimard, 1970, note 2, pp. 106-107.

“O que será, que será?
Que vive nas ideias desses amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados
Que está na romaria dos mutilados
Que está na fantasia dos infelizes
Que está no dia a dia das meretrizes
No plano dos bandidos, dos desvalidos
Em todos os sentidos (...)”.

Chico Buarque de Holanda, “O que será”, 1976.

SOMMAIRE

Avant-propos	17
I. Murilo Mendes : le surréalisme comme méthode	19
I. 1. Le surréalisme comme notion de transcendance	24
II. L'apparence de vrai et éclatement du langage	33
III. Spécificité du surréalisme de Murilo Mendes et Paul Éluard : raisons d'un rapprochement	39
IV. Quelle compréhension du concept de surréalisme	45
V. Question de méthode : panorama théorique	55
V. 1. Relectures d'Aristote.....	58

PREMIERE PARTIE MIMÉSIS

Chapitre I. Racines du terme μίμησις et rapports au concept de réel	61
I. 1. La notion d'imitation depuis l'âge classique	64
Chapitre II. D'une mimesis classique à une mimesis moderne	68
II. 1. Entre « jardins clairs » et « pelouses géométriques » : “Alegoria” de Murilo Mendes	74
II. 2. L'altérité prise « par les ailes de ses oreilles : « L'as de trèfle » de Paul Éluard	83
Chapitre III. L'importance du <i>muthos</i>	90
III. 1. Système de faits, beauté et mimésis.....	93
III. 2. De la <i>lexis</i> au <i>muthos</i>	96
III. 3. Rapports de la ressemblance au <i>muthos</i>	97
III. 4. Nouveau système de faits : rupture avec le réel empirique	98
Chapitre IV. L'expérience empirique à travers la poésie surréaliste : « le réel ne peut s'exprimer que par l'absurde »	102
IV. 1. « Mimésis », fiction et imaginaire	102
IV. 2. L'illusion de réel.....	106
IV. 2. a. « L'aventure » de Paul Éluard	118
IV. 2. b. “Overmundo” de Murilo Mendes, lecture tragique du surréalisme.....	128

DEUXIEME PARTIE VRAISEMBLANCE

Chapitre I. « Le rôle du poète est de dire (...) ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire »	138
I. 2. Vraisemblance et motivation du sens	155
Chapitre II. Pour une ressemblance nouvelle: bouleversements et actualisations esthétiques	164

II. 1. Éluard, le rêve ou la rupture des « cadres du principe de contradiction » ..	170
II. 2. Murilo Mendes et la nouvelle ressemblance : l'identité à travers autrui	176
II. 3. Paul Éluard : « Vivre », <i>Le livre ouvert I</i>	180
II. 4. Murilo Mendes : “Relatividade da mulher amada”, <i>Poemas Sem Tempo</i> ...	183
II. 5. Paul Éluard : « Poésie ininterrompue », <i>Poesie ininterrompue</i>	185
II. 6. Murilo Mendes : “Dilatação”, <i>Poemas Sem Tempo</i>	188
II. 7. Paul Éluard : « XXVIII », <i>L'amour la poésie</i>	189
II. 8. Murilo Mendes: “O avô descobre analogias”, <i>Poemas Sem Tempo</i>	192
II. 9. Paul Éluard : « XXIX », <i>L'amour la poésie</i>	195

TROISIEME PARTIE METAPHORE

Chapitre I. Théories des écarts et étymologie du terme	200
Chapitre II. Rapports « imageïques » de la métaphore	204
II.1. Les rapports aux images chez Éluard : « Je cache les sombres trésors (...) »	210
II. 1. a. « I », <i>L'amour la poésie</i>	211
II. 1. b. « III », <i>L'amour la poésie</i>	214
II. 1. c. « V », <i>L'amour la poésie</i>	216
II. 1. d. « X », <i>L'amour la poésie</i>	219
II. 2. Les rapports aux images chez Murilo Mendes : “A poesia está preparada para a pesca milagrosa e natural”	220
II. 2. a. “Contemplação”, <i>Poesia Liberdade</i>	222
II. 2. b. “Poema da Tarde”, <i>Poesia Liberdade</i>	227
Chapitre III. Nouvelle vraisemblance par la métaphore	234
III. 1. La métaphore comme mise en marche de la vraisemblance surréaliste : vers une herméneutique de l'image	236
Chapitre IV. Tissage métaphorique, groupes de signes en dialogue : nouveaux repères.....	237
IV. 1. Paul Éluard : « Nul », <i>Répétitions</i>	239
IV. 2. Murilo Mendes : “O Sono”, <i>Poesia Liberdade</i>	240
IV. 3. Paul Éluard : « Œil de sourd », <i>Répétitions</i>	244
IV. 4. Murilo Mendes : “Naturezas mortas”, <i>Poesia Liberdade</i>	246
Chapitre V. Le miroir éluardien: relectures par le discours métaphorique	251
V. 1. « Le miroir d'un moment », <i>Capitale de la douleur</i>	252
V. 2. « Je ne suis plus le miroir (...) », <i>Moralité du sommeil</i>	255
Chapitre VI. La forme muriliana	258
VI. 1. “A Forma e a Fôrma”, <i>Poesia Liberdade</i>	259
VI. 2. “Forma e Essência”, <i>As Metamorfoses</i>	268
VI. 3. “Ideia fortíssima”, <i>As Metamorfoses</i>	269
Chapitre VII. Métaphore comme agent de vraisemblance : vers une nouvelle référence.....	271

VII. 1. Référence littéraire, « expérience fictive » : pour une lecture phonétique-phonologique.....	279
VII. 1. a. Éluard : « Le sourd et l'aveugle ».....	281
VII. 1. b. Murilo : “Murilograma a Pascal”	290
Chapitre VIII. Métaphore, surréalisme et engagement : « poésie de circonstance » ?	300
VIII. 1. Éluard : « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique », <i>Poèmes politiques</i>	304
VIII. 2. Éluard : « Critique de la Poésie », <i>Le lit la table</i>	308
VIII. 3. Murilo : “Meninos”, <i>Os Quatro Elementos</i>	311
VIII. 4. Murilo : “O Poeta Nocaute”, <i>O Visionário</i>	314
CONCLUSION	322
Bibliographie	328
I. Corpus primaire	329
I. 1. Ouvrages de Paul Éluard :	329
I. 2. Ouvrages de Murilo Mendes :	329
II. Corpus secondaire	330
II. 1. Ouvrages.....	330
II. 2. Revues - manifestes :	332
III. Corpus critique.....	333
III. 1. Mimésis et la vraisemblance	333
III. 1. a. Périodiques et articles	334
III. 1. 2. Ouvrages sur le surréalisme	335
III. 2. a. Périodiques et articles sur le surréalisme	336
III. 2. b. Périodiques et articles sur le surréalisme en Amérique Latine	336
III. 3. Théorie littéraire.....	336
III. 3. a. Périodiques et articles	339
III. 4. Histoire littéraire	339
III. 5. Philosophie.....	340
III. 5. a. Métaphore et philosophie.....	341
III. 5. b. Périodiques et articles	342
III. 6. Ouvrages sur la nature et fonctionnement du langage : linguistique, sémantique, pragmatique	342
III. 6. a. Périodiques et articles	343
III. 7. Sciences humaines - domaine brésilien, latino-américain	344
III. 8. Ouvrages sur Paul Éluard.....	344
III. 8. a. Monographies.....	344
III. 8. b. Périodique et articles.....	345
III. 9. Ouvrages sur Murilo Mendes.....	345
III. 9. a. Monographies.....	345
III. 9. b. Périodiques et articles	345
INDEX	347
ANNEXES	351
« Hommage à Breton »	352
“Magritte”	354

“O Avô Princês”	357
“Maçã”	360
Annotations d’ouvrages de Paul Éluard - Bliibliothèque de Murilo Mendes ..	361
Liste d’ouvrages	458
INDEX des images	458

Avant-propos

Cette recherche a pour but principal de mener à une compréhension de la poétique surréaliste sous une approche formelle. Pour cette raison ce travail trace un chemin théorique allant à la rencontre des poèmes et des pratiques poétiques du surréalisme de manière à ce que les textes soient privilégiés. À travers les aspects discursifs de la poésie de Paul Éluard et Murilo Mendes se dévoilent des potentialités mimétiques permettant une subversion de la compréhension générale de la mimésis. J'ai ainsi fait le choix d'organiser ce mémoire à partir d'une perspective analytique. Une présentation déductive a été choisie afin de présenter plus clairement les méthodes par lesquelles la poésie renverse les anciennes catégories telles que la mimésis et la vraisemblance. Cette démarche analytique permet également d'éviter la promotion de la poésie et du discours littéraire comme illustration de l'hypothèse théorique sur la vraisemblance surréaliste. Les questionnements théoriques sont alors le troisième point d'une triangulation, propre à la démarche comparatiste, donnant lieu à des lectures plus proches de la structure « dorsale » des textes poétiques : le complexe métaphorique chez Éluard et Murilo Mendes. Au lieu de lire cette poésie comme preuve d'une vraisemblance alternative, la méthode déductive permet de privilégier le poétique.

Commencer ce travail avec le général – la mimésis - pour arriver ensuite au particulier – la métaphore – démontre comment les malentendus concernant la mimésis empêchent de comprendre l'ordre représentatif nouveau que les poétiques du surréalisme signalent avec le système des métaphores. Et c'est justement dans la compréhension des mécanismes internes de ce code nouveau que la poésie se voit à même de proposer une lecture du monde motivé par les éléments formels du langage poétique. L'image que la poésie en donne suit ainsi d'autres règles et peut produire un écart radical au monde « connu », « objectif », « réel ». Le troisième point de la triangulation de la démarche comparatiste remplace ainsi cet écart dans la dimension non pas d'une normalisation, mais dans la dynamique d'une économie de l'instabilité. La poésie assume alors le contradictoire, questionne la raison et invite l'« inconscient » à conjuguer d'autres formes, à promouvoir d'autres paramètres afin de comprendre le langage poétique en tant qu'objet esthétique. Au-delà d'un « monde de l'œuvre », que

proposent les théories modernes et formalistes, cette triangulation organisée de manière analytique permet de voir une complète réorganisation des modes de représenter le monde. Comme le démontre le dernier chapitre de la troisième partie, cette actualisation dans la représentation du monde porte des implications sur de nombreux fronts : la sémantique, le modèle référentiel, l'épistémologie ... Cela mène à l'évidence de l'importance profonde des métaphores et de leurs relations formelles en relation au projet de révolutionnaire du surréalisme.

Par ailleurs, une lecture structurale et analytique rejoint une tradition critique ancrée sur la particularité du discours littéraire et de son langage organisé particulièrement. L'éclatement du discours hétérogène des Belles Lettres a imposé de nouveaux mécanismes à partir desquels essayer de circonscrire les conditions de l'existence de la mimésis. La naissance de la « littérature » en tant que discours spécifique et autonome actualise la notion de mimésis par rapport à un ensemble d'attaches liées à la société et à la transmission de valeurs. De manière traditionnelle, le rapport de l'art au réel était le paramètre orientant la représentation. Cependant, la littérature, comprise comme champ autonome discursivement, ne s'adapte plus à une conception de la représentation et de la vraisemblance obéissant à de pareils critères. Il revient au langage la tâche de procurer les éléments qui composent la mimésis en fournissant la structure et la réorganisation des sujets de la vraisemblance. Si dans un ancien modèle représentatif c'était aux personnages et à la teneur de leurs discours qu'incombait la notion de vraisemblance, il s'agit maintenant de se référer aux fondements structurels du langage pour en venir à établir un autre modèle de représentation. Cette compréhension de la portée du langage s'accompagne d'une démarche analytique capable d'articuler la représentation et le déplacement de sens opéré la métaphore. Un schéma ordonné par le métaphorique révèle une organisation mimétique où chaque métaphore devient un opérateur de vraisemblance.

Si méthodologiquement ma démarche semble justifiée, avec les points ci-dessus soulevés, le choix du corpus poétique reste à problématiser. Les contextes discursifs, sociaux et politiques attachés à l'œuvre de Paul Éluard et à celle de Murilo Mendes sont divers. Au Brésil, le surréalisme ne s'est pas développé de manière systématique ou organisé en forme d'un vrai mouvement, avec des propositions

esthétiques, politiques. La pratique surréaliste de Murilo Mendes va d'abord à l'encontre d'une tendance, qui a traversé les frontières, et qui a été caractérisée comme l'internationalisation du mouvement d'André Breton. Les deux poétiques choisies portent, structurellement, une nouvelle position vis-à-vis du monde. Elles invitent toutes les deux, à partir d'un langage intrinsèquement métaphorique, à voir une force souterraine, une puissance mimétique radicale, rénovatrice. Il ne s'agit pas d'une étude des sources. Il s'agit au contraire de comprendre l'organisation métaphorique comme un *zeitgeist* retrouvant dans la démarche proche du surréalisme une voie afin de porter toujours plus loin les pratiques artistiques. Il s'agit d'une étude formelle, comparatiste de la structure langagière chez Éluard et Mendes. Il est ainsi question de comprendre ce qui signifient, à l'intérieur de chacun des systèmes, les divers éléments qui provoquent un choc sémantique et référentiel. Il s'agit aussi de voir comment l'un et l'autre ont fait dialoguer l'écart par rapport au monde dans une dynamique de transformation des anciennes assises. Chez ces deux auteurs, une complexe organisation du langage poétique rejoint une conception du surréalisme compris comme un système d'idées altérant la façon dont nous appréhendons le monde. Bien que distincts des rapports contigus entre signe et objet, les nouveaux moyens de faire référence que mettent en place les poétiques d'Éluard et Murilo¹ génèrent une approche de la mimésis construite avec les facettes encombrées du « réel ». Ce langage révèle l'œuvre d'art comme la possibilité d'un autre acte de pensée, comme possibilité d'une autre disposition du processus de raisonnement. Telle attitude en relation au monde et à l'acte artistique comprend une construction représentative menant à un cadre de référence qui produit, à son tour, une épistémologie nouvelle. Voyons comment cette épistémologie autre se déploie avec un langage poétique surréaliste.

I. Murilo Mendes : le surréalisme comme méthode

Murilo Mendes naît le 13 mai 1901 à Juiz de Fora, ville de l'état de Minas Gerais au sud-est du Brésil. À cette époque, la scène artistique brésilienne se concentre à Rio de Janeiro, la capitale administrative du pays alors, et São Paulo, le pôle

¹ Au Brésil, contrairement à la France, il y a une tendance à appeler les artistes par leur prénom. Cela produit une sorte de rapprochement des figures publiques avec l'illusion d'une intimité. Pour cette raison, j'ai fait le choix de faire référence à l'auteur brésilien par son prénom, afin de ne pas m'éloigner de cette sorte de familiarité que l'appellation brésilienne recouvre.

économique regroupant une grande partie des acteurs qui bouleverseront les standards de l'art brésilien. En 1917, Murilo déménage à Rio de Janeiro avec son frère José Joaquim qui le place à un poste d'archiviste au sein de l'Administration du Patrimoine National (IPHAN). C'est dans le cadre de cette activité que le poète fait la connaissance d'Ismael Nery. Ce dernier, architecte, poète et plasticien devient un grand ami de Murilo et exerce sur lui une influence prépondérante dans la construction de sa poétique. L'échange entre les deux artistes produit des réflexions esthétiques et philosophiques engendrant des œuvres marquées essentiellement par les avant-gardes. Plus spécifiquement, Nery est le personnage par lequel Murilo prend contact avec le surréalisme. Ayant été à Paris par deux occasions, en 1921 et 1927, l'ami de Murilo se nourrit des turbulences agitant le Paris des premières décennies du XXe siècle. L'influence de Picasso et de Breton sont visibles dans les œuvres que Nery produit pendant cette période. Cependant, avant même ses premiers voyages en Europe les œuvres plastiques de Nery présentent un travail sur les couleurs, les formes géométriques dialoguant avec Picasso, Léger, Marinetti. De manière similaire, la poésie de Murilo porte déjà des traces d'un travail sur le langage poétique faisant écho à ce qui se définira plus tard comme le surréalisme. C'est après le deuxième séjour parisien d'Ismael Nery que Murilo expérimente de nouvelles formes de représentation du monde par le biais des réflexions surréalistes, si bien que certaines de ces expérimentations c'étaient déjà déflagrées dans le discours du poète avant 1927.

Ayant pour but la démonstration de l'attrait des avant-gardes dans le parcours artistique de Murilo Mendes, le recueil *Papiers*, que regroupe des textes écrits entre 1931 et 1974, est très significatif. Nous avons ainsi des poèmes et textes en prose titrés « Pour Guillaume Apollinaire », « Salut à Arpad Szenes », « Pierre Jean-Jouve », « Collage à Jean Arp », « Hommage à Max Ernst », « Pour Nobuya Abe », « Joan Miró » ... L'effusion de noms de figures importantes aussi bien du domaine littéraire que du domaine plastique démontre la connaissance du poète en relation aux expérimentations faisant avancer le champ esthétique. C'est dans *Retratos – Relâmpago*, cependant, que le « portrait » de Breton manifeste les liens de Murilo au surréalisme. Il s'agit d'un texte en prose où le poète brésilien raconte l'enterrement de Breton au cimetière de Batignolles et où il s'agit de remémorer les deux rencontres avec l'idéologue du mouvement, en 1952 et 1953, rendues possibles grâce à Benjamin

Péret :

Aujourd'hui je suis allé enterrer André Breton au cimetière de Batignolles où j'ai vu un groupe nombreux de *beatniks* saluant par la dernière fois le *beatnik* par excellence (...). Je reconstitue (...) des époques lointaines, les années 20, quand Ismael Nery, Mario Pedrosa, Aníbal Machado, moi et encore quelques autres ont découvert à Rio le surréalisme. Cela a vraiment été pour moi le coup de foudre².

C'est évident [sic] que j'ai pu échapper à l'orthodoxie. Qui, d'ailleurs, aurait pu être surréaliste en régime *full time*³ ? Même pas Breton.

J'ai embrassé le surréalisme à la brésilienne, prenant de lui ce qui m'intéressait le plus : nombreux [sic] chapitres du manuel de l'insoumission ainsi que la création d'une atmosphère poétique basée sur l'accouplage d'éléments contradictoires. Il s'agissait d'explorer le sous-conscient [sic]; d'inventer un frisson nouveau⁴, extrait à [sic] la modernité ; tout devrait contribuer à une vision fantastique de l'homme et de ses possibilités extrêmes. Pour cela des poètes, [des] penseurs et [des] artistes se réunissaient dans le but d'ajuster la réalité à une dimension diverse. Or, les surréalistes ne se croyaient pas en-dehors de la réalité. Aragon, le dissident, le reconnaît – très tard ! - rend justice au surréalisme dans son très récent *Entretien avec Francis Crémieux* en lui attribuant une importante mission historique. Cependant, il est certain que de prime-abord la rigidité de la méthode de l'écriture automatique a provoqué de nombreux malentendus.

J'ai donc enterré un personnage fabuleux de ma vie, qui produisait en moi à la fois de l'attraction et de la répulsion⁵ (...) ».

L'écart générationnel entre Murilo Mendes (1901- 1975) et Paul Éluard (1895- 1953) a moins d'importance dans la compréhension du dialogue entre le surréalisme d'Éluard et l'œuvre du poète brésilien que le décalage géographique entre la France et le Brésil. Encore au début du XX^e siècle les standards européens formaient un modèle,

² L'expression « coup de foudre » apparaît en français dans l'original écrit en portugais. Je présente ici une traduction libre.

³ En anglais dans l'original.

⁴ L'expression « frisson nouveau » apparaît en français dans l'original, écrit en portugais.

⁵ *Retratos-Relâmpago, Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 1238-1239, traduction libre.

un ensemble idéal et gage de « qualité » artistique. Dans la poésie, la « pureté » du langage pratiqué par des mouvements prônant un retour à des thèmes classiques, comme le *parnasianismo*, faisait preuve d'une grande adhésion auprès de l'élite, bourgeoise, oligarque, brésilienne. Tendance anachronique quand on pense qu'au même moment se multiplient les expérimentations esthétiques les plus radicales dans d'autres parties du globe. Malgré une réception plus que mitigée auprès du large public, de nombreuses tendances issues des avant-gardes européennes ont été capables de décaler les frontières et de retrouver un espace de développement dans l'Amérique Latine. L'internationalisation du mouvement surréaliste a suivi des changements profonds dans la manière d'envisager l'art et son rapport de forces à la représentation d'un monde « connu ». Les questionnements de ce monde connu se donne par l'écart systématique : du langage, des références, de la sémantique... Chacun de ces déplacements se constituent comme autant d'outils opérant une nouvelle manière de comprendre l'art et sa représentation. Ces artifices se présentent alors à l'homme comme une manière de questionner la manière même de construire les savoirs et ainsi d'orienter ses positions en rapport au monde. C'est cela même la révolution qui a voulu opérer le surréalisme : changer les manières de penser, de réfléchir, de faire de l'art afin de transformer un monde en crise. À travers Oswald de Andrade et Mário de Andrade dans la littérature, Tarsila do Amaral ou encore Anita Malfatti dans les arts plastiques, à qui s'ajoutent les artistes européens⁶ qui s'installent au Brésil au début du XX^e siècle, le groupe des agents du *modernismo* commence à se constituer. Les œuvres d'auteurs comme Mário de Andrade - notamment dans *Losângulo Cáqui* (1926) – ou Manuel Bandeira – *Libertinagem* (1930) particulièrement – sont la preuve de la prolifération des esthétiques d'avant-garde sur le sol brésilien quoique de manière très ponctuelle. Dans ce contexte, l'œuvre produite par Murilo, dans le panorama hétérogène du modernisme brésilien, se place comme l'une des poétiques les plus significatives.

Grâce à une longue carrière diplomatique à l'étranger, l'œuvre de Murilo

⁶ Notamment Lasar Segall, plasticien lituanien que réalise deux expositions personnelles lors de son passage au Brésil en 1913. En 1919, Segall fait partie du « Dresdner Sezession - Gruppe 1919 », mouvement issu de l'école de Dresde dont les expérimentations contribueront avec ce qui se définira plus tard comme l'expressionnisme allemand. Segall s'installe définitivement au Brésil en 1924 nourrissant des ces expériences les réflexions et les mécanismes opératoires des ses homologues brésiliens. Pour un panorama détaillé des arts plastiques à l'aune du XX^e siècle je renvoie à l'œuvre d'Aracy Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo : Editora 34, 1998.

Mendes a pu être connue à l'international, bien que de manière marginale, pouvant établir des liens plus étroits avec les démarches avant-gardistes. L'entretien de Laís Corrêa de Araújo avec Murilo rend compte de sa proximité envers les avant-gardes :

J'ai toujours entretenu des liens avec les groupes d'avant-gardes, soit au Brésil soit dans les pays où j'ai fait de longs séjours⁷ : Belgique, Portugal, Espagne, France et logiquement l'Italie⁸.

Entre 1953 e 1955 Murilo est « chargé de conférences » auprès d'universités à Bruxelles, Louvain, Amsterdam et Paris. Ces cours portent sur des « thèmes de culture brésilienne⁹ » selon les mots de Murilo. Le poète déménage en 1957 en Italie où il exerce le poste de professeur de littérature brésilienne à Rome et Pise, en tant qu'employé de la section culturelle du ministère des Affaires étrangères du Brésil. Giuseppe Ungaretti, célèbre poète italien, traduit alors nombreux des poèmes de Murilo vers l'italien, parmi lesquels un des plus connu, “Janela do Caos” (« Fenêtre du chaos »). *Janela do Caos* devient un recueil en 1949 dans une édition illustrée par Francis Picabia. Le recueil contient alors six poèmes en portugais, quatre du recueil *Poesia Liberdade* (1943-1945) - “As lavadeiras”, “Janela do caos”, “Poema dialético”, “Choques”- et deux autres issus de *Mundo Enigma* (1942) - “Poema barroco” e “Tobias e o anjo”. L'édition a été exposée le 8 novembre 1949 à la galerie René Drouin, qui avait déjà exposé les œuvres de Jean Dubuffet, Antoine Pevsner ou encore Kandinsky.

Revenant aux outils par lesquels la poétique de Murilo puise dans un langage surréaliste, nous retrouvons une sorte de métaphysique. Par les divers écarts produits dans plusieurs niveaux, la poésie de Murilo signale une forme particulière de faire le langage opérer une sorte de changement dans nos modes de penser l'art et les rapports de l'homme au monde. Voyons cela ci-dessous.

⁷ L'expression « longs séjours » apparaît en français dans l'original, écrit en portugais.

⁸ “Resposta ao questionário de Laís Corrêa Araújo”, *Poesia completa e prosa, op. cit.*, p. 49. Cet entretien a été accordé depuis Rome en mars 1971. Murilo est en Italie depuis 1957 ; le texte original étant écrit en portugais, je présente ici une traduction libre.

⁹ *Ibidem*, p. 48.

I. 1. Le surréalisme comme notion de transcendance

“A mulher foi criada quando o homem dormia. Deus é surrealista¹⁰”.

Murilo Mendes, *Conversa Portátil, Poesia Completa e Prosa, op. cit.*, p. 1462.

Une transcendance, proche de la mystique chrétienne parcourt une grande partie de la production littéraire de Murilo Mendes en présentant une perspective philosophique problématisant le rôle du poète dans la révolution à venir. Sa compréhension de l'art dialogue avec sa conception d'éternité. Par la poésie, ce qui est éternel prend voix et gagne de la place dans le monde éphémère. Dans le recueil *O Discípulo de Emaús*, de 1945, cette métaphysique est très présente. L'ouvrage est composé de textes très courts qui sont comme des « maximes », des conseils d'un sage, qui a beaucoup vécu, à un jeune écrivain, à un jeune amoureux... Parmi ces textes où cette sorte de transcendance se déploie, l'un des plus symptomatiques est sans doute le suivant :

Il est dommage de voir des hommes de 70 ans, avec l'« expérience » de la vie, de la littérature, des arts, de la politique, posant des questions auxquelles un garçon de 7 ans, qui connaît bien le catéchisme, sait répondre¹¹.

Selon Murilo, la connaissance, la détention des réponses aux grandes questions de la vie, l'homme ne détient que dans la naïveté de l'enfance. Les questionnements qui occupent les sages, les philosophes et les exégètes depuis des millénaires ne semblent pas poser des problèmes à l'enfant de sept ans. Dans cet exemple, la référence au catéchisme n'est pas anodine ni ne doit être comprise comme simple prosélytisme. En effet, la connaissance des secrets de la vie se retrouve dans le point central, nodal qui est la figure de Dieu. Dans cette figure incarnant l'éternité s'imbrique la notion d'un savoir capable de transformer le précaire et le passager en lui rendant un nouveau sens. Les

¹⁰ « La femme a été créée lorsque l'homme dormait. Dieu est surréaliste », traduction libre.

¹¹ “Tenho pena de ver homens de 70 anos de idade, com ‘experiência’ da vida, da literatura, das artes, da política, fazendo perguntas às quais um menino de 7 anos, que saiba bem o catecismo, responde”, traduction libre. *O Discípulo de Emaús*, première édition de 1945, *Poesia Completa e Prosa, op. cit.*, p. 830.

choses, les êtres ont leur nature conditionnée par le temps. C'est dans la compréhension d'une contamination de l'intemporel dans le temporel que les choses gagnent une nouvelle signification, une nouvelle vie. Ce nouveau sens est alors amené par la poésie. C'est par elle que le fugace est mis en perspective. Cette perspective est donc étroitement attachée à l'éthique chrétienne où le personnage du Dieu créateur partage avec ses créatures l'éternité qui est son essence même. Cette question sera traitée en détail avec le poème "Solidariedade", ci-dessous traité.

Dans cette même dynamique, le surréalisme de Murilo se concentre à donner une forme à ce qui est imprécis sans nécessairement que cette forme soit fixe. Cette logique guide aussi la manière par laquelle nous donnons un sens aux choses. Murilo affirme donc, dans un texte portant sur le surréalisme et Magritte : « Une de ses tâches principales [à l'art] consiste donc en donner une forme concrète à ce qui est imprécis, en ce qui lui ferait [Magritte] retrouver les propos de son antipode, Max Bense, qui conseille aux artistes d'élaborer leurs pensées comme des formes¹² ». Cette perspective se retrouve aussi dans deux citations de René Magritte reprises par Murilo dans la deuxième section de *Retratos- Relâmpago*¹³. Bien que Magritte parle ici de peinture, ses propos semblent tout à fait en mesure d'être appliqués aux pratiques artistiques surréalistes de manière plus générale :

L'art de peindre - tel que je le conçois – se borne à la description de la pensée qui unit- dans l'ordre qui évoque le mystère- ce que le monde manifeste de visible.

Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire, aussi parfaite que les précises¹⁴.

Chez Murilo cette relation avec le « mystère » s'entrelace avec le visible manifeste. Cela devient possible par une pratique proche du surréalisme. Et ici le « proche » marque les limites du rapprochement entre le mouvement français et la tendance surréaliste pratiquée par Murilo. La présence du divin chez ce dernier est intrinsèque à l'activité poétique : les liens entretenant les éléments structurels du langage de la poésie

¹² "Magritte", *Retratos-Relâmpago* (1965-66), *Poesia Completa e Prosa, op. cit.*, p. 1256.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1255.

et ceux organisant les rapports de l'homme au transcendant ne font qu'une seule structure.

Ces rapports entre poésie et le transcendant se développent par l'enrichissement de sens produit par les interactions sémantiques des métaphores. L'importance de ces interactions est d'autant plus conséquente qu'une grande partie de la poésie de Murilo repose sur leurs implications de sens et de référence. Les dialogues nouveaux produits par ces interactions métaphoriques ce sont des dialogues de tension. Cela à cause du trouble que les nouvelles combinaisons linguistiques produisent. Parmi les nombreux exemples de l'application de cette position dans la poésie de Murilo nous avons la distension produite par les signes "forma" (forme) et "essência" (essence), dans un rapport typiquement platonicien. Ces relations se renforcent à travers une structure complexe d'images qui englobe la figure de la femme, muse créatrice et à la fois destructrice.

L'importance d'Ismael Nery pour Murilo Mendes ne se restreint seulement au domaine artistique. Ou bien il est possible d'affirmer que le cadre artistique déborde sur tous les autres comme si l'art débordait sur la vie en brouillant les frontières entre l'un et l'autre. C'est par Nery que Murilo s'engage dans une pratique religieuse, par le catholicisme. En ce sens il est pertinent de comprendre dans quelle mesure cette foi chrétienne altère la portée du surréalisme de Murilo Mendes. Or, une vision englobant surréalisme et christianisme est en soi un paradoxe. Mais Murilo utilise ce paradoxe pour en sortir une poétique forte de sa contradiction : une position ainsi construite devient capable de questionner le cartésianisme orientant nos rapports à la réalité empirique. L'influence de Nery est à un tel point présente qu'il devient difficile de faire la différence entre les idées de Murilo et celles de son ami. Murilo Mendes affirme dans un recueil d'essais écrits entre 1948 et 1949 que Nery a développé un système de pensée, l'"*essencialismo*", jugé par Murilo comme une « introduction au catholicisme »¹⁵, où s'opère une

abstraction du temps et de l'espace en privilégiant les éléments essentiels à l'existence, réduisant le temps à une unité, dans une sorte d'évolution de soi-même

¹⁵ *Recordações de Ismael Nery*, São Paulo : EDUSP, 1995, p. 65.

vers la découverte de l'essence, dans la représentation des notions permanentes rendant à l'art son caractère d'universalité.

Or c'est selon ce même système que la poétique de Murilo semble s'orienter, reprenant les mêmes éléments, à partir de la même perspective d'un catholicisme comme une sorte de seuil. Il est l'avènement révélateur d'une transcendance intrinsèque à l'homme, immanence qui prend corps dans la poésie. À travers cette profession de foi, l'acte poétique même en est transformé. Cela devient le moteur des recueils comme *Tempo e Eternidade*, écrit en collaboration avec le poète Jorge de Lima, où un prosélytisme flagrant est privilégié au détriment des réflexions plus poussées concernant les démarches poétiques. Murilo problématise cette question de la foi imbriquée dans la poésie dans *Os Quatro Elementos* (1935), *A Poesia em Pânico* (1936-1937), *As Metamorfoses* (1938-1941), *Mundo Enigma* (1942), *Poesia Liberdade* (1943-1945)¹⁶. Si bien que de manière plus subtile dans d'autres recueils, les relations entre l'éternel et le monde parcourent toute l'œuvre de Murilo Mendes. Néanmoins, dans les recueils qui viennent d'être cités, un mécanisme important prend place avec la problématisation du rôle de la femme-muse. Cela passe par la production d'une tension particulière entre les mots "forma" et "ideia" où les articulations du discours métaphorique rendent compte d'interrogations dépassant une pensée représentative d'une foi presque naïve.

Le recueil *O Visionário*¹⁷ met en scène les traces de ce divin qui s'entremêlent dans les formes, dans les corps, dans chaque être, comme dans le poème "Choro do Poeta Atual" :

Deram-me um corpo, só um!
Para suportar calado
Tantas almas desunidas
Que esbarraram uma nas outras,
De tantas idades diversas;
Uma nasceu muito antes
De eu aparecer no mundo,
Outra nasceu com este corpo,
Outra está nascendo agora,

¹⁶ En parenthèses les années où les poèmes ont été écrits. Pour les dates des premières éditions je renvoie à la bibliographie, dans le corpus primaire.

¹⁷ En portugais le terme *visionário* recouvre les sens des signes français « voyant » et « visionnaire ».

Há outras, nem sei direito,
São minhas filhas naturais,
Deliram dentro de mim,
Querem mudar de lugar,
Cada uma quer uma coisa,
Nunca mais tenho sossego.
Ó Deus, se existis, juntai
Minhas almas desencontradas¹⁸.

Cette prise de position chez Murilo démontre un ethos particulier au poète. Cet ethos comporte une responsabilité nouvelle vis-à-vis des hommes et de la communauté qui les fédère. La transformation de cet ethos rencontre celle propre au surréalisme où l'artiste est l'agent premier de l'action dans le monde. Si pour Éluard une solidarité et une fraternité universelle se conçoivent sous l'égide de la laïcité, autrement dit de manière séculaire, chez Murilo Mendes cette fraternité intrinsèque renvoie à une relation au divin. Cela se donne à travers la communion universelle du « germe de vie » répandu chez les hommes et existant depuis toujours et éternellement, comme l'explique le poème «Solidariedade¹⁹» du recueil *O Visionário* (1930-1933) :

SOLIDARIEDADE

Sou ligado pela herança do espírito e do sangue

¹⁸ LES PLEURS DU POÈTE ACTUEL

On m'a donné un corps, un seul !
Pour supporter muet
Tant d'âmes démembrées
Qui se heurtent les unes aux autres
Tellement elles sont d'âges diverses ;
L'une est née bien avant
Que je n'apparaisse au monde,
L'autre est née avec ce corps,
L'autre encore est en train de naître,
Il y en a d'autres, je ne sais même pas,
Elles sont mes filles naturelles,
Elles délirent en moi,
Voulant changer de place,
Chacune veut une chose différente
Plus jamais je n'aurai de paix.
Ô Dieu, si vous existez, rassemblez
Mes âmes disloquées », traduction libre.

¹⁹ «Solidariedade», *O Visionário, Poesia completa e prosa, op. cit.*, pp. 205-206.

Ao mártir, ao assassino, ao anarquista,
Sou ligado
Aos casais na terra e no ar,
Ao vendeiro da esquina,
Ao padre, ao mendigo, à mulher da vida,
Ao mecânico, ao poeta, ao soldado,
Ao santo e ao demônio,
Construídos à minha imagem e semelhança²⁰.

Une notion d’infini implique ici le dépassement des notions de temps et d’espace²¹. Au-delà des époques et des différences géographiques, un nœud sacré fait partie de l’essence de tous les êtres – “Sou ligado pela herança do espírito e do sangue / Ao mártir, ao assassino, ao anarquista (...)” – indistinctement. Indépendamment de l’espace, cette liaison profonde s’opère : “sou ligado / Aos casais *na terra e no ar*”.

Cette filiation universelle comprend aussi une notion de réalité et de sa représentation qui conteste la suprématie du rationnel sur l’« irrationnel ». Serait-il possible alors de penser à la foi de Murilo, et aux implications qu’elle produit sur sa poétique, comme élément intrinsèque aux expérimentations du langage propre au surréalisme ? Murilo semble être un féroce défenseur d’une telle démarche, comprise dans l’expression *credo quiam absurdum est* (la croyance est étroitement subordonnée à l’absurde), attribué à Tertullien²². Cela démontre l’attachement du poète à une

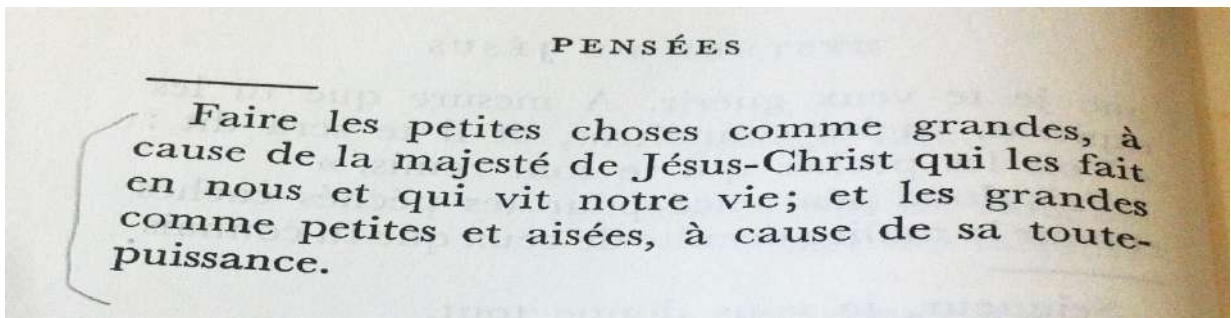
²⁰ SOLIDARITÉ

Je suis lié par l’héritage de l’esprit et du sang
Au martyr, à l’assassin, à l’anarchiste,
Je suis lié
Aux couples dans la terre et dans le ciel,
Au marchand du coin de la rue,
Au prêtre, au mendiant, à la fille de joie,
Au mécanicien, au poète, au soldat,
Au saint et au démon,
Construits à ma ressemblance. (traduction libre)

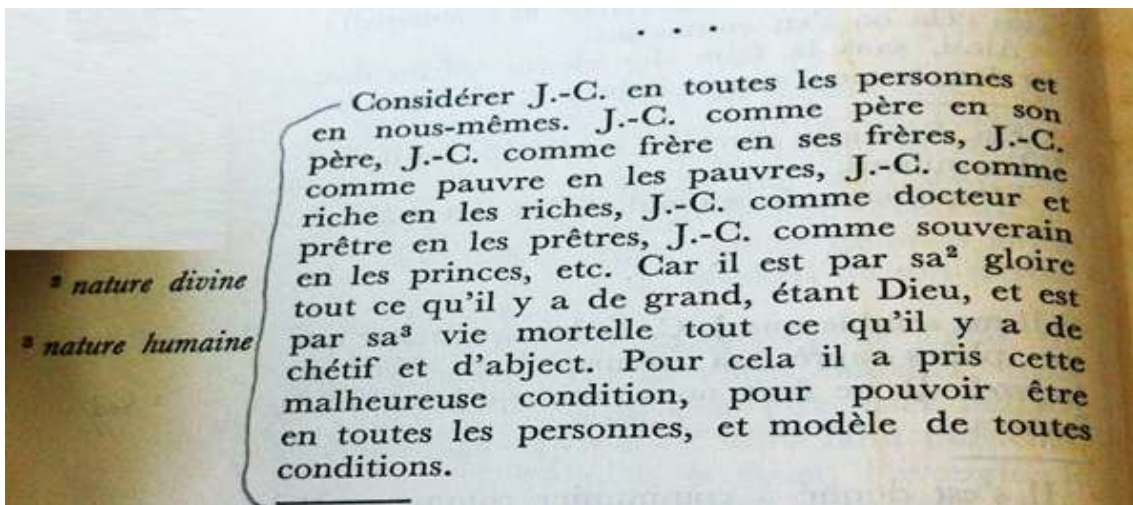
²¹ Pour plus de détail sur cette relation entre la femme, le divin, le corps, et l’infini, je renvoie à mon article « La transgression, le sacré et la poésie: un plaidoyer pour la métaphore de la femme chez Murilo Mendes », publié dans le volume *V(i)ol du sacré dans la poésie ibérique et latino-américaine* paru au printemps 2016.

²² L’œuvre de Tertullien, *Apologia del cristianesimo* fait partie de la bibliothèque de Murilo Mendes et présente de nombreux soulignements fait par le poète. L’édition de Murilo Mendes est celle de 1956, paru par Rizzoli, Milan, en italien.

« réalité » poétique construite sur l'insolite justement parce que le réel peut aussi être représenté d'une manière buissonnière, si chère au surréalisme. Murilo adopte la démarche surréaliste sans pour autant négliger à sa foi intime. Son surréalisme est le point de convergence entre le christianisme, la poésie, et le monde²³. Parmi les différentes sources qui ont nourri le poète dans les réflexions menant à une poétique dans laquelle confluent ces trois tendances, se trouvent Blaise Pascal et son livre *Pensées*²⁴. Les nombreux soulignements de l'édition ayant appartenu à Murilo ne trompent pas :



Blaise Pascal, *Pensées*. Monaco : Éditions du Rocher, 1961, p. 26.



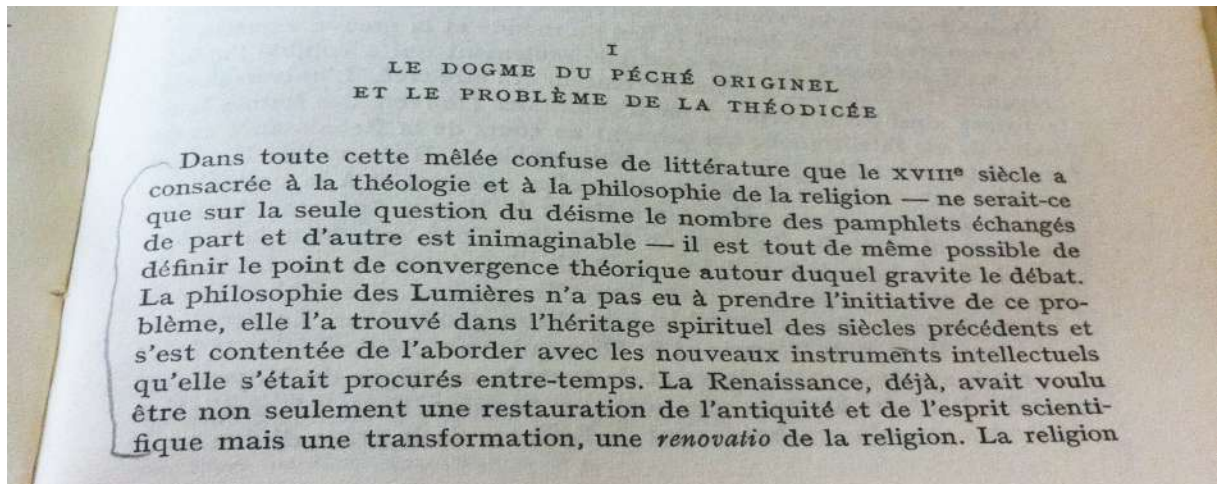
Ibidem, p. 36.

Nous retrouvons ici le noyau de la philosophie *essencialista* d'Ismael Nery qui marque indélébilement une grande partie de la poétique de Murilo. Cette ascendance du religieux sera beaucoup plus subtile, comme signalée auparavant, dans certains recueils comme *Poesia Liberdade* (1943-45). C'est alors à partir d'un texte d'Ernst Cassirer,

²³ L'affaire Carrouges-Patoureau, qui a animé l'année 1951 le cercle surréaliste, démontre les questionnements référents à une supposée orthodoxie relevant du surréalisme lorsque la foi s'invite aux perspectives esthétiques, éthiques, poétiques du mouvement.

²⁴ *Pensées*, Monaco : Éditions du Rocher, 1961.

*Philosophie des Lumières*²⁵, que Murilo semble renforcer l'idée d'un humanisme qui comprend le fait religieux. Autrement dit, cet humanisme n'exclut pas la foi impliquée par le transcendant. Le langage peut alors être le porteur de ce « message » d'un humanisme actualisé selon la poétique *muriliana*:



« L'idée de Religion », *Philosophie de Lumières*, p. 155.

Également, dans les pages suivantes de ce même ouvrage, Murilo souligne le passage ci-dessous :

Toute expression du divin, pour autant qu'elle est en elle-même authentique et véridique, doit se mesurer où elles se résignent, au lieu de désigner l'essence même, à l'indiquer seulement en figures, en symboles. On peut, de Nicolas de Cues à Marsile Ficin, et de celui-ci à Érasme et à Thomas More, suivre le développement et le renforcement constant de cet esprit religieux humaniste. Dans les premières décennies du XVI^e siècle, il semblait que ce développement était arrivé à son terme, qu'une 'religion dans les limites de l'humanité' était fondé. Elle n'opposait aucune hostilité, ni aucun scepticisme au dogme chrétien, s'efforçant, au contraire, de comprendre et d'interpréter le dogme lui-même de manière à en faire l'expression de la nouvelle conscience religieuse. C'est dans l'idée même du Christ que Nicolas de Cues trouve réalisée sa conception fondamentale de l'*humanitas*. L'*humanitas* du Christ devient le lien du monde et la preuve suprême de son unité intérieure, puisque c'est elle seulement qui a comblé l'abîme séparant l'infini du fini, le principe créateur et l'être créé.

²⁵ L'édition de Murilo Mendes date de 1966, Paris : Fayard.

Par ailleurs, cet « esprit humaniste religieux » fonde une place d'énonciation où s'exprime la relation entre la représentation poétique, le divin et le monde, comme dans le "Poema Visto por Fora"²⁶ du recueil *A Poesia em Pânico* :

O espírito da poesia me arrebatava
Para a região sem forma onde passo longo tempo imóvel
Num silêncio de antes da criação das coisas.
Súbito estendo o braço direito e tudo se encarna:
O esterco novo da volúpia aquece a terra,
Os peixes sobem dos porões do oceano,
As massas precipitam-se na praça pública.
Bordéis e igrejas, maternidades e cemitérios
Levantam-se no ar para o bem e para o mal.

Os diversos personagens que encerrei
Deslocam-se uns dos outros, fundam uma comunidade
Que eu presido ora triste ora alegre.

Não sou Deus porque parto para Ele,
Sou um deus porque partem para mim.
Somos todos deuses porque partimos par um fim único²⁷.

²⁶ *A Poesia em Pânico* (1936-37), *Poesia Completa e Prosa*, op. cit., p. 285.

²⁷ POÈME VU D'EN-DEHORS

L'esprit de la poésie me transporte
Vers une région sans forme où je suis longtemps immobile
Dans un silence d'avant même la création des choses.
Subitement j'étire le bras droit et tout s'incarne :
Le fumier nouveau de la volupté chauffe la terre,
Les poissons montent des caves de l'océan,
Les masses se précipitent dans la place publique.
Bordels et églises, maternités et cimetières
Se lèvent dans l'air pour le bien et pour le mal.

Les divers personnages que j'ai cloîtrés
Se déplacent les uns dans les autres, créant une communauté
Que je préside tantôt triste tantôt joyeux.

Je ne suis pas Dieu puisque je pars vers Lui,
Je suis un dieu parce qu'on part vers moi.
Nous sommes tous des dieux puisque nous partons vers une fin univoque (traduction libre).

C'est par la poésie que le monde prend forme, par la main du poète et son langage. La relation avec la figure d'un Dieu créateur, comme dans le christianisme, est directe. Avant la poésie c'était le vide, c'était la « région sans forme ». Le « silence » d'avant la création des choses établit une relation directe entre le rôle démiurgique de l'écrivain et celui de l'être créateur. Nonobstant, une distinction est faite qui hiérarchise la fonction du poète vis-à-vis de la figure de Dieu : « Je ne suis pas Dieu puisque je pars vers Lui, / Je suis un dieu parce qu'on part vers moi. / Nous sommes tous des dieux puisque nous partons vers une fin univoque ». Celui qui prend la plume et représente le monde n'est qu'un des fils de la trame qui est l'univers. Le poète est lui aussi partie d'un plus grand ensemble, un plan supérieur qui encadre la foi chrétienne. La grande communauté des êtres créée par la poésie tisse ainsi un lien transcendant entre tous les éléments qui composent cette maille qui est le monde, les choses et les êtres qui la forment.

La position de Murilo concernant le surréalisme et cette sorte de transcendance retrouve la pratique d'un langage poétique particulier. Ce langage accompagne une approche spécifique du fait littéraire. La compréhension de la représentation est ainsi bouleversée. Voyons comment ce langage utilisé par Éluard et Murilo provoque de nouveaux modes de représenter le monde

II. L'apparence de vrai et éclatement du langage

Questionnant les modèles de représentation, la poésie surréaliste marque de manière claire les enjeux artistiques essentiels entre l'exploration des dispositifs du langage artistique, la représentation et la construction du sens. Dans un contexte artistique d'éclatement du langage et de déplacement du référent, les œuvres surréalistes imposent un autre rapport entre le langage littéraire et poétique, le monde et la manière dont nous nous approprions des objets artistiques. L'éparpillement des discours hétérogènes qui composaient les Belles Lettres a imposé de nouveaux mécanismes afin d'approcher analytiquement la problématique de la mimésis. C'est au langage maintenant que revient la tâche de produire les éléments qui composent la mimésis en

fournissant la structure, la réorganisation et les sujets de la vraisemblance. Il s'agit maintenant de se référer aux fondements structurels du langage pour en venir à établir une autre forme de mimésis.

Au-delà d'affirmer que le non-sens devient, avec les surréalistes, un paradigme créatif, l'approche formelle du processus de construction de la mimésis dans la poétique du mouvement sera à même de nuancer les préjugés esthétiques liés aux œuvres dites, de prime abord, non mimétiques. Plus profondément encore, une approche théorique des productions surréalistes démontre les pertinences, rarement invoquées dans les études du surréalisme, de la relation entre la théorie de la vraisemblance et la démarche artistique du surréalisme. En effet, une prise de conscience des implications aux niveaux sémantique et représentatif du système métaphorique démontre les pertinences insoupçonnées entre les premières théories de la mimésis, développées par Platon et Aristote, et la transgression épistémologique opérée par la poésie surréaliste. Enfin, pour reprendre Hjelmslev²⁸, la théorie du langage permet de comprendre de manière critique et systématique les implications des transgressions dans l'usage de la langue.

Avec *La Poétique* d'Aristote cette compréhension du langage gagne en pertinence. Pour cela, les théories linguistiques de Benveniste, Saussure et Roman Jakobson seront mise à la contribution afin de les contextualiser en relation à la définition aristotélicienne de mimésis et de vraisemblance. Cela permettra de démontrer l'implication de la sémiotique dans la mimésis que construisent les métaphores. Il s'agit de voir dans le mot, le signe métaphorisé, l'unité responsable pour une série de relations différentielles par rapport aux autres signes du code langagier dans lequel il s'insère. L'approche sémiotique permet de voir de manière plus claire la façon par laquelle le mot occupe la fonction de métaphore au niveau discursif et syntagmatique. Cette démarche est d'autant plus fructueuse qu'elle démontre les liens sémantiques que l'impertinence du mot métaphorisé provoque sur le poème de manière globale. La mise en question des relations sémiotiques et sémantiques à l'intérieur de la représentation poétique révèle chez Paul Éluard et Murilo Mendes des systèmes mimétiques propres à

²⁸ « Nous nous armons de la théorie pour rencontrer non seulement toutes les éventualités déjà connues, mais chaque éventualité ». Louis Hjelmslev. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris : Les éditions de Minuit, 1968-1971, p. 26.

chacun de ces auteurs, mais qui reflètent une difficulté commune. De la structure poétique chez ces deux poètes émane une trame métaphorique coopérant à la construction d'un schéma mimétique qui rencontre les problématisations liées, chez les surréalistes, à la représentation. Bien plus que de démontrer une normalisation du modèle représentatif que les deux poètes partagent, il s'agit de voir comment le changement au niveau discursif produit une sorte de dédoublement du « réel », par les métaphores et leur mise en système.

Pour cette raison, les analyses du corpus poétique prennent en compte cette approche de du langage littéraire. Cela permet de voir dans les mécanismes formels des œuvres surréalistes les ruptures qui débordent sur le cadre de la représentation. C'est pourquoi mon effort dans ce travail ne vise pas à définir en quoi l'acceptation des œuvres surréalistes a eu un impact dans la façon dont leur héritage s'est cristallisé. Le refus de la représentation surréaliste nous permettra de valoriser notre approche. Autrement dit, le rejet initial provoqué par certaines des œuvres poétiques surréalistes nous permet de nuancer la compréhension équivoque de la représentation artistique, ce que le retour vers Platon et Aristote viendra confirmer, cautionnant la direction initiale de mon hypothèse. Libérer ainsi le langage poétique d'un domaine « qui ne soit pas enraciné dans une 'réalité' extralinguistique²⁹ », rend possible une analyse plus cohérente de l'objet esthétique dont il est ici question. Ces mêmes relations entre le réel et le langage poétique apparaissent dans la préface aux *Poèmes Politiques* (1948) d'Éluard, écrite par Louis Aragon :

Ces derniers jours, il s'est trouvé des comédiens pour porter à la scène *Une saison en enfer* : et rien, à ce que l'on dit, n'y était épargné pour nous montrer l'enfer rimbaldien, ni les diables, ni les flammes, les broches, les rôtissoires. On mesure par là la piètre idée du langage qui a cours en plein XX^e siècle, la tristesse des mots pris au pied de la lettre, l'ignorance de ce qu'est l'image, de ce que parler veut dire.

Comment lira-t-on ce livre de Paul Éluard, si par malheur on se met à l'entendre comme on fait cet enfer-là ? Il est composé de deux parts dont l'une est à proprement parler une saison en enfer ; et l'autre sa négation mais ni l'*opéra fabuleux*, ni cette

²⁹ *Ibidem*, p. 15.

dent du bonheur, *douce à la mort*, dont Rimbaud parle. En verra-t-on à la fois l'opposition et le lien ? De quelle imagerie d'Épinal sera déguisé pour le lecteur ce qui est la grandeur et la douleur d'un homme ?

Et d'abord puisque enfer il y a, notre enfer est sur la terre³⁰.

Aragon parle ici de la mise en scène de Nicolas Bataille d'*Une saison en enfer* qui a eu lieu à Charleville en novembre 1948. Le poète reproche à la représentation de Bataille de ne pas avoir compris la *Saison* de Rimbaud. Aragon met en échec une compréhension du langage trop proche du monde objectif : l'enfer de Rimbaud représenté par « diables », « flammes », « broches », « rôtissoires », par exemple. Diamétralement opposé à cette position, Aragon met en évidence l'image. C'est à elle que revient le rôle essentiel de faire émerger l'univers de chaque auteur. Elle est le produit de toutes les relations internes, formelles. Et c'est sous les auspices de cette puissance structurelle et visuelle que doit être lue la poésie. Elle sera mal-comprise si lue « au pied de la lettre » au risque de prendre le littéraire pour « miroir » du monde, pour « filtre » impartial entre le langage et le réel.

Le résultat de ce basculement repose dans la problématique de la référence. Le langage devient la référence ordonnant la réalité poétique en consonance avec la « vérité métaphorique³¹ ». L'expression, utilisée par Ricœur dans *La métaphore vive*, prône la primatie du langage littéraire en tant que contexte référentiel. À partir de ce contexte, le langage n'est aucunement attaché aux « faits », au « réel » du monde empirique. Une « vérité » spécifique au littéraire voit ainsi le jour. Également, c'est en rapport à cette « vérité » que s'ordonne la mimésis et non plus avec d'autres formes de représentation dites fidèles au réel, tels que les œuvres issues du naturalisme ou du réalisme. Dans cet ensemble référentiel, c'est à la métaphore d'ordonner l'appareil de nouvelles repères. Il s'agit alors de fournir des moyens pertinents à l'analyse de la fonction des métaphores surréalistes, à savoir le renvoi de la signification des mots à des instances nouvelles du champ sémantique. Ce changement de contexte sémantique produit l'actualisation des potentialités de sens des mots. Les métaphores de ce renvoi sont au service de la

³⁰ Paul Éluard, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 199.

³¹ Ricœur, dans la septième étude de *La métaphore vive*, « Métaphore et référence », utilise l'expression pour désigner « l'intention 'réaliste' qui s'attache au pouvoir de ré-description du langage poétique. », *op. cit.*, p. 331.

création poétique de manière totale. La forme prise par la structure métaphorique provoque le dérangement sémantique nécessaire pour repousser les limites imposées par la convention, l'usage et les habitudes mimétiques de la tradition dite réaliste. La fonction de la métaphore est ainsi celle d'imposer au langage poétique de nouveaux paradigmes de signification au moyen de ses éléments structuraux. Nous avons ainsi deux innovations amenées par le littéraire compris de cette manière : au niveau référentiel et au niveau sémantique.

Avertis de toutes ces modifications apportées par la poésie du surréalisme, comment faire alors la transition entre la définition de mimésis donnée par Aristote, représentation qui se décline en moyens, objets et caractères, et ce langage qui se revendique d'une autre forme de représentation « mimétique » ? Et si ce même langage « éclaté » était capable de produire une toute nouvelle structure représentative ? Si une approximation peut être faite entre la manière de fonctionnement de la tragédie – ses composants, leurs interactions – et la poésie telle qu'elle est comprise dans ce travail, les métaphores peuvent jouer un rôle d'autant plus important. Les métaphores joueraient le rôle des moyens, des objets et des modes³², pour reprendre les catégories d'Aristote, afin d'être, à leur place, les éléments responsables de l'agencement des « faits », la mimésis même. Tout comme les personnages dans l'histoire « agencent » les données empiriques selon le « code » de la représentation poétique, les codes de la tragédie, les métaphores ne coopèrent-elles pas aussi avec la formation d'un code propre au discours poétique et au décalage inhérent que le langage littéraire produit ? Ne seraient-elles pas les personnages dans une « histoire » qui devient le faire poétique lui-même ? Alors que le poète ancien représente les personnages faisant le « drame », le poète moderne, Éluard et Murilo, représentent un langage qui est lui-même « personnage » de son action. Le langage est alors l'actant de la représentation que devient l'écriture poétique même.

Partant de l'écart sémantique et référentiel que les métaphores instaurent au sein du langage surréaliste, un déplacement s'opère ayant comme conséquence le détachement du réel empirique. Dans ce nouveau mouvement construit par le

³² Cf. le chapitre premier de *La Poétique*, tr. et commentaires Rosélyne Dupont-Roc, Jean Lallot. Seuil, 1980, *op. cit.*, pp. 32-33.

réagencement surréaliste et métaphorique des mots, c'est à la structure formelle de donner les directions vers lesquels s'oriente une mimésis nouvelle, construite non pas selon des convenances externes au langage poétique, mais maintenant coopérant à un « monde nouveau », un microcosme motivé par le bouleversement du sens commun. De cette manière une mimésis particulière renvoie à sa propre organisation formelle, composée comme un organe où chaque élément répond de la cohérence de ce nouveau système de signification. C'est ici que la notion de vraisemblance peut s'appliquer au surréalisme de Murilo Mendes et Éluard : les métaphores qui s'articulent et forment un tissu complexe de nouvelles significations, dans le monde spécifique créé par le langage poétique, sont ces acteurs de vraisemblance de la nouvelle mimésis que la poétique de chacun des auteurs met en place. Chaque métaphore correspondra à une donnée, ou à un ensemble de données faisant référence à de nouveaux « possibles », à des nouvelles circonstances passibles d'avoir lieu dans le réel mis en place par le travail de la poésie. Chacune de ces métaphores, et par conséquent chacune des nouvelles relations référentielles et sémantiques qui s'instituent ainsi, corrobore à l'élaboration d'une mimésis qui s'actualise et se développe sans cesse dans chacun des poèmes. Ces éléments de vraisemblance contribuent à la production de la radicalité sémantique des approximations de la structure métaphorique.

Cette perspective théorique invite à voir au-delà de l'influence de la poésie d'Éluard sur celle de Murilo. Il ne s'agit plus, par exemple, de voir de quelle manière une thématique donnée se conjugue et se déploie dans l'œuvre de chacun des deux poètes. Il s'agit de comprendre le fonctionnement de ce système dont parle Aristote. Cependant, et au contraire de ce qui pourrait être compris de cette prise de position méthodologique et analytique qui part de la structure formelle, c'est l'objet littéraire qui a précédé la position théorique ci-dessus présentée. Si le choix de l'étude de ce système a été privilégié c'est uniquement par une forte présence dans les poétiques de Paul Éluard et de Murilo Mendes d'une complexe trame organisationnelle. Cette trame se déploie au cœur de la démarche de création artistique et bouleverse les rapports de la poésie aux images, au monde et aux savoirs. Cette composition formelle composite, organisée dans l'écart par rapport à une vision cartésienne des choses met en place une alternative à la pensée raisonnante.

III. Spécificité du surréalisme de Murilo Mendes et Paul Éluard : raisons d'un rapprochement

Aussi bien dans l'œuvre de Murilo que celle d'Éluard, un même mouvement interne semble faire converger un nouveau code représentatif sous l'égide du langage poétique. Un autre rapport aux signes linguistiques – la défense de l'arbitraire ; l'écart en rapport avec les convenances orientant nos rapports aux sens des mots... - déploie une nouvelle orientation de la sémantique. Cette alternative à une conception non-arbitraire du langage fonde un nouveau sens qui est présent dans le langage du surréalisme de Murilo et Éluard. Dans l'utilisation d'un langage où les signes linguistiques dialoguent de façon arbitraire à la norme (le langage oral, par exemple), les œuvres d'Éluard et de Murilo retrouvent dans la poétique du surréalisme un point de convergence. Ce croisement est le terrain de la métamorphose de la langue. Elle génère, dans l'écart, des nouvelles significations. À travers l'innovation dans le réagencement des mots – dans la production de nouveaux « couplages » - cette structure sémantique alternative produit tout un ensemble référentiel propre à l'objet littéraire. C'est justement ce nouveau cadre référentiel qui ordonne la poésie de mes deux auteurs.

Ces deux œuvres, quoique distinctes en relation aux aires d'influence autour desquelles elles gravitent, signalent une organisation particulière, profondément ancrée dans les images produites par la métaphore. C'est cette structure ultime qui signale un chemin parcourant les deux poétiques desquelles je m'occupe ici. Chez les deux auteurs, c'est à partir des implications représentatives et sémantiques qu'apparaît une autre compréhension de la vraisemblance.

Les analyses de la troisième partie de ce mémoire rendent évidente comment Murilo et Éluard puisent dans la structure sémantique et référentielle produite par la métaphore. Chez Murilo aussi bien que chez Éluard, la métaphore, avant comprise comme transgression, devient opération de transfiguration. Les mots dont on connaît parfaitement, par l'usage, le sens, sont dotés de nouvelles unités sémantiques. Ces découvertes que peuvent effectuer le lecteur offrent une alternative de réflexion par rapport au monde et au langage ordonné poétiquement, métaphoriquement et en consonance à un schéma représentatif produit par chaque œuvre. Cette transfiguration a

un rapport étroit à la compréhension que l'on a du processus représentatif. Si l'écart devient un nouveau code mis en place, que dira la métaphore chez Murilo et Éluard du rapport entre l'art et le « réel » ?

La conception que mes deux auteurs ont de la mimésis diverge radicalement de celle qui se restreint à la copie de l'univers que l'on appelle par convention « réalité ». Or, il est propre au surréalisme de rompre, au niveau de l'objet esthétique, avec les habitudes qui cloïtrent le signe à des bienséances sémantiques limitant les échanges sans nombre entre les mots. Rappelons-nous ce qui affirmait Éluard en 1937 : « les rapports entre les choses, à peine établis, s'effacent pour en laisser intervenir d'autres, aussi fugitifs³³ ». Ne serait-ce cela refuser une approche du réel niant l'infinitude des accords sémiotiques ? Ces mêmes accords ne sont-ils pas capables de dessiner les limites du territoire du réel dépassant la logique par laquelle nous nous mettons en rapport avec les connaissances ? Le rapport de forces qu'entretiennent le langage poétique, la connaissance, l'exploration des savoirs et la mimésis, retrouve un point de convergence dans la force démiurgique dégagée par les métaphores dans le contexte poétique du surréalisme. Si bien que l'hypothèse ici proposée est capable d'aller à la rencontre d'autres poétiques, il est important d'affirmer qu'il ne s'agit pas d'avancer une thèse sur la représentation se destinant à devenir théorie applicable à n'importe quelle œuvre surréaliste. Il s'agit plutôt d'affirmer l'existence d'une forme de mimésis et de vraisemblance se construisant à l'intérieur des systèmes poétiques, surréalistes, et métaphoriques chez Paul Éluard et Murilo Mendes.

Comprendre les mécanismes par lesquels un langage propre au surréalisme construit un schéma mimétique pouvant être rapproché des théories de la mimésis permet de mieux cerner le rôle essentiel des métaphores qui ont une implication directe sur la représentation du monde dans cette poésie. Il s'agit d'affirmer aussi l'indépendance référentielle pour ce langage qui organise les savoirs, les mots et leur sens en accord avec les règles convenables de l'univers qu'il crée et ne cesse de développer. L'invention d'un autre monde ne supprime pas pour autant la fonction référentielle des signes. Elle déplace cette fonction de son attachement au monde « objectif », substituant ce dernier par la structure formelle et les nouvelles implications

³³ « L'évidence poétique » (1937), *Œuvres complètes*, t. I, Pléiade, Paris : Gallimard, 1968, p. 516.

que cette organisation produit.

Ces questionnements se sont imposés au moment où à l'étude de la notion de vraisemblance, principalement à partir des études de Gérard Genette³⁴ et Roland Barthes³⁵, est venue s'ajouter une analyse plus approfondie de la théorie de la métaphore de Paul Ricœur³⁶. Concomitamment, dans le cadre de ma licence en Lettres, une ébauche analytique de la poétique surréaliste se défiait des préjugés premiers liés à la médiation artistique de la réalité empirique, autrement dit, une notion de la mimésis et de la vraisemblance liée à des convenances et bienséances discursives qui semblent perdurer dans une approche plus historiciste du fait littéraire. Il s'agissait à ce moment-là d'essayer de mettre à l'épreuve les nouveaux paradigmes esthétiques de la modernité vis-à-vis des théories du langage, de la sémantique structurale, de la sémiotique sans pour autant oublier le caractère libre et indépendant en soi des œuvres poétiques et du langage littéraire d'une manière large.

Au moyen d'une certaine mésestime du caractère structurel du langage littéraire et de l'art, une compréhension de la fidélité de l'œuvre par rapport au monde s'est sédimentée comme règle universelle. Selon cette approche, le raisonnement qui nous mène à assumer qu'une œuvre déterminée « ne fait pas de sens » se restreint à des conventions qui sont étroitement liées à des éléments extérieurs au langage littéraire. Cette visée systématique apposée à une étude de la mimésis surréaliste fera apparaître une autre logique dans la construction non seulement de la signification, mais aussi d'une nouvelle manière de se mettre en rapport avec le savoir. Ces constructions font émerger un ordre orienté par la métaphore et les liens qu'elle active, aussi bien au niveau phonologique qu'au niveau sémantique. Cela nous ramène à une investigation des liens structurels qui construisent le sens de cette poésie à travers les connexions les plus diverses entre les signes, dans une relation constante d'interaction.

Au fur et à mesure que ces théorisations s'articulaient en ébauche d'un plan pour cette thèse, des axes de travail se sont imposés tout en révélant une

³⁴ « Vraisemblance et motivation ». *Figures II*. Paris : Seuil, 1969, pp. 71-99.

³⁵ « L'effet de réel ». *Communications*, vol. 11, 1968, pp. 84-89.

³⁶ Paul Ricœur. *La métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975.

complémentarité par l'imbrication des aspects qui touchent la composition de la vraisemblance. Fortuitement, les premières réflexions sur une vraisemblance possible à travers le discours métaphorique de la poésie surréaliste ont trouvé correspondance et légitimation dans l'œuvre essentielle de Paul Ricœur, *La métaphore vive*. L'œuvre de Ricœur a fourni une méthode dans laquelle s'applique un traitement de la métaphore non seulement en termes de discours, mais aussi et plus particulièrement comme élément déclencheur d'un « pouvoir heuristique³⁷ » liant métaphore et mimésis. Or, le changement entrepris par les métaphores surréalistes concernant les relations sémiotiques altère leur champ d'influence. Ce qui avant relevait du niveau du mot, dans une perspective paradigmatique, opère maintenant au niveau de la phrase et dans une perspective sémantique. Cela bouleverse les liens que l'on établit entre les signes et les sens à eux attribués par les conventions d'un langage « clair » et dont les doubles sens et les connotations sont écartés. En ce point, les intuitions qui renvoyaient le discours métaphorique surréaliste à une problématique de la signification ont provoqué le questionnement lié au système de référence auquel cette poésie semblait à ce moment faire appel. C'est sur ce point aussi que ces premières réflexions rencontrent Ricœur, pour qui la référence du discours poétique métaphorique se caractérise par une « référence *dédoublée*, selon la visée sémantique du discours poétique³⁸ ». Or, la démarche qui motive mon investigation sur une certaine fonction mimétique dans le surréalisme essaye d'aller à l'encontre d'une image particulière et non restreinte du réel. Cette particularisation de la représentation du monde passe par la métaphore et, à partir d'elle, par le changement des rapports dans le champ de la sémantique et, par conséquent, du référent : « En effet, le rapport du langage à son autre, la réalité, concerne les conditions de possibilité de la référence en général³⁹ ».

Par ailleurs, le regain d'intérêt éprouvé par la problématique de la représentation renforce l'existence des enjeux capitaux entre les productions issues de la rupture des standards mimétiques et les théories anciennes de l'imitation. La crise de la représentation à laquelle le poststructuralisme français s'est particulièrement intéressé démontre aussi l'intérêt d'une démarche comme la mienne. Cela rejoint les nouvelles perspectives ouvertes par Derrida, dont le projet théorique s'appliquait à déconstruire

³⁷ *Ibidem*, p. 10.

³⁸ *Ibid.*, p. 386.

³⁹ Ricœur, *loc. cit.*

des concepts vidés de sens, ou dont le sens a été vertigineusement modifié au fil des siècles au point où toute définition stable reste invraisemblable. La « mimésis » est un de ces concepts, qui apparaissent un peu partout dans l'œuvre de Derrida qui, selon Mihai Spariosu⁴⁰, a pour objectif le développement de la problématique heideggérienne, structurée entre présence et absence, dont les liens avec la mimésis sont indéniables. Les œuvres de Philippe Lacoue-Labarthe⁴¹ se trouvent aussi dans cette lignée. Ses recherches sur la philosophie allemande ont contribué à une réflexion sur le caractère d'imitation que comporte la mimésis et les relations de cette imitation dans les productions artistiques modernes. En effet, toutes ces études corroborent l'idée d'une résurgence de la question mimétique et affirment la nécessité d'une actualisation des anciennes théories d'Aristote et Platon par rapport aux œuvres que la critique a longtemps négligées dans un cadre théorique actuel, contemporain et cohérent avec l'objet esthétique dont il est question. Non seulement dans le domaine de la *French Theory*, mais aussi dans le champ anglo-saxon, les études de Spariosu dont nous venons de parler, et plus récemment de Stephen Halliwell⁴² et de Miguel de Beistegui⁴³, viennent renforcer les rangs de la philosophie contemporaine en faveur d'une actualisation de la question mimétique. Dans le champ de la théorie littéraire, les études de Northrop Frye⁴⁴, où la réflexion sur la critique de la littérature se construit à partir des postulats classiques qui caractérisent les genres, essentiellement ceux d'Aristote dans la *Poétique* et la *Rhétorique*, démontrent également l'importance des problématiques de la représentation pour les enjeux artistiques de la modernité.

Pour ce qui est du choix du rapprochement de Paul Éluard et Murilo Mendes, il est important de remarquer que ces deux univers poétiques ne sont guère, dans mon parcours académique, les représentants d'un savoir recentré sur la recherche renfermée sur soi-même et limitée à la circonscription de l'académisme. Ils représentent une véritable source d'inspiration et reflètent une identité personnelle de ce qui me constitue en tant qu'individu, partagé entre des langues et des cultures d'horizons divers. De

⁴⁰ «The Derridian project conceives of itself as a development of the Heideggerian problematic of presence and absence to which mimesis is inextricably linked», *Mimesis in Contemporary Theory : An Interdisciplinary Approach*. Philadelphia : John Benjamins Publishing, 1984, p. 66.

⁴¹ *L'Imitation des modernes: Typographies 2*. Paris : Galilée, 1986.

⁴² *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press, 2009.

⁴³ *Aesthetics After Metaphysics: From Mimesis to Metaphor*. New York : Routledge, 2012.

⁴⁴ *The Anatomy of Criticism*, Princeton : Princeton University Press, 1957.

surcroît, le travail comparatiste permet d'effectuer un découpage pertinent qui démontre les lignes de tension et de force qui ont en commun le mouvement avant-gardiste du surréalisme français et les retentissements sur le sol brésilien des esthétiques et des poétiques de ce mouvement. Il ne serait pas anodin, dans une entreprise comparatiste de ce genre, de souligner l'importance et la spécificité de la poésie de caractère surréaliste dans l'ouvrage de Murilo Mendes. Le rapprochement de Mendes et d'Éluard permet de mettre en relief une des façons par laquelle la poésie du modernisme brésilien, mouvement qui a été un point de bascule dans l'art du pays, a incorporé et créé de nouveaux rapports de tension créatrice en consonance avec le surréalisme parisien. Les acquis d'une modernité attendue, bâtie en parallèle avec les avant-gardes, déjà annoncés par *Paulicéia Desvairada*⁴⁵ ainsi que par le *Manifesto Antropofágico*⁴⁶, sont présents dans la poétique « *muriliana* ».

Il est, cependant, important de préciser que la démarche comparatiste de cette recherche est basée prioritairement sur une cohérence moins chronologique que discursive, étant donné que les productions de Mendes que je privilégie dans les analyses de ce travail datent des années 1930 et 1940 alors que chez Éluard le choix se porte sur un ensemble de poèmes qui datent des années 1920. Le choix d'une cohérence plutôt discursive s'explique par le parcours personnel de Murilo, mais aussi par les différentes tendances marquant son processus poétique. Le relatif éloignement de Murilo du centre culturel névralgique constitué par São Paulo et Rio de Janeiro au début du XX^e siècle a rendu difficiles les relations avec les protagonistes du mouvement moderniste brésilien qui a secoué la scène artistique du pays. C'est autour des années 1930 et 1940, au moment où Mendes est déjà établi à Rio de Janeiro, que sa poésie semble correspondre à l'approfondissement de son idée du surréalisme. La concentration sur ces deux décennies n'empêche pas l'analyse d'un certain nombre, moins conséquent, de poèmes écrits auparavant ou après. Ces derniers démontrent un travail particulier exercé sur certaines métaphores et sur quelques relations sémiotiques

⁴⁵ *Paulicéia Desvairada*, livre de Mário de Andrade, paru en 1922, année de la Semaine d'Art Moderne à São Paulo, est une des œuvres les plus importantes de la vague moderniste brésilienne. Pour les références, voir la bibliographie.

⁴⁶ Le « Manifesto Antropófago » ou « Manifesto Antropofágico » a été publié en 1928 comme l'annonce du mouvement *Antropofagia* organisé par Oswald de Andrade et débuté avec le poète Raul Bopp et la plasticienne Tarsila do Amaral. Les implications de la vague anthropophagique ont largement motivé les expérimentations esthétiques du mouvement moderniste brésilien des années 20 dont Murilo Mendes est, dans une certaine mesure, tributaire.

révélatrices d'une profonde influence d'autres poètes⁴⁷. C'est à la concentration sur ce travail du langage que la poétique *muriliana*⁴⁸ fait appel dans les textes de cette époque.

Le travail comparatiste configuré permet de mieux cerner la manière avec laquelle les points de départ caractéristiques du surréalisme parisien d'Éluard ont débouché dans une sorte d'« anthropophagie⁴⁹ » lyrique brésilienne, sans pour autant se priver d'un langage universalisant relevant du surréalisme. Des investigations au sein de la bibliothèque ayant appartenu à Murilo Mendes révèlent la collection significative d'œuvres françaises couvrant une très large période et différentes disciplines. Un registre de toutes les marques et de tous les soulignements faits par Murilo Mendes dans les éditions des recueils d'Éluard se retrouve en annexe de ce travail. Ce document est important puisqu'il met en relief l'importance que Murilo accorde au langage et aux potentialités que leur arrangement « surréaliste » est capable de mettre en marche. Des métaphores, expressions et rapprochements inattendus sont ainsi encerclés, marqués par des points d'exclamation, parmi d'autres sortes de signalement. Je tiens à citer, néanmoins, certains ouvrages et auteurs faisant partie de la bibliothèque de Murilo et dont les réflexions par rapport à la littérature et le monde dialoguent avec les questionnements orientant cette thèse : les *Œuvres Complètes* de Rimbaud, avec, notamment un grand nombre de soulignements dans l'édition d'*Une saison en enfer*, Apollinaire, Max Jacob, Aragon, Breton, Raymond Roussel, Desnos, Leonora Carrington, Blaise Cendrars, Tzara ainsi qu'un exemplaire de l'*Anthologie des poètes de la NRF* et une série d'œuvres philosophiques et de théorie littéraire entre lesquelles se trouvent des livres de Platon, Novalis, Kant, Hegel, Benedetto Croce, Nietzsche, Pascal, Descartes, Diderot, Rousseau, Voltaire, Blanchot, Barthes...

IV. Quelle compréhension du concept de surréalisme

« Le SURRÉALISME n'est pas une forme poétique. Il est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses

⁴⁷ Comme il se constate dans les soulignements faits par Murilo Mendes dans plusieurs textes, notamment certaines images, mots et métaphores chez Mario de Andrade, Apollinaire, Rimbaud, Baudelaire entre autres.

⁴⁸ Relatif à l'œuvre de Murilo Mendes.

⁴⁹ Voir note 46.

entraves, et au besoin par des marteaux matériels »,
« Déclaration du 27 janvier 1925⁵⁰ ».

Le surréalisme, mouvement compris comme un système de pensée, dont les œuvres seraient l'action nécessaire dans un monde en crise, imposent une relecture de la place de l'inconscient dans le processus créatif. Il s'agit d'écarter des malentendus possibles, qui ont semé la fortune critique du mouvement de préjugés liant les œuvres du surréalisme au « délire » et au « mysticisme ». Breton propose dans « Qu'est-ce que le surréalisme »⁵¹, un développement des objectifs du groupe surréaliste et des nouveaux rapports vis-à-vis de l'objet artistique, du monde et du langage. Ainsi, deux moments seraient délimités dans l'histoire du surréalisme, la phase idéaliste, « intuitive » et une autre, « raisonnante ». En rapport à ces deux moments du mouvement et aux implications philosophiques qu'elles impliquent Michel Murat écrit :

Breton a donné dans les deux *Manifestes* deux définitions successives du surréalisme. Elles se complètent sans être sur le même plan. La première définit le surréalisme comme *automatisme psychique*, susceptible de se manifester par la production d'œuvres d'art, mais aussi par des expériences de pensée ou des actes : en un mot, c'est la *source* du surréalisme dans ce qu'il peut accomplir de spécifique. La seconde n'est pas dissociable de la formule qui l'énonce, de son style, et de son ton : 'Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus comme contradictoires. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point'⁵².

⁵⁰ Texte consulté le 04 avril 2016 sous le lien <http://www.benjamin-peret.org/le-surrealisme/230-declaration-du-27-janvier-1925.html>.

⁵¹ Conférence présentée par Breton en 1934 lors de l'exposition « Minotaure » en Bruxelles, organisé par le groupe surréaliste belge. En ce que concerne la fortune du mot « surréalisme » et l'acception que guidera les réflexions ici présentées, cet extrait de Breton nous semble fondamental : « Une certaine ambiguïté immédiate contenue dans ce mot [surréalisme] peut en effet conduire à penser qu'il désigne je ne sais quelle attitude transcendante, alors qu'au contraire il exprime- et d'emblée a exprimé pour nous- une volonté d'approfondissement du réel, de prise de conscience toujours plus nette en même temps que toujours plus passionné du monde sensible. Toute l'évolution du surréalisme, de ses origines à ce jour (...), répond du souci qui ne nous a pas quitté, qui s'est fait pour nous de jour en jour plus impérieux, d'éviter à tout prix de considérer un système de connaissance comme un refuge, du souci de poursuivre toutes fenêtres ouvertes sur le dehors de nos investigations propres, de s'assurer sans cesse que les résultats de ces investigations sont de nature à affronter le vent de la rue. » *Œuvres Complètes*, t. II, Paris : Gallimard, 1992, pp. 230-231.

⁵² Michel Murat. *Le Surréalisme*. Paris : Librairie Générale Française, 2013. p. 62.

La première définition est celle qui occupera le plus les études du surréalisme où une place majoritaire sera donnée au travail de l'inconscient manifeste dans le langage artistique. Les poèmes plus « difficiles » sont ainsi ceux où le travail mimétique et métaphorique est le plus radical, le plus centré sur une image arbitraire du monde. Comprendre ces deux phases est importante parce qu'elle met en perspective la relation du mouvement surréaliste à ce langage automatique qui a forgé l'image des premières productions artistiques du surréalisme. Tandis que la première étape du surréalisme est vouée aux expérimentations liées à l'inconscient, la deuxième porte les réflexions sur l'impossibilité d'un automatisme radical et non négociable. Les deux passages doivent être compris comme l'évolution d'un mouvement qui a su repenser ses pratiques et réévaluer les buts auxquels il s'est donné. En rapport avec ces deux phases et à l'héritage du mot « surréalisme », Breton affirme :

La définition du surréalisme qui est passé dans le dictionnaire, définition reprise du *Manifeste* de 1924, ne rend pas compte que de cette disposition toute idéaliste et (pour des raisons de simplification et de grossissements volontaires destinés dans mon esprit à faire la fortune de cette définition) en rend compte en des termes qui peuvent donner à penser que je m'abusais alors en préconisant l'usage d'une pensée automatique, non seulement soustraite du contrôle de la raison mais encore dégagée de 'toute préoccupation esthétique et morale'. Tout au moins eût-il fallu dire : préoccupation esthétique ou morale⁵³ consciente⁵⁴.

L'héritage du terme « surréalisme » a accompagné ces deux moments tantôt idéalistes, tantôt raisonnants. Or, la préoccupation « esthétique » et « morale » devient le noyau du

⁵³ Une certaine préoccupation « morale » transite dans les textes surréalistes qui ce soit les quelques textes critiques ou même dans les œuvres poétiques elles-mêmes, comme *Une leçon de morale*, mais qui se manifestait déjà dans certains recueils précédant l'époque surréaliste, comme dans *Le devoir* (1916) et *Le devoir et l'inquiétude* (1917) chez Éluard. Il faut cependant remarquer que cette morale est déliée du contexte vers lequel ce même mot renvoyait à l'époque où les surréalistes en faisaient usage. Breton exprime une préoccupation envers cette morale qui se lie inextricablement à l'office de poète : « La question morale me préoccupe. (...) Elle a pour moi ce prestige qu'elle tient la raison en échec », « La confession dédaigneuse », *Les pas perdus* (1924), *Œuvres Complètes*, t. I, 1988, *op. cit.*, pp. 194-195. Une autre conception de l'honnêteté intellectuelle, psychique, spirituelle surgit avec les activités du surréalisme qui n'a pas contraint son domaine d'influence au champ purement artistique, mais qui a voulu manifester et signaler un changement d'esprit dans l'Homme.

⁵⁴ André Breton, « Qu'est-ce que le surréalisme », *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 232.

mouvement. C'est autour de ces deux problématiques que le surréalisme se développe et change les outils menant à l'action dans le monde qui l'entoure. Le langage automatique cède place à une réflexion de l'objet d'art comme outil de transformation et d'action. C'est en vue de cette transformation que s'appliquent les préoccupations esthétique et morale.

Appliquer une distance critique à ces deux phases du surréalisme présente, comme déjà affirmé, l'avantage de prendre en compte le développement des processus créatifs du mouvement. Or, il est essentiel de mieux cerner la complexité du surréalisme, dans toutes ses facettes⁵⁵, afin de ne pas se méprendre sur les objets esthétiques qui ont été construits sous ses caractéristiques. Ce serait mal comprendre les idées de Breton que d'analyser le surréalisme en ignorant le développement de sa phase intuitive. Le déploiement de celle-ci menant à une autre dont les œuvres présentent la radicalité des mécanismes poétiques - écriture automatique, récits de rêve... - de manière plus réfléchie⁵⁶.

Les différences entre phase intuitive et phase raisonnante débordent aussi sur le point où s'annulent les divergences dont parle Breton, cité dans l'extrait de l'ouvrage de Murat sur le surréalisme : « 'Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus comme contradictoires (...) ».

L'époque raisonnante du surréalisme appelle à la confirmation de cet état où les

⁵⁵ Il est important de signaler la pertinence de l'approche du surréalisme entrepris à travers des modèles analytiques proposés par la théorie critique, notamment ceux de l'École de Frankfort, discutés en minutie par Peter Bürger dans son livre *Théorie de l'avant-garde*, tr. fr. Jean-Pierre Cometti, Paris : Questions Théoriques, 2013. Élargir le spectre d'analyse théorique permet de comprendre l'objet à partir duquel s'organise l'esthétique du surréalisme sous un regard né de réflexions autres que celles relevant du contexte philosophique, social, poétique, politique français. Autres facettes du mouvement peuvent alors dégager des nuances concernant les savoirs particuliers aux œuvres d'avant-gardes que l'on croyait acquis et établis a priori.

⁵⁶ En ce qui concerne la place de l'inconscient dans le surréalisme, les ratures des manuscrits comme celui de *L'immaculée conception* (Lausanne : L'Âge d'Homme, 2002), écrit en collaboration entre Breton et Éluard nuance l'importance des automatismes de la pensée dans les œuvres surréalistes. De surcroît, la remarque de Marcel Raymond me semble essentielle : « (...) ont aurait tort de ramener tous les modes d'expression du surréalisme au procédé de l'écriture automatique et de ne considérer comme 'authentiques' que les textes écrits sur dictée, et sans aucun contrôle. 'Nous n'avons jamais prétendu, avouait en 1932 André Breton, donner le moindre texte surréaliste comme un exemple *parfait* d'automatisme verbal. Même dans le mieux 'non dirigé' se perçoivent, il faut bien le dire, certains frottements... Un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de l'*arrangement en poème* », p. 283.

différences cohabitent. L'affirmation d'Éluard dans « L'objectivité poétique (...) », en gras et en majuscules, dans *La rose publique*, publié par la première fois en 1933 au n° 5 du *Surréalisme au service de la révolution*⁵⁷, dialogue avec les dispositions de Breton, comme dans l'extrait ci-dessus repris. Ce poème signale une mise en égalité de l'objectif et du subjectif, de la logique et de l'illogique qui marquent le trouble des frontières définissant ces catégories :

L'OBJECTIVITÉ POÉTIQUE
N'EXISTE QUE DANS LA SUCCESSION, DANS
L'ENCHAÎNEMENT DE TOUS LES ÉLÉMENTS
SUBJECTIFS DONT LE POÈTE EST, JUSQU'À
NOUVEL ORDRE, NON LE MAÎTRE, MAIS
L'ESCLAVE⁵⁸

Dans la succession des catégories en apparence opposées un nouvel ordre surgit. Une économie nouvelle est découverte dans « l'enchaînement de tous les éléments », indépendamment de leur valeur positive ou négative, logique ou illogique. Cette lecture du surréalisme s'oriente surtout vers la compréhension des œuvres poétiques comme suivant un mouvement qui retrouve son origine dans un nouveau versant de la raison. Cette raison est une des thématiques problématisées par Éluard dans des extraits de son recueil « critique » *Premières vues anciennes* (1937), œuvre dans laquelle le poète réfléchit sur des textes d'écrivains l'ayant plus ou moins influencé : Ludwig Feuerbach ; Gérard de Nerval ; Jules Laforgue ; Arthur Rimbaud ; Guillaume Apollinaire ; Gaston Bachelard... La raison, dans le contexte discursif et poétique du surréalisme, se transforme pour devenir une « nouvelle harmonie » : « Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence une nouvelle harmonie⁵⁹ ». Pour le surréalisme, ce n'est plus un choix balisé de « sons » qui compose l'œuvre artistique, mais « tous les sons ». Le produit de cette nouvelle raison sera une autre « harmonie », une nouvelle manière de faire s'accorder les différentes sonorités de la langue, les différentes images du monde.

⁵⁷ *Le surréalisme au service de la Révolution*. Paris : Jean-Michel Place, 2003.

⁵⁸ « L'objectivité poétique (...) », *La rose publique*, *Œuvres Complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 421.

⁵⁹ « Arthur Rimbaud : *À une raison* », *Premières vues anciennes*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 533.

C'est avec Bachelard qu'Éluard s'approprie des mécanismes propres au surréalisme pour les penser comme autant d'outils composant une nouvelle méthode de raisonnement : « (...) il faut rendre à la raison humaine sa fonction de turbulence et d'agressivité. *On contribuera ainsi à fonder un surrationalisme qui multipliera les occasions de penser*⁶⁰ ». Déplacer la compréhension du concept de raison de la pensée logique à une pensée organisée autrement multiplie « les occasions de penser ». Les approches inattendues des poétiques du mouvement surréaliste permettent alors de réfléchir à d'autres manières de construire les connaissances par l'art. L'ensemble de ces nouvelles manières de comprendre le monde compose un cadre propice pour une « raison » particulière au surréalisme. « Quand ce surrationalisme aura trouvé sa doctrine, continue Bachelard, il pourra être mis en rapport avec le surréalisme, car la sensibilité et la raison seront rendues, l'une et l'autre, à leur fluidité⁶¹ ». N'est-ce pas précisément un des points chers au surréalisme, à savoir rendre fluides les limites des éléments contraires ? Faire que le réel s'approche des frontières de l'« irréel », que les frontières du conscient s'approchent de celles de l'inconscient, que celles de la sensibilité empiètent celles de la raison ? La révolution au sein de l'esprit de l'homme peut alors voir le jour : « Le monde physique sera expérimenté dans des voies nouvelles. On comprendra autrement et l'on sentira autrement »⁶². Avec le surréalisme, l'homme « comprendra autrement » et « sentira autrement » parce qu'une logique nouvelle, parallèle au monde physique, sera au centre de la démarche représentative. Cela implique de penser le surréalisme comme un mouvement dont les productions altèrent de manière essentielle les rapports à la connaissance et bouleversent la manière dont nous comprenons la représentation qu'elles engagent. Bachelard continue :

Le temps de cet enrichissement monotone paraît fini. On a moins besoin maintenant de découvrir des choses que des idées. L'expérience se divise. La simplicité change de camp. Ce qui est simple, c'est le massif, c'est l'informe. Ce qui est composé, c'est l'élément. La forme élémentaire se révèle polymorphe et chatoyante dans le moment même où la forme massive tend à l'amorphe. Soudain, l'unité scintille.

⁶⁰ « Gaston Bachelard : *Le Surrationalisme* », *Premières vues anciennes*, op. cit., p. 533.

⁶¹ *Ibidem*, p. 533.

⁶² *Ibid.*, p. 533.

Retrouver une unité dans le polymorphe ; mettre en relief cette nouvelle unité qui s'éloigne de ce qui est compris par la raison : nous rencontrons encore une fois une logique du surréalisme, point par point. Éluard affirme alors dans la continuation de ce morceau : « Si, dans une expérience, on ne joue pas sa raison, cette expérience ne vaut pas la peine d'être teintée ». Le poète continue en reprenant les propos de Bachelard :

Le risque de la raison doit d'ailleurs être total. C'est son caractère spécifique d'être total. Tout ou rien...

Toute découverte réelle détermine une méthode nouvelle, elle doit ruiner une méthode préalable. Autrement dit, dans le règne de la pensée l'imprudence est une méthode... Il faut aller le plus vite possible dans les régions de l'imprudence intellectuelle.

Gaston Bachelard : *Le Surrationalisme*⁶³.

L'inconscient pour le surréalisme n'est-il pas une de ces régions de « l'imprudence » ? De surcroît, jouer la raison, comme le propose Éluard, ne correspond-il pas justement à « ruiner » la méthode selon laquelle le langage doit suivre des convenances logiques afin de représenter le monde ? « (...) Les mouvements d'avant-garde historiques, affirme Peter Bürger, sont à l'origine d'une rupture avec la tradition, et par conséquent d'un changement dans le système de la représentation⁶⁴ ». La rupture avec la raison, décrite par Éluard comme une des formes de la tradition - « (...) la raison était une tradition⁶⁵ » - déclenche un autre système de représentation :

Par opposition au changement permanent des *moyens* individuels de représentation qui marque le développement de l'art, le changement de système de représentation (y compris là où il s'étend sur une longue période) constitue un événement historique décisif. (...) Durant le cours du XV^{ème} siècle, un système représentationnel s'est développé dans la peinture, caractérisé par la perspective linéaire et l'organisation uniforme de l'espace du tableau. Alors que dans la peinture médiévale, les différences de taille des figures renvoyant à leur importance respective, depuis la Renaissance, elles indiquent leur position dans un espace imaginé selon les

⁶³ *Ibid.*, p. 534.

⁶⁴ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*. Paris : Questions Théoriques, 2013.

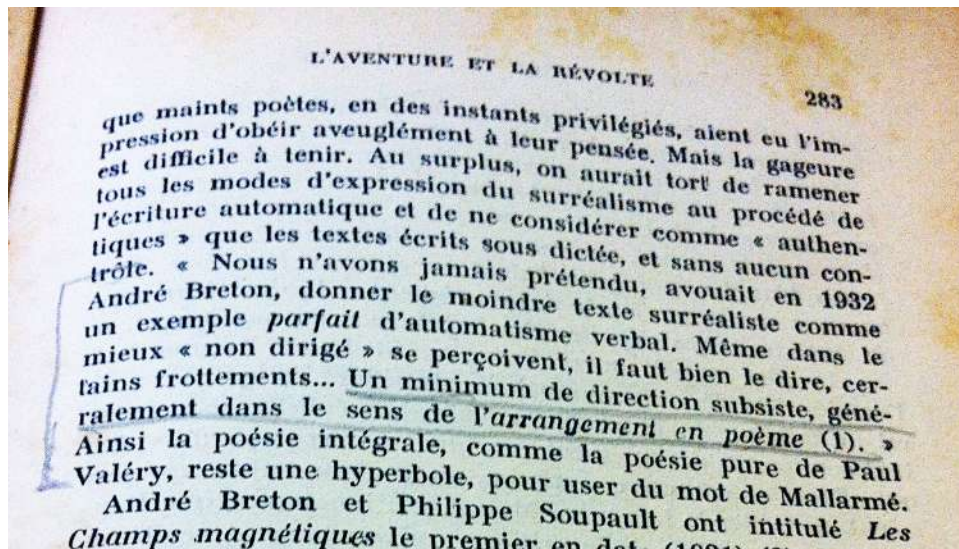
⁶⁵ Éluard, *Premières vues anciennes, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 533.

principes de la géométrie euclidienne. Ce système représentationnel (...) a dominé l'art occidental durant cinq cents ans. Il a perdu sa valeur d'obligation au début du XX^{ème} siècle. Chez Cézanne, déjà, la perspective linéaire n'a plus l'importance qu'elle avait encore chez les impressionnistes (...). La validité universelle du système traditionnel de représentation avait été cassée⁶⁶.

L'essentiel de l'affirmation de Bürger est de comprendre le rôle vital joué par l'ensemble des formes érigées comme convenables puisque universelles et « justes » par rapport à la représentation du monde. Au fil des siècles, les modèles représentationnels, mimétiques, se transforment. L'avènement de formes particulières à une modernité, comme celle qui se déploie à partir du XX^e siècle, marque cependant une rupture fondamentale dans les moyens de représentation. C'est avec ce nouveau système que le surréalisme dialogue. C'est à cette construction de traditions instables, délibérément changeantes, que ma recherche d'une certaine vraisemblance surréaliste fait appel.

Du côté de Murilo Mendes, la bibliothèque ayant appartenu au poète présente une riche source d'information. Parmi les ouvrages de cette collection se trouve le livre de Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*. Les passages soulignés par Murilo dans son édition du texte portent sur les apports l'inconscient et son rôle dans une démarche esthétique et philosophique. Il est ainsi possible de spéculer sur l'importance de ce genre de réflexions, concernant l'automatisme, pour la démarche poétique *muriliana* :

⁶⁶ Bürger, *op. cit.*, note 18, pp. 103-104.



« Un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de *l'arrangement en poème* ». Cet arrangement en poème rappelle l'ordre défini par Aristote comme le centre du travail créatif. Cela pose d'emblée la question de la place de l'inconscient dans la composition poétique de Murilo. Différemment des premiers textes d'Éluard, où les expérimentations langagières problématisent les limites de la conscience⁶⁷ ou du moins problématisent les limites du non-sens dans la représentation du monde, la poésie de Murilo retravaille cette radicalité. Le contrôle de la raison est une partie inhérente de la construction créative. Ce n'est pas par hasard que le surréalisme « pratiqué » par Mendes ne se borne pas aux premières expérimentations caractéristiques du mouvement : l'écriture automatique, les récits de rêves, et tous les autres mécanismes voués à permettre le ruissellement du jet créatif. Chez Murilo, la création se retrouve dans une démarche active du poète vis-à-vis du langage. En ce sens, le portrait de Magritte dans *Retratos-Relâmpago*, présente la tendance qui oriente la démarche de Mendes concernant l'application des « principes » surréalistes :

Aujourd'hui, le surréalisme auquel l'hétérodoxe Magritte s'est conservé fidèle, peut être interprété à travers une clé de lecture moins rigide. Sans nul doute, il s'agissait d'explorer le domaine de l'irrationnel, de l'inconscient- personnel ou collectif- sous les puissants viseurs de Freud ; de se moquer de l'histoire au profit de l'anarchie individualiste, intemporelle (...). Selon le code de Rimbaud, il était

⁶⁷ Je pense notamment au recueil écrit en collaboration avec Max Ernst, *Répétitions* (1922), fortement influencé par les tendances dada qui chevauchent les premières pratiques du surréalisme.

question de désarticuler les éléments. À ce moment, immédiatement après un conflit universel, opérateur de désarticulation par excellence, serait-il possible de créer quelque chose d'ordonné et construit ? (...) certains écrivains (...) malgré la pratique du culte du rêve et de l'inconscient (...) n'étaient pas, de fait, instinctifs (...). Soudain une ligne distinctive s'instaure entre la théorie et la pratique. Pascal a écrit : 'Nous sommes automates autant qu'esprit'. Les contestataires auraient pu altérer la formule en disant : 'Nous sommes esprit autant qu'automate'. Ce n'est pas par hasard que (...) de nombreux surréalistes se sont mis à travailler avec une méthode organisée en dépassant la technique de l'automatisme⁶⁸.

Esprit et automate, automate et esprit. C'est la donnée « spirituelle » qui pour Murilo mène l'auteur surréaliste à « dépasser » l'automatisme. Elle donne un sens aux choses sous l'ordre d'un arbitraire « conscient ». L'esprit est le gage de conscience dans la « désarticulation des éléments » propre de la poésie surréaliste. Malgré la désarticulation, une « méthode organisée » est possible. Le surréalisme et son langage sont ainsi déployés vers un enrichissement des méthodes.

Il serait important de signaler la définition du mouvement surréaliste donnée par Marcel Raymond dans son livre *De Baudelaire au surréalisme* :

Le surréalisme, au sens large, représente la plus récente tentative du romantisme pour rompre avec *les choses qui sont* et pour leur en substituer d'autres, en pleine activité, en pleine genèse, dont les contours mouvants s'inscrivent en filigrane au fond de l'être. Il faut rappeler ici les premières phrases, si belles, du *Manifeste* d'André Breton :

Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie *réelle*, s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd. L'homme, ce rêveur définitif, de jour en jour plus mécontent de son sort, fait avec peine le tour des objets dont il a été amené à faire usage, et que lui ont livrés sa nonchalance, ou son effort, son effort presque toujours, car il a consenti à travailler, tout au moins il n'a pas répugné à jouer sa chance (ce qu'il appelle sa chance !) ...⁶⁹.

⁶⁸ L'original a été écrit en portugais. Voir dans les annexes la version originale. Je propose ici une traduction libre. « Magritte », *Retratos-Relâmpago*, op. cit., pp. 1253-1256.

⁶⁹ Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*. Paris : José Corti, p. 291.

Le surréalisme est cet acte de « rompre avec les choses qui sont », d'amener à l'existence, au travers du langage poétique, même si momentanément, des choses dont les « contours » sont « mouvants ». C'est amener l'homme à comprendre, à ressentir et à voir des objets dont il n'a pas été « amené à faire usage ».

V. Question de méthode : panorama théorique

Avant de réfléchir sur les théories critiques et sur les méthodes grâce auxquelles on pourrait mieux comprendre la structure qui caractérise la mimésis, les poésies d'Éluard et de Murilo s'imposent comme objet analytique indépendant. Assumer que cette poésie actualise une problématique liée à la représentation mène à poser d'abord la question de la re-signification des mots. Une première approche de ces textes peut déjà démontrer l'activité d'une série de métaphores qui se répètent et qui s'organisent en système. Elles produisent de relations nouvelles entre les signes composant un microcosme de sens particulier. Les ponts révélés par ces poèmes entre les démarches formelle, sémantique et épistémologique d'Éluard et de Murilo sont une des nombreuses raisons qui rendent possible de soutenir l'hypothèse d'une nouvelle vraisemblance construite par la métaphore, dont les conséquences atteignent les niveaux mimétique, sémantique et épistémologique, liés à un type particulier de savoir propre au discours littéraire.

Selon Ivor Armstrong Richards⁷⁰ dans son texte *The Philosophy of Rhetoric* (1936), la signification des mots résulte des abréviations de contextes⁷¹ discursifs à partir desquels les signes reçoivent ces significations. Au concept de « contexte », selon I. A. Richards, correspondent alors les parties manquantes du discours impliqué, mais aussi de situations représentées par les termes manquants du discours. Dans son analyse de la théorie de Richards, Paul Ricœur décrit comme « reste de sorcellerie » la désignation des sens des mots assignés à priori, se constituant comme une « superstition

⁷⁰ I. A. Richards. *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford : Oxford University Press , 1936, p. 35 apud RICŒUR, *op. cit.*, p. 102.

⁷¹ « un contexte est le nom d'un faisceau d'évènements qui reviennent ensemble, en y incluant les conditions requises aussi bien que ce que nous pouvons isoler comme cause ou comme effets », RICHARDS p. 34 apud RICŒUR *op. cit.* p. 102.

de la signification propre⁷² ». Toujours selon Ricœur, la théorie de Richards est aussi une rhétorique « en ce qu'elle enseigne de la maîtrise du jeu contextuel par une connaissance des critères de compréhension autres que ceux de la simple identité de sens sur quoi s'édifie la logique⁷³ ». La maîtrise ou plutôt la « mise en poème » des nouveaux critères de compréhension sur l'« identité de sens », c'est-à-dire la transposition métaphorique des sens des mots pris comme fixes, stables, crée de nouvelles relations sémantiques et, plus profondément encore, des discours poétiques où s'instaurent de nouveaux contextes discursifs. La référence à des contextes manquants implique que ces parties de contextes mis ensemble par l'énoncé métaphorique appartiennent à des contextes opposés : « dès lors, rien ne s'oppose à ce qu'un mot signifie plus d'une chose ; puisqu'il renvoie à des parties contextuellement manquantes, celles-ci peuvent appartenir à des contextes opposés ».

Cela étant, n'importe quel écart par rapport au sens donné dans ce contexte discursif impliquerait une perte de l'« efficacité déléguée » par les conventions acceptées par l'opinion générale : « ce qu'un signe signifie exprime les parties manquantes des contextes desquels il tire son efficacité déléguée⁷⁴ ». Il est utile de dire donc que ces conventions véhiculent, selon Ricœur, les contextes manquants, mais aussi que la signification des mots s'opère par une mise en valeur des habitudes puisque « cette fixation par l'usage est sans doute à l'origine de la croyance fausse que les mots ont un sens, possèdent leurs sens⁷⁵ ». La métaphore devient, alors, une « forme constitutive du langage⁷⁶ », perspective qui la place au sein des multiples interactions liant les mots. Une sémantique propre à chaque auteur se constitue ainsi : son principe relève de la constitution composite des mots, avec des aspects des parties manquantes des contextes discursifs mis en dialogue.

La poésie surréaliste, rompant avec l'« efficacité déléguée » par l'opinion générale, instaure un contexte spécifique au discours novateur et ses énoncés métaphoriques. Les métaphores regroupent des mots dont la signification est instaurée à

⁷² *Ibidem*, p. 101.

⁷³ *Ibid.*, p. 104, prochaine référence *loc. cit.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 102, les deux dernières citations.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 104.

travers le renvoi – propre à la *metaphora*, à l'*épiphora* – à des « contextes opposés ». Le contexte propre au discours métaphorique surréaliste retrouve une cohérence à partir du croisement de contextes sémantiques opposés. Gérard Genette dans son texte *Palimpsestes* donne au concept de « contexte » une approche plus intrinsèque au langage, dans la mesure où la langue ordinaire se constitue en partie par des champs sémantiques formant un intertexte complexe : « Les mots ne sont pas le tout du langage (...) et la communication ordinaire (...) fait circuler entre nous tout un réseau d'informations redondantes qui se recoupent et se suppléent mutuellement (...) »⁷⁷. C'est ce réseau de savoirs partagés dont le sens s'appréhende de manière « redondante », préconçu et reçu de manière incontestée, que le discours métaphorique entend dépasser.

Les concepts de Genette concernant l'hypertexte et l'hypotexte peuvent apporter une autre perspective concernant la façon dont ces contextes construisent un hypertexte caractérisant l'univers construit par la structure de chaque œuvre. Cela fait en effet référence à l'illustration platonicienne présente dans le discours d'Hermogène articulée par Socrate dans le *Cratyle*. Selon Genette, dans la communication ordinaire « nous décidons ensemble » sur les mots qui « peuvent » être pris pour un autre mot, selon notre convenance et selon les bienséances ordonnant notre accord. Le théoricien affirme qu'il s'agit d'un hypertexte dont l'hypotexte est hypothétique. Ce réseau d'informations redondantes n'est finalement qu'une espèce de fiction ; nous faisons semblant de l'oublier à cause de l'accord tacite qui ordonne ce qui est convenable, ce qui a du sens ou pas. Si la théorie de Genette peut s'appliquer aux textes surréalistes il est alors plausible d'affirmer avec Genette que l'hypertexte induit (lui-même) son hypotexte. La structure formelle d'Éluard et Murilo, les relations métaphoriques entraînées par les nouvelles références, par les nouveaux sens mis en place par l'écriture poétique font donc appel non plus au réseau d'informations de la communication d'ordinaire, mais demandent le renvoi à un autre ensemble d'informations, à un autre système de sens, à un codage alternatif où une autre *mimèsis* peut se développer.

⁷⁷ *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982, p. 58-59.

V. 1. Relectures d'Aristote

Pour mieux comprendre le processus entraînant le surgissement de la vraisemblance, nous parlerons dans un premier moment de la notion de mimésis en remontant à Platon⁷⁸ et Aristote⁷⁹ de façon à dégager les principes de la conception de la représentation, en mettant en évidence les changements de ces postulats au fil du temps. Essayer de comprendre les préambules de la notion de mimésis exige que l'on parte du constat de la complexité du sujet. De nombreuses zones d'ombre liées aux traductions de tous types, plus au moins cristallisées des années durant, sans oublier le caractère énigmatique de certains textes ainsi que des passages paradoxaux de Platon et Aristote suscitent une multitude de conjectures qui ont fixé des *a priori* concernant le concept de mimésis et le jugement esthétique des œuvres d'art. Le fait aussi que Platon et Aristote soient préoccupés avec la réception et non seulement par l'objet esthétique en soi renforce une complexité autour de la mimésis qui s'étend aussi aux domaines cognitif, psychologique, éthique et culturel⁸⁰. Revenir aux textes fondateurs sous des perspectives critiques respectant les contraintes d'une problématique aussi hétérogène permet de rapprocher la poétique surréaliste d'Éluard et Murilo des théories de la mimésis.

L'expression – *lexis* – est le véhicule de la représentation, le porteur de la mimésis. Elle détermine « l'ensemble des *représentations* (au sens ordinaire de ce mot) qui caractérisent un groupe social⁸¹ ». La radicalisation de l'expression produite par le langage surréaliste opère un changement significatif dans ce qui pouvait autrefois être défini comme la notion de possible, « ce qui pourrait avoir lieu⁸² ». Or, c'est précisément une sorte d'actualisation du « possible » - le « nécessaire » ou le « vraisemblable » aristotélicien – qu'explorent les écritures de nos deux poètes. La radicalité du discours métaphorique, rompant avec les modes par lesquels on établit des relations « logiques » entre les mots, déconstruit l'ensemble des représentations

⁷⁸ Platon. « Cratyle », pp. 613- 691; « Banquet » pp. 693- 764; « Gorgias » pp. 375-490, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1950. René Schærer. *La question platonicienne: Étude sur les rapports de la pensée et de l'expression dans les Dialogues*. Neuchâtel : Secrétariat de l'université de Neuchâtel, 1937.

⁷⁹ Aristote. *La Poétique et La Rhétorique*, cf. bibliographie annexe.

⁸⁰ Voir notamment Halliwell, *op. cit.*, p. 13.

⁸¹ Aristote. *La Poétique. op. cit.*, p. 387.

⁸² *Ibidem*, chapitre 9, p. 65.

convenues auxquelles fait référence Aristote. Dans une réaction en chaîne, le langage constitué sur cet écart essentiel provoque une brèche dans le modèle mimétique. Cela produit d'autres paradigmes représentatifs à partir desquels les références au « réel, à l'opinion ou à l'idéal »⁸³, trois catégories délimitant les frontières de la mimésis, s'orientent selon les structures particulières que les poétiques du surréalisme mettent en place.

⁸³ *Ibidem*, p. 387.

PREMIERE PARTIE
MIMÉISIS

Chapitre I. Racines du terme μίμησις et rapports au concept de réel

« Qui ne voit dans la *mimesis* que l'impératif de la ressemblance, peut constituer une idée simple de la 'modernité' artistique comme émancipation du propre de l'art par rapport à la contrainte de l'imitation (...). Il manque ainsi l'essentiel : la *mimesis* n'est pas la ressemblance mais un certain régime de la ressemblance ».

Jacques Rancière. *Le destin des images*, Paris : La Fabrique éditions, 2003, p. 85.

La représentation, selon Jacques Rancière⁸⁴, est le régime de pensée de l'art. Rien de plus naturel donc que de se questionner sur les implications de l'économie du discours métaphorique, poussé à la radicalité par les surréalistes, sur la mimésis. Il est naturel de se questionner, à l'instar des critiques qui isolent le mouvement initié par Breton, Péret et Aragon, du concept classique de la représentation. Ce régime révèle les liens étroits que cette mimesis surréaliste entretient avec la représentation telle que la « définit » Aristote. C'est à ce *mode* spécifique de l'art que je traiterai dans cette partie de ce travail.

Pour Ricœur déjà,

le concept de *mimésis* (...) rappelle que nul discours n'abolit notre appartenance à un monde. Toute *mimésis*, même créatrice, surtout créatrice, est dans l'horizon d'un être au monde qu'elle rend manifeste dans la mesure même à elle l'élève au *muthos*. La vérité de l'imaginaire, la puissance de détection ontologique de la poésie, voilà ce que, pour ma part, je vois dans la *mimésis* d'Aristote. (...) la *mimésis* ne signifie pas seulement que tout discours *est* du monde. Elle ne préserve pas la fonction *référentielle* du discours poétique. En tant que *mimésis phuseôs*, elle lie cette fonction référentielle à la révélation du Réel comme Acte. C'est la fonction du

⁸⁴ *Le destin des images*. Paris : La Fabrique éditions, 2003, p. 125.

concept de *phusis*, dans l'expression *mimêsis phuseôs*, de servir d'*index* pour cette dimension de la réalité qui ne passe pas dans la simple description de ce qui est donné là. Présenter les hommes « *comme en agissant* » et toutes choses « *comme en acte* », telle pourrait bien être la fonction *ontologique* du discours métaphorique. En lui, toute potentialité dormante d'existence apparaît *comme* éclos, toute capacité latente d'action *comme* effective. L'expression *vive* est ce qui dit l'existence *vive*⁸⁵.

Mais qu'est-ce la *mimêsis* ? Comment et quand y a-t-il *mimêsis* ? De quels autres modes du langage artistique la catégorie mimétique se distingue-t-elle ? La catégorie mimétique se distingue de quels autres modes du langage artistique ? Dans *La Poétique*⁸⁶, les chapitres quatre, six, neuf, dix et vingt-cinq sont essentiels pour comprendre le parcours argumentatif qui, tout en suivant les définitions, les exceptions et les exemples donnés par Aristote, permettent de mieux comprendre mes réflexions et assertions concernant le concept de *mimêsis* et son application à la poétique surréaliste d'Éluard et Murilo. Si dans ce travail le terme *mimêsis* remplace parfois celui de « représentation » c'est grâce au choix d'utiliser la même acception que celle présentée par Jacqueline Dupont-Roc et Jean Lallot dans *La Poétique* d'Aristote, l'édition de référence utilisée dans cette thèse. D'après ces traducteurs, l'origine du concept de *mimêsis* trouve ses origines dans les formes théâtrales anciennes. L'introduction de cet ouvrage parle de la complexité du terme *mimêsis* qui, malgré l'importance vitale dans le schéma structurel du traité, n'est défini que de manière indirecte. La morphologie du terme peut néanmoins révéler des pistes qui nous mettent sur le chemin afin de mieux cerner les significations que le mot recouvre dans la pensée aristotélicienne :

Mimêsis, nom d'action, se rattache, avec les autres mots de sa famille, - *mimeisthai*, le verbe, *mimêtes*, le nom d'agent, *mimêtikos*, l'adjectif, pour nous en tenir aux termes récurrents dans la poétique-, au substantif *mimos*, attesté au chapitre 1 (47 b 10) où il désigne des textes dramatiques, pour nous perdus, les « mimes de Sophron et Xénarque ». Même si nous ne savons pas exactement ce qu'étaient ces « mimes » anciennes, sortes de saynètes inspirées de la vie quotidienne, pense-t-on, il nous importe de noter que, du fait de cette ascendance linguistique, la famille de *mimêsis* s'enracine dans une forme de *représentation*, au sens théâtral du mot.

⁸⁵ Ricœur, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁶ *Op. cit.*

Koller^[87] [(1945) ; cf. encore (1958)] a soutenu que, plus originairement cette représentation serait de nature orchestrale et aurait dans le même rythme son support essentiel, les formes théâtrales parlées (rythmées elles aussi) s'étant développées à partir de la danse (...). Retenons-en seulement une confirmation supplémentaire de l'origine théâtrale du concept de *mimésis*⁸⁸.

La donnée dramatique liée au concept de mimésis a des implications profondes dans ce qui guide ici mes réflexions concernant la vraisemblance surréaliste. Cette compréhension de l'« imitation » éloigne de prime abord tous ces synonymes qui ont contribué aux malentendus sur le concept de *mimésis* : imitation, copie, invocation... Cet arrière-plan permet ainsi de décroiser les outils par lesquels il est possible de réfléchir sur la notion de mimésis. L'introduction de l'ouvrage commenté par Lallot et Dupont-Roc présente cela dans ces termes :

À cette donnée implicite [la composante dramatique du concept de mimésis], mais première, se rattachent en dernière analyse des postulats qui dominent la poétique et informent sa structure même : l'histoire, en tant que mimésis de l'action est l'essentiel de la tragédie, et les caractères, qui s'y rattachent étroitement, occupent la deuxième place (...). Il y a ainsi une harmonie profonde entre la définition de la poésie comme art mimétique et le privilège accordé à la poésie dramatique, et à sa forme la plus pure, la tragédie⁸⁹.

La poésie est prioritairement mimésis puisque l'essentiel de sa nature est l'organisation des « actions » et l'organisation des actions est la mimésis. L'« harmonie profonde » de sa définition est cette relation profonde. Mais les tensions apportées par la poésie de la modernité et celles des avant-gardes amène une autre donnée qui viendra composer avec l'attachement de la poésie à la mimésis : l'aspect visuel. Ces poétiques de l'aune du XX^e siècle implantent au sein de l'équation mimétique un autre écart, celui des images. Le langage invite au discours un univers d'images qui peuvent alluder, de

⁸⁷ L'œuvre de Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike : Nachahmung, Darstellung, Audsdruck* (1954) est apparue à maintes reprises dans des différents ouvrages consultés dans le cadre de ce travail. Le manque de réédition du texte de 1954 a rendu difficile la consultation directe des théories développées par l'académicien allemand.

⁸⁸ *La Poétique, op. cit.*, pp. 17-18.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 19.

manière plus au moins directe, le monde objectif. Mais quand ces images ne cessent de signifier une rupture radicale à la norme elles emportent avec elles les « actions » attendues. Rancière affirme que la représentation, l'organisation des « actions », se caractérise d'abord par « une dépendance du visible par rapport à la parole. La parole y a pour essence de faire voir, d'ordonner le visible en déployant un quasi-visible où viennent se fondre deux opérations⁹⁰ (...) », une de « manifestation » et l'autre de « substitution ». La première correspond à l'acte créatif et de ce qu'il produit. C'est l'œuvre créative elle-même, c'est la « manifestation » de l'imaginaire et du savoir-faire de l'artiste. La « substitution » à son tour est l'opération qui remplace produite dans la représentation artistique. Ces deux traitements de l'art données par Rancière retrouvent le concept de mimésis comme l'exprime l'extrait suivant : « (...) une opération de substitution (qui met 'sous les yeux' ce qui est éloigné dans l'espace et dans le temps) et une opération de manifestation (qui fait voir ce qui est intrinsèquement dérobé à la vue, les ressorts intimes qui meuvent les personnages et les événements)⁹¹ ».

I. 1. La notion d'imitation depuis l'âge classique

Au-delà de la problématique inhérente au langage et à la construction du sens, la complexité autour de la notion de mimésis se trouve affublée d'une difficulté supplémentaire. Aristote dans la *Poétique* semble emboîter les pas de Platon en donnant à comprendre que le but de la musique, et par conséquent celui de la poésie, est l'imitation. Cependant il est vital, pour une bonne approche de la problématique de la représentation, de comprendre la multiplicité des valeurs qui peuvent être attribuées au terme grec μίμησις. L'helléniste Daniel Babut signale que « ce parti pris [celui de la mimésis comme reproduction] a sans doute contribué à accréditer l'idée selon laquelle les Grecs auraient conçu la poésie, et l'art en général, comme une reproduction aussi fidèle que possible du modèle, quel qu'il soit, qui a inspiré le poète ou l'artiste⁹² ». Il faut, néanmoins, garder en vue qu'il s'agit ici beaucoup moins d'un fait que d'une notion de la mimésis controversée en raison de la multiplicité des apparitions du terme

⁹⁰ Rancière, *op. cit.*, p. 129.

⁹¹ *Ibidem*, p. 129.

⁹² Daniel Babut, « Sur la notion d'imitation' dans les doctrines esthétiques de la Grèce classique », *Parerga. Choix d'articles de Daniel Babut (1974-1994)*. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 1994. p. 284.

dans les textes de l'âge classique : « on fait état, à cet égard, d'un certain nombre d'indices et d'arguments qui paraissent convergents⁹³ », y compris la non-distinction entre les termes art et technique, artiste et artisan, mais aussi les différentes acceptions du terme *mimésis* (représentation, expression, imitation...). Or, les divergences concernant les traductions et la valeur originale du terme *mimésis*, comme l'affirment Daniel Babut et d'autres spécialistes du champ antique, ne pourraient-elles pas donner marge à une autre approche des œuvres surréalistes et de la *mimésis* qui y est présente ?

En effet, la thèse d'Aristote, quoique paradoxale en certains extraits de la *Poétique*⁹⁴, suggère une association entre *poièsis* et *mimésis*, ce qui amènera à écarter l'acception platonicienne de la représentation où le langage ne peut offrir qu'une réalité inférieure et contradictoire par rapport au monde idéal. Ainsi, selon Aristote, une représentation de la réalité empirique pourra acquérir autonomie et pertinence en tant qu'objet esthétique et épistémologique grâce à la conjugaison entre création et re-description caractéristiques du mimétique. Au contraire de Platon, pour Aristote il n'est pas question de comprendre la *mimésis* dans les termes d'essence ou de vérité. Néanmoins, chez Platon il existe une dimension de sacralité, inhérente au mode de la connaissance, par laquelle est transmise l'essence des choses. Les Idées peuvent ainsi être reconnues, même de manière fragmentaire et ce malgré l'infériorité de la représentation. Or, la réalité représentée par l'objet artistique n'est-elle pas aussi éloignée de son essence que la réalité sensuelle du monde ? Ne se valent-elles pas en termes de fidélité ou légitimité ? L'aveu de Platon concernant le charme des objets artistiques mimétiques ne révèle-t-il pas la possibilité de soutenir cette hypothèse ?

Toujours selon les idées de Platon et dans une démarche critique spéculative on voit apparaître un autre réel, qui n'est pas moins légitime que le monde « objectif » et sensible. Et cela malgré la déformation du langage par rapport à la fidélité de la représentation et d'actualisation médiatrice entre le concept et l'objet représenté. C'est

⁹³ *Loc. cit.*

⁹⁴ Dupont-Roc et Lallot affirment qu'Aristote semble ajouter au caractère imitatif de la *mimésis* l'aspect technique : « L'association paradoxale qu'Aristote fait dès le début de son traité entre les mots *ποίησις* et *μίμησις* se révèle donc à présent doublement significative : elle n'implique pas seulement, en effet, que toute *μίμησις* authentique est, d'une certaine façon, *ποίησις*, dans la mesure où elle ne se contente pas de reproduire un modèle préexistant, mais aussi et réciproquement que toute *ποίησις* est obligatoirement *μίμησις*, puisqu'elle prend nécessairement appui sur le réel », *La Poétique, op. cit.*, p. 79.

comme si, dans le registre du langage, le réel dégagé était aussi authentique que le monde empirique. Les deux peuvent, selon le platonisme, être considérés comme des mensonges par rapport au modèle idéal. Chez Platon déjà, la critique concernant les arts se concentre sur le fait qu'ils puissent avoir un rôle déterminant dans l'éducation, ce qui aboutirait à des conséquences néfastes. La poésie ne pouvant pas transmettre ce qui est vrai⁹⁵, puisque incapable de présenter l'essence des choses, ne peut éduquer qu'avec le faux, le contraire du Bien en majuscule. Une autre facette de l'approche apparemment paradoxale de Platon sur la représentation artistique peut être mieux comprise si l'on considère, comme Babut l'a proposé, de placer la critique concernant l'aspect de feintise de la mimésis sur le plan métaphysique ; quand Platon reconnaît, cependant, le charme de cette même représentation, la mimésis doit être comprise au niveau esthétique :

Les deux attitudes, apparemment contradictoires que l'on décèle chez Platon au sujet de la μίμησις [mimésis] ne se situent pas, en effet, sur le même plan, ou, si l'on préfère, le concept est envisagé à deux niveaux. Quand la μίμησις est définie comme une copie des apparences, doublement éloignée de la réalité, l'assertion s'entend uniquement au sens métaphysique, c'est-à-dire du point de vue de la connaissance. Quand, en revanche, Platon reconnaît le charme de la poésie « mimétique », le terme a cette fois une acception purement esthétique, ce qui implique qu'il ne peut plus être rendu, comme dans le premier cas, par des mots comme 'copie' ou 'imitation'. C'est la confusion entre ces deux plans et ces deux emplois différenciés du même terme qui fait naître dans l'esprit du lecteur l'impression d'une contradiction et suscite l'embarras du commentateur⁹⁶.

Dépassé le premier paradoxe concernant la critique de Platon à la poésie et à la notion de mimésis qui découle de cette critique, passons maintenant à Aristote. La notion de mimésis dans *La Poétique* met à maintes reprises l'accent sur la représentation définie comme agencement des éléments. Cela devrait impliquer moins de rigueur vis-à-vis d'objets esthétiques où à la restitution du monde connu et sensible se superpose une réorganisation « imaginative » des choses et des êtres représentés.

⁹⁵ "It is the dominating position of the poets in education and public opinion that he is combating, not poetry as such (...)" E. N. Tigerstedt, "Plato's Idea of Poetical Inspiration", *Comment. Human. Lit., Soc. Scient. Fennica*, vol. 44, 2, 1969, Helsinki, p. 70.

⁹⁶ Babut, *op. cit.*, p. 295.

Toujours est-il qu'aujourd'hui encore, la conception que l'on a de la mimésis se restreint souvent à des règles et convenances qui ne font que poser la lumière sur une « ressemblance » qui n'est pas révélatrice du « réel », mais de l'usage. En ce sens, le *Cratyle*⁹⁷ de Platon devient une des plus intéressantes illustrations. Les désignations des mots, arbitraires ou « essentielles », révèlent un dialogue encore d'actualité sur la question que la mimésis continue de poser aussi bien à la philosophie qu'à la théorie littéraire.

N'oublions pas l'injonction qu'apparaît à maintes reprises dans un texte aussi succinct que *La Poétique* d'Aristote indiquant que l'imitation doit représenter les êtres « meilleurs » ou « pires » et non *tels* qu'ils sont. En outre, le sens fort et technique que reçoit le verbe *poiein*, comme le signalent Rosélyne Dupont-Roc et Jean Lallot⁹⁸, ne corrobore-t-il pas l'accent mis sur l'« action » poétique? Cela renforce encore le caractère de composition, de réorganisation des savoirs en forme de fiction par le poète. Au contraire d'un art convenable et restreint, le surréalisme s'insurge contre un réel univoque dont la représentation devient impertinence en rapport à la multiplicité des objets esthétiques possibles et au caractère hétéroclite et multiple du matériau artistique. En effet, la pratique surréaliste rejoint la critique platonicienne contre

l'art de ses contemporains, qu'il accuse ouvertement de se soumettre aux exigences du *postulat de vraisemblance* moyennant toutes sortes d'artifices et d'acrobaties, dans le seul but de plaire en flattant les foules, c'est-à-dire en substituant à la recherche de l'authenticité celle de la dextérité dans l'achèvement d'œuvres érigées uniquement à cet effet, ce qui revient à identifier ce genre de substitution de valeurs à une prostitution de l'artiste vis-à-vis de son public⁹⁹.

⁹⁷ Platon, *Œuvres Complètes*, Pléiade, t. I, 1940, pp. 614-691.

⁹⁸ « Tel est le sens fort, technique, que reçoit le verbe *poiein* : « faire œuvre poétique », c'est « composer » - et peut importe le matériau ! Aussi la distinction de ce qui a eu lieu et de ce qui pourrait être n'est-elle plus pertinente : il y a poésie si et seulement s'il y a agencement de l'action, organisation de l'histoire selon le vraisemblable ou le nécessaire. Aristote ne privilégie ni l'invention originale, ni la fidélité aux histoires traditionnelles ; dans l'un et l'autre cas, il souligne l'indispensable intervention du poète — en quoi il se révèle comme poète — qui est d'organiser une histoire, un *muthos* », *La Poétique*, *op. cit.*, p. 226.

⁹⁹ Evaghélos Moutsopoulos, *Poïésis et Technè : Idées pour une philosophie de l'art*. t. I - *L'excellence de plus-être*, Montréal : Editions Montmorency, 1994, p. 91.

C'est à l'égard de ce même postulat de vraisemblance, de cette attitude réaliste qui « fait échec à (...) l'art en s'appliquant à *flatter* l'opinion dans ses goûts les plus bas¹⁰⁰ », que le surréalisme prend ses distances. Mais comment s'opère le passage entre les concepts classiques de représentation et un langage poétique et littéraire qui gagne en autonomie et impose une spécificité discursive nouvelle ? Comment est-il possible de passer de la mimésis classique à une mimésis moderne ?

Chapitre II. D'une mimesis classique à une mimesis moderne

« La poésie

Est l'essai de représenter, ou de restituer, par des cris, des larmes, des caresses, des baisers, des soupirs, ou par des objets *ces choses* ou *cette chose* que *tend obscurément d'exprimer le langage articulé*, dans ce qu'il a d'apparence de vie ou de dessein supposé.

Cette chose n'est pas définissable autrement. Elle est de la nature de cette énergie qui se refuse à répondre à ce qui est (...) ».

Notes sur la poésie, Paul Éluard en collaboration avec André Breton, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 475.

S'il est vrai que d'autres formes artistiques antérieures au surréalisme ont mis en place l'écart entre le langage de l'art et la réalité empirique, c'est avec les formes d'avant-gardes que cet écart atteint son summum. Je pense notamment aux arts plastiques du début du XX^e et, de manière plus large, aux arts abstraits qui se sont multipliés au tournant du même siècle. Il est vrai aussi que la poétique dadaïste a essayé d'abolir toute forme, toute démarche que soit de systématisation et de construction de sens. Le surréalisme cependant a ramené ces réflexions vers une exploration non seulement des langages artistiques possibles mais les a également liés au

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 313.

décloisonnement d'un raisonnement purement logique de la démarche artistique ; en outre il a voulu étendre ses activités à tous les champs de l'humain, y inclus la politique¹⁰¹. Mais il me semble que si certains mouvements se sont effrontés à la logique déterminant les démarches artistiques, d'autres ont marqué l'histoire de l'art avec la mise en place de nouvelles approches du monde, provoquant un changement épistémologique qui a actualisé les notions de représentation. Je pense notamment à la relecture entreprise par Jean-Claude Vuillemin concernant la notion de baroque¹⁰² : une nouvelle épistémè met à jour les catégories et valeurs esthétiques instaurant une nouvelle axiologie. Ne pouvons-nous pas parler alors d'une sorte d'épistémè surréaliste ?

C'est justement quand on analyse la question de la mimésis que les réponses à cette question peuvent apparaître. À travers de cette problématique de la mimésis il est possible de voir un fil rouge orientant ce que nous comprenons comme l'art, aussi bien que les catégories esthétiques définissant ses limites. Au contraire d'une valeur universelle – atemporelle, commune à tous les sociétés et cultures –, notre compréhension de ce qui définit l'artistique est déterminée par une sensibilité reprenant en ensemble déterminé de règles. Le passage d'une sensibilité classique, remplie de mauvaises interprétations concernant les idées antiques, comme la notion de mimésis, à une sensibilité « moderne » permet de relever les variables importantes dans cette équation. Selon Stephen Halliwell, un point principal émerge des transformations de la compréhension du concept de mimésis au long des siècles :

A nodal point in the web of interests and problems that defined neoclassical mimeticism was the motto of the so-called imitation of nature. This even identified, with

¹⁰¹ Nous prenons ici le terme *politique* comme dans l'assertion d'Henri Meschonnic et de manière aussi large que possible de manière à ne pas limiter l'acception du mot à la seule activité militante : « Je ne définis pas l'éthique comme une responsabilité sociale, mais comme la recherche d'un sujet qui s'efforce de se constituer comme sujet par son activité, mais une activité telle qu'est sujet celui par qui un autre est sujet. Et en ce sens, comme être de langage, ce sujet est inséparablement éthique et poétique. C'est dans la mesure de cette solidarité que l'éthique du langage concerne tous les êtres de langage, citoyens de l'humanité, et c'est en quoi l'éthique est politique. La poétique est aussi une éthique, puisqu'un poème est un acte éthique car il transforme le sujet, celui qui écrit et celui qui lit. Par quoi il transforme aussi tous les autres sujets, du sujet philosophique au sujet freudien », *Éthique et politique du traduire*, Paris : Verdier, 2007, p. 8. Dans ce sens, la pratique poétique du surréalisme incarne, elle aussi, et de manière essentielle, le travail et l'implication politique du mouvement en ce qui concerne Paul Éluard. Je m'attarderai aux rapports entre la politique et la poésie métaphorique et surréaliste d'Éluard à la dernière partie de la section trois.

¹⁰² Jean-Claude Vuillemin. *Épistémè baroque. Le mot et la chose*, Paris : Hermann, 2013.

mimesis, not least by opponents of mimetic conceptions of art. But this association is often embedded in a misleading narrative of the early modern history of aesthetics. The narrative in question takes a static doctrine of art's "imitation of nature" to have constituted the core of neoclassical thinking from the sixteenth to the eighteenth century, and then to have been the main target of new, explicitly antimimetic models of art that arose in the second half of the eighteenth century and during the period of romanticism. Have been repudiated by the romantics, it is thought, the artistic credo of "imitation of nature" never recovered and has now become an aesthetic principle of intellectually antiquarian interest. But such narrative is, at best, a collection of half-truths that offers a seriously abridged account of the fate of mimesis from the Renaissance to the present¹⁰³.

La proposition d'Halliwell est alors "that can be no straightforward equation between mimesis and 'the imitation of nature', because the latter was never a unitary principle but a *formula interpreted in various, and sometimes incompatible, ways*"¹⁰⁴". Comprendre cela rend possible de supposer l'émergence de tout un appareil capable de rendre au surréalisme, malgré l'écart à la norme dans lequel il s'érige, un système de catégories esthétiques alternatif aux règles classiques, supposées universelles. La « formule » que propose le discours poétique surréaliste permet au langage littéraire de jongler avec les « incompatibilités » qu'on lui pourrait reprocher dans un système logique conforme à l'ordre universel classique. Une nouvelle forme de mimésis apparaît dans l'effort surréaliste d'administrer l'« incompatible », l'incongru.

Le parcours qui a rendu obscure la compréhension du terme μίμησις est semé d'évènements qui se répètent dans l'histoire d'autres concepts. Nous pouvons penser, entre autres, à l'héritage du « symbolisme ». Ce dernier se définit au fur et à mesure des

¹⁰³ « Un point central dans le réseau des intérêts et des problèmes qui ont défini le mimétisme néoclassique était la devise de la soi-disant imitation de la nature. Cela a été identifié avec la mimésis même par les adversaires des conceptions mimétiques d'art. Mais cette association est souvent enracinée dans un récit trompeur de l'histoire moderne de l'esthétique. Le récit en question prend une doctrine statique de "l'imitation de la nature" dans l'art comme ayant constitué le principe de la pensée néoclassique du XVIe au XVIIIe siècle, pour ensuite être la cible principale de nouveaux modèles, explicitement anti-mimétiques d'art qui surgissent dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et pendant la période du romantisme. Le credo artistique d'imitation de la nature', réfuté par les romantiques, ne s'est jamais récupéré et est maintenant devenu un principe d'intérêt esthétique intellectuellement dépassé. Mais tel récit est, au mieux, une collection de demi-vérités qui offre un compte sérieusement abrégé du sort de la mimésis de la Renaissance à nos jours », *The Aesthetics of Mimesis, op. cit.*, p. 351, traduction libre.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 351-352: « Il ne peut avoir d'équation directe entre mimésis et l' 'imitation de la nature' parce que cette dernière n'a jamais été un principe univoque, mais *une formule interprétée de manière diverse et parfois incompatibles* », traduction libre, je souligne.

années par une relation étroite entre les concepts de fable et mythe, comme l'explique Henri Peyre¹⁰⁵. Ces propos sont illustrés par la relation entretenue par les signes « symbole » et « allégorie » avec les hypothétiques significations à laquelle ces mots font référence communément. Une problématique essentielle est posée. La définition de tout un concept du domaine artistique questionne le sens des mots. De manière similaire, la signification du signe « mimésis » a été conditionné par de termes nombreux, mais celui qui semble avoir le plus « contribué » à son héritage est celui d'« imitation ». Mais quelle imitation ? Du monde ? Du « réel » ? Encore une fois la question de l'image peut se poser ? La littérature produit quelle genre d'« imitation » ? Cette production dégage quel type d'image ? Autrement dit, à quel référent l'image produite par le littéraire renvoie-t-elle ? La définition de mimésis dépend donc de la compréhension que nous avons du terme « imitation ».

Or, il me semble que les images du surréalisme répondent à cette question de la compréhension du terme d'imitation avec la radicalisation des rapports liant « symbole », « image » et objet empirique. Cela correspond, aussi, au désir de marquer l'opposition entre une sorte de connaissance intuitive du monde en dépit des relations logiques qui orientent le plus ordinairement nos rapports aux êtres et aux choses. L'extrait d'Ezra Pound, de 1913, illustre de manière limpide l'effort que nous mettons dans les processus créatifs afin de faire interagir mots, sons, idées et émotions :

You wish to communicate an idea and its concomitant emotions, or an emotion and its concomitant ideas, or a sensation and its derivative emotions, or an impression that is emotive, etc. etc. etc. You begin with the yeowl and the bark, and you develop into the dance and into music, and into music with words, and finally into words with music, and finally into words with a vague adumbration of music, words suggestive of music, words measured, or words in a rhythm that preserves some

¹⁰⁵ « On pourrait même remonter plus haut et, dans l'herméneutique des stoïciens qui s'était attachée à analyser les mythes, dans celle des interprètes de la mythologie au début de la Renaissance (chez Boccace, par exemple), dans les subtilités des théologiens chrétiens, on rencontrerait cent affirmations de la multiplicité de sens infus dans les fables : on sait que le mot grec qui les désignait est celui qui est devenu 'mythe' », Henry Peyre, « Le mot et les antécédents », *Qu'est-ce que le symbolisme*. Paris : PUF, 1974, p. 21. Peyre affirme même que c'est à une « connaissance intuitive » que Kant « accorde le nom de 'symbolique' dans sa *Critique du jugement* » (*ibidem*, p. 32), ce qui s'inscrit contre une connaissance intellectuelle chez les romantiques allemands du début du XIX^e.

accurate trait of the emotive impression, or of the sheer character of the fostering or parental emotion¹⁰⁶.

Pound nous parle ici de la problématique primaire à laquelle est confrontée toute démarche artistique : rendre compte, par les mots, de la représentation, que ce soit d'une idée, d'un son, d'une émotion, d'un souvenir... Si de disciplines annexes à la littérature peuvent fournir des éléments d'une lecture nouvelle, des réponses restent encore insuffisantes. L'allégorie, le symbole, restent encore de ces mots, comme la mimésis, englobant un ensemble un flou de sens pouvant, certes, être discerner et décrit, mais ne pouvant pourtant pas présenter une relation causale quand il s'agit de les appliquer au langage et à la représentation littéraire. Il est intéressant de noter les propos de Stéphane Mallarmé sur la réponse que donne la poésie à cette problématique du mot et de la représentation :

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une clairvoyante atmosphère¹⁰⁷.

Un « mot total ». C'est dans la succession, dans l'accumulation, dans la multiplicité que la poésie choisie de faire sa représentation, sa mimésis. Elle englobe les termes, les mots et sens afin de produire son image particulière du monde. C'est ce « trait souverain » qui répond au monde ordinaire d'une voix nouvelle que son « imitation » a aussi lieu d'exister. Aussi, ne serait-ce pas ce « mot total » que Murilo Mendes et Paul Éluard construisent avec les articulations du langage métaphorique de

¹⁰⁶ « The Serious Artist : III. Emotion and Poetry ». *The New Freewoman*. vol. 1, num. 10. 1913, pp. 194-195 : « Vous souhaitez communiquer une idée et ses émotions concomitantes, ou une émotion et ses idées concomitantes, ou une sensation et ses émotions dérivées, ou une impression qui est subjective etc., etc., etc. Vous commencez avec le miaulement et l'aboïement et vous développez cela vers la danse et vers la musique, et vers la musique dotée de mots, et ensuite vers les mots dotés de musique, et finalement des mots dotés d'une vague ressemblance avec la musique, des mots évocateurs de la musique, des mots mesurés, ou des mots dans un rythme qui préserve un certain trait de précision en relation à une impression émotive, ou du caractère pur d'une émotion personnelle ou adopté », traduction libre.

¹⁰⁷ Stéphane Mallarmé. L'avant dire du *Traité du verbe* de René Ghil. *Œuvres complètes*. t. II, Paris : Gallimard, 2003, pp. 677-678.

leur poésie ? Le « mot total » peut être rapproché du mot métaphorisé. Il fait les signes linguistiques distincts sémantiquement. Cet agencement inédit produit « cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution ». Deux exemples chez chacun de nos auteurs démontrent la manière par laquelle une « atmosphère » de clairvoyance transforme même un « fragment ordinaire d'élocution ». Ces premières analyses signalent une compréhension nouvelle de l'« imitation » propre à la poésie du surréalisme. Elles démontrent aussi comment la mimésis compose une image du monde caractérisant le surréalisme. Le poème “Alegoria¹⁰⁸” de Murilo Mendes et « L'as de trèfle¹⁰⁹ » de Paul Éluard dialoguent étroitement avec la naissance de ce système en écart par rapport à une mimésis classique, comprise comme imitation de la nature. Ces deux poèmes ne se privent pas d'utiliser les signes linguistiques représentant, ordinairement, des éléments de la nature. Leur utilisation, néanmoins, impose un autre rapport à la démarche représentative. Ces deux exemples naviguent entre les mots décrivant un monde naturel pour en extraire une signification que j'appelle ici une « imitation » moderne.

Pour ce qui est du poème de Murilo Mendes, le mot *sonho* (rêve) sera l'opérateur déclenchant une nouvelle forme de penser les rapports du mimétique surréaliste au réel. Ce rêve sera le point modalisateur des autres mots du poème, les faisant graviter autour d'un nouveau mode de penser les rapports de l'art au monde. Chez Éluard, l'écart avec la mimésis comprise comme imitation de la nature est plus direct. Nous sommes déjà dans une représentation qui ne s'occupe plus de donner au lecteur des traces, des signaux permettant de comprendre les liens menant de la « nature » à la création poétique proprement moderne. L'écart est la « nature » même de cette poésie. Le monde qu'elle représente impose les limites d'une mimésis qui lui est intrinsèque. Pour Éluard, ce sera à partir du regard et de la figure de la femme qu'une nouvelle modalité de mimésis se pose en décalage à une notion de mimésis comme imitation de la nature.

¹⁰⁸ “O Mundo Inimigo”, *Poemas* (1930), *Poesia Completa e Prosa*, op. cit., p. 109.

¹⁰⁹ *Capitale de la douleur*, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 179.

II. 1. Entre « jardins clairs » et « pelouses géométriques » : “Alegoria” de Murilo Mendes

Dans ce poème, le monde commun est représenté par des mots ordinaires pour après opérer la radicalisation des agencements des signes linguistiques. C’est par l’organisation du mot commun, de la matière anodine que s’opère une sorte de moment révélateur, propre la « mimésis moderne ». Voyons comment cela se produit formellement :

ALEGORIA

Sombras movendo o sonho
onde uma densa cabeleira cheirosa
aparece entre dois raios de pensamento
no quarto pendurado na terra morena;
de repente desloca-se a bruta massa do corpo de um santo,
estátua me invocando,
e um diabo verde me levando pro aniquilamento.

Nos jardins claros
gramados geométricos
a árvore dum vestido amarelo deixando adivinhar a forma
que nenhum sovaco úmido complica no gesto de apanhar uma bola,
em resto de som de seresta
agarra-se nas orelhas do cavalo mecânico
que rompe o espaço,
lá vai até o oco do mundo onde as mesmas mulheres deste lado
afagam o seio pensando no cavaleiro amado,
doce meditação debaixo das lâmpadas elétricas
sentindo a aproximação dos cheiros e dos sons do carnaval,
convidando ao sono
numa cama que mal dá pra um homem de estatura mediana¹¹⁰.

¹¹⁰

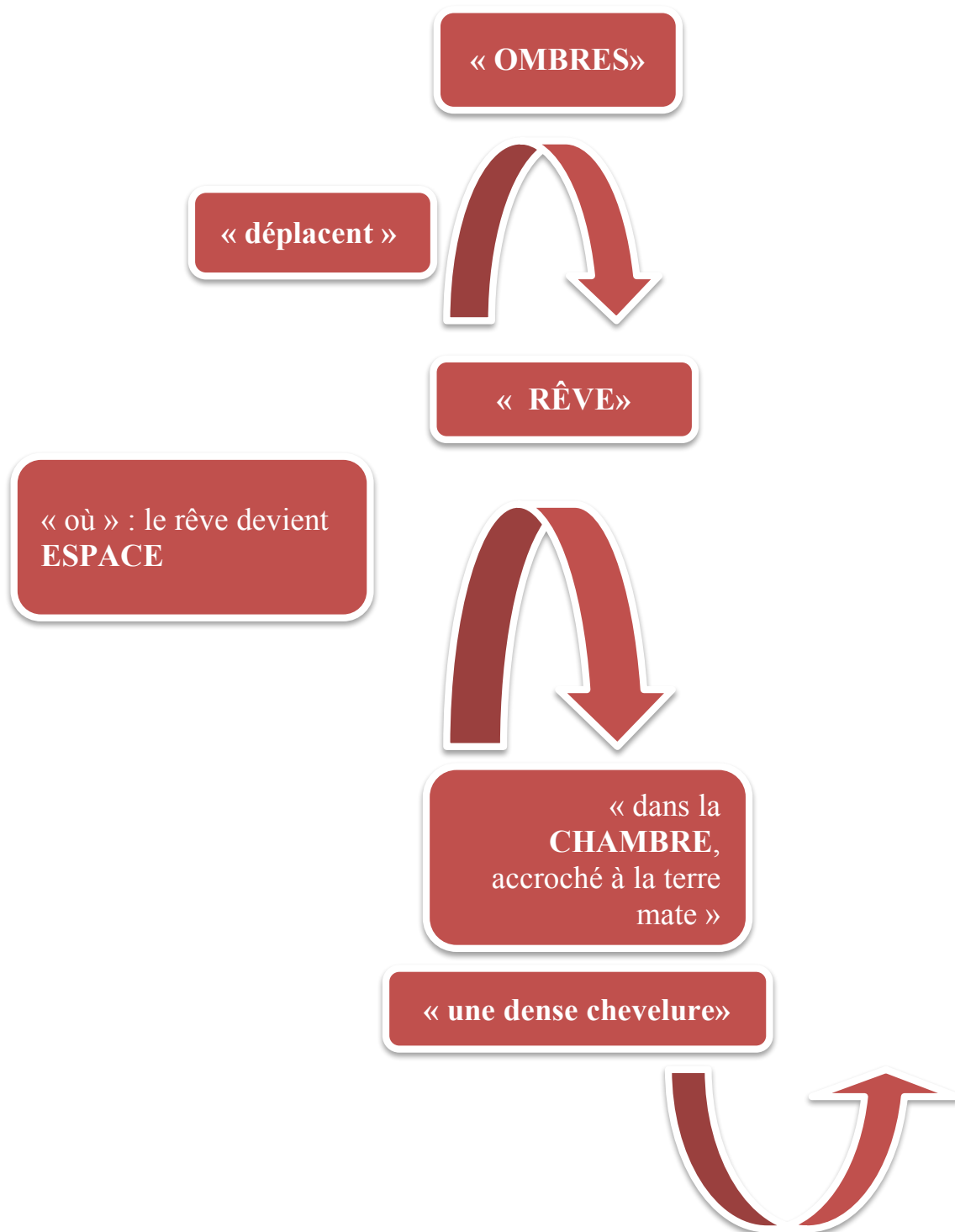
ALLÉGORIE

Sombres déplaçant le rêve
où une dense chevelure parfumée
apparaît entre deux foudres de pensée
dans la chambre accroché dans la terre mate;

Dès les premiers vers, une structure narrative complexe rend difficile la construction d'une image cohérente. On observe une accumulation d'éléments visuels dont le rapprochement reste inhabituel, ce qui rend difficile au lecteur de se projeter une suite logique. Ce que l'on aperçoit est un mouvement à partir du déplacement induit par le signe « sombras ». Ce mot construit un parcours orienté en trois niveaux :

soudainement se déplace la masse brute du corps d'un saint, statue qui m'invoque,
et un diable vert me conduit au sacrifice.

Aux jardins clairs
pelouses géométriques
l'arbre d'une robe jaune laissant deviner la forme
qu'aucune aisselle humide complique dans le geste de prendre un ballon,
un vestige du son d'une sérénade
s'agrippe aux oreilles du cheval mécanique
qui rompt l'espace,
Il va jusqu'au noyau du monde où
se caressent le sein pensant au chevalier aimé,
douce méditation en-dessous des lampes électriques
sentant l'approche des odeurs et des sons du carnaval,
invitant au sommeil
dans un lit logeant à peine un homme de stature moyenne » (traduction libre).



Après avoir parlé du mouvement des « ombres » sur le rêve, le poème se concentre sur la description d'un terrain onirique qui devient *espace*. Le poète laisse libre cours à la caractérisation de ce territoire propice à la poésie du surréalisme, dans la mesure où il s'agit de dépasser un modèle représentatif empirique et de faire sauter les limites connues pour ériger

l'existence de nouvelles formes. Cela s'opère par les articulations entre les mots « rêve », « son », « femme » et « sommeil ». Dans un moment de cet espace, une « dense chevelure parfumée / apparaît entre deux foudres de pensée ». Les sens sont invoqués dans une dense synesthésie invitant la vision, l'audition et l'odorat à créer l'élément dissonant propre à l'univers du rêve. Ce rêve est lié d'une certaine manière à un espace défini presque métonymiquement, associé à un être féminin, qui apparaît ici représenté par l'expression « terre mate ». Couper les liens qui permettent d'atteindre ou de comprendre le rapprochement de la figure de la femme et de la « terre » par un adjectif commun est le propre de la métaphore. Il est nécessaire de laisser couverte la part d'« ombre » que le mystère intrinsèque à cette poésie met en place. Le poète permet ainsi au langage poétique de laisser à l'écriture poétique le pouvoir de produire la déflagration des « significations cachées » par le mystère que les métaphores peuvent produire. L'abandon d'un discours logiquement articulé ouvre les possibilités elliptiques de la langue pour produire de nouveaux modèles représentatifs à partir du déplacement du centre de la mimésis, qui passe du monde vers l'organisation interne de l'œuvre. De surcroît, le choix du rapprochement entre la femme et le mot « terre » gagne un sens particulier dans la poétique de Murilo Mendes, pour qui la figure féminine est évocatrice de tout un univers d'images agissant au centre de ses réflexions métaphysiques. À l'instar de la terre, capable de faire germer la vie et l'engendrer, la femme devient entité puissante et créatrice. Suivant le modèle du rapprochement entre la terre et la femme, le rêve qui s'« accroche » à la « terre mate » enrichit le champ sémantique. Les caractéristiques de l'un contaminent celui de l'autre : ce qui relève de la « terre mate » - tous les mots gravitant autour du sens des mots *terra* et *morena* - motive et transmet de significations nouvelles au mot *sonho*. Un ensemble de métaphores – *quarto, densa cabeleira* – sont alors orientés par ce motif inédit. Le rêve s'attache à la femme, celle qui cache au sein même de sa nature les potentialités de la vie. L'accouplement de l'univers du démiurge, caractérisé par l'accumulation d'images les plus radicales et arbitraires, retrouve celui de la figure féminine. Le produit de cette rencontre ne peut que générer un ensemble représentatif, mimétique, entièrement dans la lignée du surréalisme.

Le « rêve » est accroché à la « terre mate » comme un tableau décorant une « chambre » quelconque. Lire le « rêve » comme de la peinture altère la compréhension des dispositifs de l'art. Au contraire d'une image fixe, stable, immuable, le « tableau » de Murilo change de sujet, de ton, à chaque fois que les *sombras* se mettent en

mouvement. Le « rêve » accroché à la « terre » invite le lecteur à laisser son regard pénétrer une dimension parallèle et à admettre l'existence d'une réalité qui se dévoile à travers la ligne de fuite d'une géométrie nouvelle, complexe et pertinemment articulée.

Pour ce qui est de la définition de l'espace où se déroule le mouvement du rêve, nous sommes dans une « chambre », terrain de l'intime, espace privilégié de la rêverie et du sommeil. L'espace individuel s'oppose au collectif et universel. Le choix de représenter cet espace marque déjà une opposition à l'imitation de la « nature ». Le terrain de la mimésis moderne privilégie l'étendue du particulier.

Le vers cinq scinde la strophe en deux temps, ce que la ponctuation renforce avec le point-virgule et la syntaxe étriquée qui provoque un aller-retour des sujets traités, comme le démontre le graphique ci-dessus. Dans le second temps de cette strophe, l'idée de mouvement continue au centre des transformations provoquées : le moment principal est celui du déplacement de la « masse brute du corps d'un saint ». Le caractère inattendu de l'adverbe *de repente* (« soudainement ») ajoute de la tension, qui s'installe plus fermement avec le mot *aniquilamento* « annihilation », à la fin de la strophe. Dans les deux derniers vers, un rapport dialogique lie deux pôles : la « masse brute du corps du saint » d'un côté, et de l'autre le « diable vert ». Ces deux pôles interagissent parallèlement : au moment où la masse brute du corps du saint se déplace, concomitamment s'opère l'action de ce « diable vert », sorte de bourreau exécutant la sombre sentence d'annihilation. Il est intéressant de voir la relation faite entre le « corps » (« du saint ») et la « statue », comme si à ce corps correspondait deux sens différents, deux réalités différentes. La masse du corps devient le symbole où se réalise la médiation entre deux instances, entre deux mondes. Le point entremêlant le concret et le transcendant s'invite dans la représentation par le mot « saint » qui, altérant le caractère inanimé de la statue, la transforme en symbole du dépassement des antinomies séparant l'un et l'autre. Correspondra à ce nouveau réel, une mimésis où ces antinomies puissent pénétrer et déplacer les frontières les configurant les unes aux autres. Si nous remettons au titre du poème, la tension entre ces deux forces se place au centre de la thématique de la spiritualité dans la corporéité, aussi chère à Murilo. Le poème devient ainsi l'objet déterminant les contours entre la matière du corps et cette « statue » qui est beaucoup plus que simple objet privé de vie, puisque capable d'évocation.

Au-delà de l'apparente contradiction entre « corps » et « statue », le vocatif « statue qui m'invoque (...) » produit une image contraire aux sens ordinaires. Le signe « corps » appartient au champ sémantique du vivant et, ici, de ce qui a une âme, autrement dit quelque chose de plus profond qu'un objet comme une statue, composée de matière inerte. Juste après avoir posé les termes de cette apparente contradiction, une courte expression sort des sentiers battus et impose au lecteur de suivre le flux de la signification proposée par la métaphore de la « statue ». Le point de bascule se concentre dans l'attribution qui transforme la banalité de celle-ci : au-delà d'être un corps, elle est la « brute masse du corps d'un *saint* ». Cela oriente non seulement la rupture avec les attentes de sens, mais agit également au niveau du développement d'une mystique rappelant la tradition catholique, mais considérablement transformée selon une métaphysique qui s'organise dans la poésie, par ses images et nouvelles articulations. La métaphore de la « statue » se répète dans les poésies de Murilo et d'Éluard et souvent mettent en œuvre de relations similaires à celle ci-dessus annoncée. Je me contenterai ici seulement de signaler ce pont entre nos deux auteurs croyant que d'autres métaphores remplissent de manière plus claire et plus pertinente la perspective théorique choisis pour baliser cette thèse. La relation que la métaphore de la statue engage ici démontre une des facettes par lesquelles le signe linguistique, construit dans une trame métaphorique complexe, remplace un ordre représentatif.

Dans la deuxième strophe, trois moments distincts se dessinent. Le premier se restreint aux quatre premiers vers :

Aux jardins clairs
pelouses géométriques
l'arbre d'une robe jaune laissant deviner la forme
qu'aucune aisselle humide complique dans le geste de prendre un ballon

Ces vers se caractérisent par une accumulation de descriptions où les métaphores s'imbriquent dans une articulation proche de celle proposée par le surréalisme : pour parler d'une « robe », le poète articule les mots du champ sémantique du jardin, de la pelouse, de l'arbre ... C'est cette « robe » qui motive et altère le sens

usuel des signes « jardins », « pelouses », « arbre », devenant le point où une autre mimésis accompagne l'objet esthétique. « L'arbre d'une robe jaune » insère la donnée sensorielle liée au corps ; c'est cet arbre qui « laisse deviner » une forme particulière similaire à celle produite par le « geste d'attraper un ballon » avec des « aisselles humides ». Cette même expression se répète dans un autre poème du recueil *A Poesia em Pânico*, “A Filha do Caos”¹¹¹ :

Dos teus sovacos molhados,
Muda o rumo das estátuas,
Manda a criação se deitar.
(...)
Cuspirás no meu cadáver,
Do cuspo saem rajadas
De granizo, que destroem
Esse mundo e a Criação¹¹².

Dans “A Filha do Caos”, les « aisselles », chair vivante que l'on pourrait même imaginer puante, bouleverse le monde connu et sa puissance terrible détruit « ce monde et la Création », en majuscules¹¹³. Au poème « Allégorie », la forme imprimée par ces « aisselles humides » a une signification particulière, étant donné que chez Murilo, ce signe implique une problématique liée de manière profonde à la matière même de la poésie, à ce qui compose sa structure représentative. Dans ce dernier poème, les « aisselles » évoquent une forme ne laissant apercevoir de sa nature que la manière fragmentaire par laquelle elle est représentée. Elle s'apparente alors à la métonymie de la figure féminine d’“A Filha do Caos” : la « femme » n'est qu'« aisselles mouillées ».

¹¹¹ *A Poesia em Pânico*, “A Filha do Caos”, *Poesie Completa e Prosa*, op. cit., pp. 222-223.

¹¹² LA FILLE DU CHAOS

De tes aisselles mouillées,
Change la direction des statues,
Force la création à se coucher.
(...)
Tu cracheras sur mon cadavre,
De ton crachat sortent des rafales
De grêle, qui détruisent
Ce monde et la Création. (traduction libre)

¹¹³ Pour plus de détails sur la métaphore de femme dans la poétique de Murilo Mendes, je me permets de renvoyer à mon article « La transgression, le sacré et la poésie : un plaidoyer pour la métaphore de la femme chez Murilo Mendes », paru en février 2016 dans l'ouvrage *Donner un nom à l'obscur*, CRLA-Archivos/ Université de Poitiers- CNRS.

Les « aisselles humides » du poème « Allégorie » sont cette partie qui représente le tout, l'image de la femme, dans un mécanisme similaire à celui qui permet de dire que la « terre mate » est une métonymie de la femme et rappelle la manière par laquelle Murilo Mendes fait référence à la peau féminine dans de nombreux poèmes. Notons aussi que malgré le peu d'informations « précises » sur cette « forme », l'écriture est semée d'adjectifs composant une image de l'environnement où le mot s'insère : les jardins sont « clairs », les pelouses « géométriques », l'arbre est lié à une « robe jaune » ... À défaut d'une description « logique » ou vraisemblable vis-à-vis de la dimension empirique de la réalité, la vision (« jardins clairs », « pelouses géométriques », « robe jaune »), le tact et l'odorat (« aisselles humides ») sont sollicités pour composer cet objet nouveau, représentant l'allégorie portée par le titre du poème.

Le deuxième moment de cette strophe commence par le vers cinq : « un reste de son de sérénade ». Si le « sujet » de l'action dans la première partie est « l'arbre d'une robe jaune », ici l'agent, pour ainsi dire, est le « son de sérénade ». C'est ce son qui « s'accroche », qui « rompt » et qui « va au noyau du monde ». L'audition vient s'ajouter aux autres sens sollicités antérieurement. Dans le vers six- « s'agrippe aux oreilles du cheval mécanique » -, l'image de ce cheval mécanique qui « rompt l'espace » est similaire à celle assemblant « corps » et « statue » à la première strophe. L'adjectif « mécanique » suggère un objet inanimé tout comme la statue. La donnée linguistique donnant vie à l'automate mécanique, à l'instar de la référence au « saint » et à la « masse brute » de son « corps », devient ce « cheval » qui « rompt l'espace » et qui incarne un être qui, au dépit de ce qui peut être compris par le champ sémantique lié au mot *mecânico* (« mécanique »), est capable des mêmes actions et a donc une existence similaire à celle des êtres vivants, dotés d'un « corps », d'une chair. Dans cet univers particulier, le son s'accroche aux oreilles de ce cheval presque mythique pour dépasser les limites de l'espace, organisé par les lois de la physique, pour arriver au centre du monde (« Il va jusqu'au noyau du monde »). L'arrivée à ce point névralgique marque le passage à la troisième partie de la strophe.

« Les mêmes femmes de ce côté » font irruption, dans le vers huit, imposant le passage de la deuxième à la troisième partie qui continue à peindre l'image de l'allégorie principale que donne son titre, ou son thème, au poème. Comme la « robe

jaune » du vers trois de cette strophe, ces « femmes » sont caractérisées de manière elliptique. Jusqu'ici, aucune référence à elles n'a été faite et pourtant le poète parle des « mêmes » femmes. Aussi, elles se placent dans un endroit marqué : « de ce côté ». Qu'en est-il alors de « ce côté » ? L'indétermination ne laisse pas au lecteur la possibilité d'abandonner ses anciens repères. Le seul repère est cette image des femmes qui se « caressent le sein pensant au chevalier aimé ».

C'est au dixième vers que toutes les images peintes jusque-là se regroupent dans l'expression « douce méditation » : le « rêve », la « chambre », les « ombres » de la première strophe, ainsi que le « reste de sérénade », le « cheval mécanique » et ces « mêmes femmes de ce côté » de la deuxième strophe font partie d'une délectable contemplation qui a lieu « en dessous des lampes électriques ». Cette contemplation laisse pressentir des « odeurs » et des « sons » ; elle évoque tout un univers particulier lié à l'événement du carnaval¹¹⁴. « Danse », « musique », « festivités », « liesse », sont autant de signes qui peuvent évoquer l'expérience d'une fête comprise comme symbole ultime de la culture brésilienne. Murilo, cependant, attache tout ce système d'images au *sono*, (« sommeil »). Ces « sons » et ces « odeurs » invitent non pas à la « fête », mais à une réalité où, malgré la petite taille du lit logeant « à peine un homme de stature moyenne », s'articule un complexe système représentatif orienté par le « sommeil ». Le mouvement de la première strophe, commençant par le rêve et revenant vers lui, semble fermer la boucle à la fin du poème avec le signe « sommeil » : c'est lui qui guide tous les mots de la structure poétique, visuellement, métaphoriquement.

Ces deux strophes semblent converger vers une allégorie de l'univers du sommeil, du rêve, instaurant, au niveau de la représentation, un cadre mimétique propice au réel engagé par l'univers de Murilo par toutes les images s'articulant entre elles, se passant le relais les unes aux autres.

¹¹⁴ Une relation similaire à celle concernant le carnaval apparaît déjà au recueil *História do Brasil* (1932), au poème « LX – O Avô Princês » (*op. cit.*, pp. 191-193). À la strophe six, les peintures sortent du fond d'un tiroir pour « reprendre leurs mouvements » et faire partie de la fête et de la musique en prenant « pandeiros », « reco-reco » et « deux guitares ». Le carnaval devient alors le moment où les choses sans vie, reprennent part au réel organisé autour de lui. Pour l'intégralité de ce poème voir l'annexe.

II. 2. L'altérité prise « par les ailes de ses oreilles : « L'as de trèfle » de Paul Éluard

Dans l'acte de produire un double du réel avec la représentation mimétique Éluard présente une relation à altérité. Cette relation d'identité mettra en place une mimésis interne, formellement articulée. Elle, érigeria l'altérité comme principe. La relation de la mimésis à autrui se développe par une articulation autour du champ sensible de la vision. Dans « L'as de trèfle » de *Capitale de la douleur*, Éluard met en place une logique semblable à celle que Murilo instaure autour des sens et du champ sémantique lié aux rêves et au sommeil. Ici, tout se « joue » par les « yeux », la « forme », les « cheveux » et la figure de l'« aveugle ». Par des aller-retour constants entre le « je » poétique et une figure féminine - caractérisée seulement par le pronom « elle » -, un univers particulier d'images se constitue avec les mots « regarder », « yeux », « auréole » et « aveugle ».

Voyons comment se donne l'articulation de ces éléments et la manière par laquelle ils mènent le passage d'une mimésis de la « nature » à un modèle représentatif dont ces articulations sont les outils soutenant une vraie anatomie du monde produit par le poème :

L'AS DE TRÈFLE

Elle joue comme nul ne joue et je suis seul à la regarder. Ce sont ses yeux
qui la ramènent dans mes songes. Presque immobile, à l'aventure.

Et cet autre qu'elle prend par les ailes de ses oreilles a gardé la forme de ses
auréoles. Dans l'accolade de ses mains, une hirondelle aux cheveux plats se débat sans
espoir. Elle est aveugle.

Le titre du poème, « L'as de trèfle », renforce l'importance du « jeu » ; il induit une lecture et renvoie aux jeux de cartes où le hasard « ordonne » les combinaisons possibles. La mimésis se construit de manière similaire. Elle évoque un jeu analogue de

combinaisons. Dans ce poème, Éluard construit la mimésis comme dans un jeu hors-norme où la femme est le point de bascule. Elle dirige le regard du lecteur vers les potentialités du langage. De manière comparable à quelqu'un manipulant des cartes de façon inattendue, « comme nul autre », le poète qui articule le langage selon un code d'images altérant les combinaisons du réel objectif est à même de déplacer les anciennes frontières déterminant les limites du monde sensible.

Celle qui est aveugle porte en ses yeux le pouvoir de produire une autre image de l'individu, image devenant ensuite un autre être. Ces yeux dépourvus de leur capacité principale, de son usage ordinaire, permettent de mettre en relief des facultés insoupçonnées. Ces yeux déplacent une image, la transforment et produisent une nouvelle réalité : « ce sont ses yeux qui la ramènent dans mes songes », l'espace où l'être se multiplie et devient un « autre ». Les mots liés au champ sensible de la vision sont les éléments menant à l'ouverture des perspectives mimétiques, où une représentation proprement surréaliste peut s'ériger en autonomie aux restrictions supposément réalistes. Ces mots dirigent la poésie vers les « songes ». Le domaine du rêve fait irruption dans le discours, faisant basculer la lecture vers le domaine où « l'inconscient » et l'extraordinaire ont toute leur part dans le choix des mots, des images de nouveaux objets produits dans leur interaction. Ils mènent à « l'aventure », préparent le lecteur à découvrir, au passage, une mimésis proprement moderne, surréaliste et cohérente avec l'univers des « songes » où celui qui ne voit pas produit des images.

La solitude de l'homme, qui est « le seul » à regarder la femme, impose une image à part ; ce moment du regard est particulier et non collectif, c'est un moment d'individualisation de l'expérience du regard, devenant comme un décalque sortant d'un fond commun, d'une réalité partagée, commune, générale. Ce qui importe ici c'est la rencontre du regard de l'un et de l'autre. Tout le reste n'intervient pas et n'a pas d'influence pour cette représentation, comme si le moment de croisement et de dialogue des yeux de ces deux personnes remplissait toute l'atmosphère, comme s'il n'existait que ces yeux. Cette lecture renforce l'idée d'un découpage particulier du matériau du monde s'adaptant à la lecture mimétique par laquelle le poète « restitue » la donnée naturelle et objective en la transformant en contenu virtuel, mais possible dans l'univers

mis en place par le langage. Cela nous mène aussi à pouvoir statuer qu'un contenu virtuel, un contenu possible selon un code alternatif au raisonnement logique, devient source d'une mimésis propre à un modèle esthétique ayant dépassé les limites des règles de la nature.

La structure formelle marque non seulement deux moments distincts, mais aussi la manière par laquelle la représentation surréaliste s'accompagne d'un langage marquant un écart par rapport à l'usage commun de la langue. N'oublions pas l'avertissement d'Éluard par rapport au langage poétique structuré selon ces rapports ordinaires qui impliquent une forme figée, fixée d'avance :

Opération arithmétique. L'idée vague, l'intention, la réticence jésuitique nombreuse s'adaptant aux formes régulières, aux défenses puériles de la prosodie conventionnelle, engendre d'anciennes choses et des figures prévues. Il n'y a que des conséquences assommantes de cet accord de l'arrière-pensée et du calcul avec l'insensible des conventions¹¹⁵.

Les « anciennes choses et figures prévues » gardent encore des traces dans la transformation opérée par cette mimésis moderne. Le premier énoncé garde encore des liens avec ce rapport au langage marqué par le présupposé selon lequel les signes renvoient à « leurs » objets dans le réel : « elle joue comme nul ne joue et je suis le seul à la regarder » c'est une formulation qui ne laisse présumer aucune rupture avec cette relation entre la langue et les choses. La phrase suivante permet, néanmoins, que cette convenance discursive soit rompue : « ce sont ses yeux qui la ramènent dans mes songes ». La question du caractère figuré dans l'utilisation du verbe « ramener » se pose si nous acceptons que le poème présente une dimension où devient possible, « vraisemblable », le mouvement d'une personne, de son image, de ce qu'elle représente, vers le domaine des songes. Ce n'est pas le noyau même du discours figuratif qui se structure de la sorte ? Assumer le caractère figuratif, symbolique, représentatif de la langue ne revient pas à soutenir un contexte discursif dont la substance, les limites, la nature, relèvent d'une réalité proprement littéraire ? Cette « vérité » s'affirme quand l'« autre » prend vie, dans ce passage du regard aux songes,

¹¹⁵ Paul Éluard en collaboration avec André Breton, troisième « note » de la sous-partie « Rhétorique » de *Notes sur la poésie* (1936), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 479.

au moment où le rapport dépaysant, puisque non conforme au rapport logique entre le signe et la chose, propre à l'univers du rêve dans le surréalisme, devient réalité à part entière par les relations formelles du poème.

Sur ce « voir » qui déploie de nouvelles instances, de nouvelles réalités, l'extrait numéro « III » d'*Avenir de la poésie* (1937) d'Éluard semble proposer une lecture allant dans le sens d'une certaine responsabilité de celui qui regarde. La responsabilité de celui portant le regard se confond avec celle du poète :

Contemplateurs et miroirs fidèles. Ce ne sont pas forcément des amoureux qui ont écrit les plus beaux poèmes d'amour, et quand ce sont des amoureux, ils n'en rendaient pas leur amour responsable. Pourtant, le reflet de toutes ces paroles prononcées, inventées est sur eux, indélébile. Et il leur faut supporter ce reflet et rester sans cesse absolument disponibles, refléter et voir, vertu d'éternité. Voir c'est recevoir, refléter c'est donner à voir¹¹⁶.

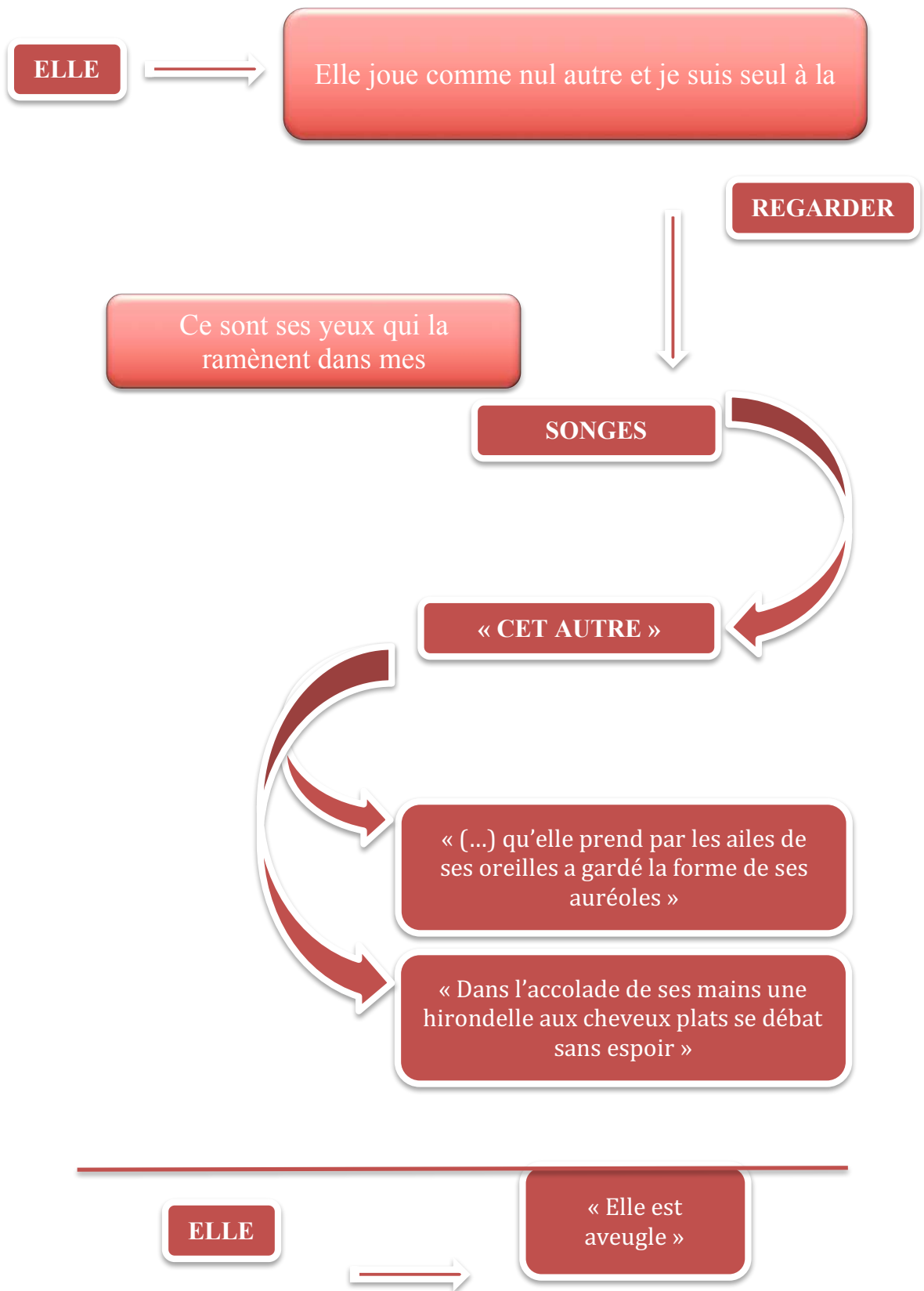
L'importance de ce reflet interpelle. Ne pouvons-nous pas penser à l'encontre de ces deux regards comme un reflet ? L'œil de l'aveugle, par le mouvement qui mène aux songes, ne produit-il pas des images et, en ce sens, ne produit-il pas un certain reflet, d'une dimension particulière ? Encore, « cet autre » produit par le déplacement que les yeux opèrent n'est-il pas lui-même son « reflet » ? Autrui est l'entité produite en convergence par les deux êtres : l'homme « contemplateur » et les yeux de l'aveugle, « miroirs fidèles ». Leur fidélité repose sur cette capacité de la métaphore du « miroir¹¹⁷ » dans la poésie d'Éluard, métaphore complexe comprenant la multiplicité d'identité des êtres. Ces yeux - les « miroirs » - sont comme la représentation surréaliste, guidée par une mimésis de l'univers multiple, en constante métamorphose. L'œil incapable de voir, reflète néanmoins une ou des images ; il donne donc « à voir ».

¹¹⁶ « III », *Avenir de la poésie* (1937), *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 525.

¹¹⁷ « Le miroir est un merveilleux témoin, sans cesse variant. Il dépose avec calme, avec force, mais quand il a fini de parler, on s'aperçoit qu'il s'est repris sur tout. C'est la personnification courante de la vérité », « La force de l'habitude », « Les médiations », Paul Éluard en collaboration avec André Breton, *L'immaculée conception, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 333. Je reviendrais de manière méticuleuse sur la métaphore du miroir chez Éluard dans la partie III de ce travail.

Le parcours de « L'as de trèfle » commence par le « je » qui pose les yeux sur une image de la femme qui joue. La représentation prend place dans le réel quand cette femme représentée agit comme un être animé : elle « joue » et dans ce jeu elle est la participante qui sort de l'ordinaire. Éluard compare, dans cette construction énonciative, cette figure féminine aux autres êtres justement pour faire ressortir le caractère d'exception qui la configure. Ce jeu devient un moment d'exception grâce à ce protagoniste. Par la figure de la femme, qui joue comme nulle autre, un moment d'exception prend place. La représentation qui rend compte de cette scène, de cet univers extraordinaire, suit le déplacement de l'objet qui force son passage vers un au-delà de formes et contenus usuels. La « femme » qui joue « comme nul autre » affirme l'anomalie comme partie intégrante du concept que nous appelons conventionnellement la réalité. Si cette brèche dans le réel existe, existera aussi une forme de mimésis capable de rendre compte de la représentation de ce jeu hors-norme qui a lieu dans la poésie et donne le ton du caractère des actions se développant dans ce contexte.

Comme dans « Alegoria » de Murilo, un déplacement s'opère ici de façon progressive, faisant avancer le développement des images. Ce déploiement dans le domaine visuel rend alors possible l'avènement de la nouvelle mimésis. Une toute nouvelle forme de « voir » prend place :



Le poème commence et finit avec « elle ». À travers les développements inattendus de son personnage, une série d'images composent le tableau qui rend compte de la représentation de l'univers particulier que ce poème engage. Aussi, le regard qui mène aux songes produit cette autre image de la femme, « cet autre » qui « a gardé la forme de ses auréoles ». Le songe est l'espace où se multiplient les images : « l'hirondelle aux cheveux plats se débat sans espoir » dans le mouvement des mains de « cet autre » ; les oreilles ont des ailes par où est tenu le double féminin. Elle devient le seuil à partir duquel le monde la poésie d'Éluard devient le terrain d'expérimentation. Cet espace est le territoire de déploiement de l'« objectivité poétique » nouvelle, discutée dans l'avant-propos de ce travail¹¹⁸. Voir dans le jeu des regards, comme dans « L'as de trèfle », la matière qui subvertit les ordres anciens permet de pousser les frontières du champ de l'art et de réinventer les catégories avec lesquels nous construisons les savoirs par l'expérience artistique. C'est dans la « succession (...) de tous les éléments subjectifs » qu'une nouvelle « objectivité » érige un modèle représentatif. Il est alors un autre paradigme mimétique, composé à partir de l'expérience sensible, comme la vision s'organisant selon le regard du poète. À son tour, il est l'« esclave » de la tâche que la poésie lui impose : « L'OBJECTIVITÉ POÉTIQUE N'EXISTE QUE DANS LA SUCCESSION, DANS L'ENCHAÎNEMENT DE TOUS LES ÉLÉMENTS SUBJECTIFS (...) »¹¹⁹. Ce nouvel ordre mimétique est, pour Éluard, « l'enchaînement de tous les éléments », comme présenté explicitement dans le poème « Poésie ininterrompue¹²⁰ » :

(...) Je serai la première et la seule sans cesse
 Il n'y a pas de drame il n'y a que mes yeux
 Qu'un *songe* tient ouverts
 Ma chair est ma vertu
 Elle *multiplie mon image* (...)

¹¹⁸ Voir note 58.

¹¹⁹ *Loc. cit.*

¹²⁰ « Poésie ininterrompue », *Poésis ininterrompue* (1946), *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 26, je souligne.

« La première et la seule sans cesse » correspond, dans cet ensemble d'éléments formant le poème, à la composition de la fable dont nous parle Aristote. Dans « l'enchaînement de tous les éléments subjectifs », une image multipliée de soi devient la norme conduisant à un nouveau concept de mimésis. Or, ce n'est pas l'agencement des « faits » qui constitue la mimésis, indépendamment d'un ordre logique, « objectif » ? N'est-ce pas cette « succession » d'éléments qui oriente les paramètres par lesquels se constitue la notion de modèle représentatif ?

Ce que j'appelle pour le moment l'accumulation d'images, l'agencement particulier des mots, est défini par Aristote comme *muthos*. Comprendre son rôle dans la structure plus large de la notion de mimésis devient vital pour la thèse ici soutenue. Voyons avec plus de détails les mécanismes organisant son fonctionnement et les implications de son action dans la mimésis moderne entreprise par le surréalisme.

Chapitre III. L'importance du *muthos*

Dans le chapitre six de *La Poétique*, Aristote semble donner le caractère de système, de code, à tous les éléments qui composent une organisation mimétique. Après avoir nommé les six parties qui comportent toute tragédie (l'histoire, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle, et le chant), Aristote affirme que « le plus important de ces éléments est l'agencement des faits en *système*¹²¹ ». L'exemple de la tragédie, dont les définitions sont partagées avec le terme « histoire »¹²², sert à démontrer que le philosophe conçoit « l'expression » comme « l'agencement » des mètres¹²³ ; pour ce qui est de la « *composition* du chant », son nom même, selon Aristote, est « parfaitement clair[e] » tandis que « l'histoire » est le « système des faits »¹²⁴. Le chapitre six, 50 a 20-39, souligne que la tragédie - se confondant avec la définition d'« histoire » - est mimesis d'action. Et c'est justement l'histoire, autrement dit l'agencement des faits, qui est pour Aristote, selon ses commentateurs, l'élément le

¹²¹ *La Poétique, op. cit.*, 50 a 15-22, p. 55.

¹²² « (...) la définition de l'histoire en 50 a 4, qui coïncide avec celle de la tragédie (49b 24 et 36) ; l'une et l'autre sont définies comme 'représentation d'action', *mimèsis praxeôs* », *ibidem*, p. 203.

¹²³ *Ibid.*, p. 53.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 55.

plus important, « le ‘principe’ (*arkhé*, 50 a 38), l’‘âme’ (*psukhè* - *ibid.*) de la tragédie ¹²⁵ ». Cette proposition capitale suggère, selon Dupont-Roc et Lallot, la subordination de l’*ethos* à la *praxis*, l’emprise, dans la mimésis, de l’action sur le caractère :

(...) la subordination du caractère (*èthos*) à l’action (*praxis*) n’est pas là, et si pesamment assenée, que parce que la *mimèsis* a tout « naturellement » pour objet l’*homme comme sujet éthique*, source de son action. D’une pareille évidence il était nécessaire, pour établir le privilège de l’action, de prendre rigoureusement le contrepied : « La tragédie est mimésis non d’hommes mais d’action » (50 a 16)¹²⁶.

La fragilité de cette proposition, continue les commentateurs, se décline par l’*èthos* et le *muthos* qui deviennent chacun le verso de l’autre dans la composition de la mimésis si bien qu’Aristote semble insister sur la domination de l’un sur l’autre. Cela s’explique, Dupont-Roc et Lallot affirment, entre autres raisons, par la place où se trouve la « digression » sur les caractères, un des éléments constitutifs de la tragédie :

Bizarrement placée au milieu des chapitres consacrés à l’histoire, définie comme *mimèsis* d’action, cette « digression » sur les caractères n’en est peut-être pas une au fond : le passage si abrupt de 54 b 1 où *muthos* prend sans commentaire le relais de *èthos*, n’indiquerait-il pas que l’un est *comme le verso* de l’autre et que, n’était la décision normative de les hiérarchiser, ils auraient toutes les raisons de constituer *conjointement* l’objet par excellence de la *mimèsis*¹²⁷ ?

Nous savons alors que l’objet de la mimésis s’oriente ayant l’*èthos* comme élément subordonné du *muthos*, compris comme l’organisation en système. Toutefois, continuent Dupont-Roc et Lallot, « au chapitre 24 (60 a 5- 11), la supériorité d’Homère est illustrée par son excellence à produire des *caractères* - et non des *histoires*¹²⁸ ». N’est-ce pas ici, insistent les exégètes, la notion originare de mimésis qui refait surface ? Celle qui a pour objet, nonobstant les normes dictées par le théoricien,

¹²⁵ *Ibid.*, p. 203.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 19, l’auteur souligne.

¹²⁷ *Loc. cit.*

¹²⁸ *Loc. cit.*

l'homme tout autant que son action (...) ¹²⁹ ».

Aristote assigne également à un rang subalterne les « caractères » de la tragédie à cause de l'absence d'un exposé autonome ¹³⁰ dans le traité. C'est à partir des actions que se produit la mimésis et non simplement par l'existence de ses agents. Ce qui compte pour Aristote ce n'est en aucun cas l'imitation « parfaitement réussie ». D'autre part il affirme :

(...) si un poète met bout à bout des tirades qui peignent des caractères, parfaitement réussies dans l'expression et la pensée, il ne réalisera pas l'effet qui est celui de la tragédie, au contraire d'une tragédie qui ne se montrera inférieure sur ces points mais qui comporterait une histoire et un système de faits ¹³¹.

Si nous prenons en compte l'importance de la structure et de l'organisation de la fable, parler d'une structure particulière incarnée par les poétiques surréalistes prend tout son sens. Les métaphores construisent à l'intérieur de ces structures l'agencement d'« actions en histoire », cet *organon* formant leur propre contexte mimétique. Le monde représenté par la poésie surréaliste a du sens grâce à l'organisation, à l'agencement de ses éléments structurels, ce qui correspond à un système pertinent au mode dramatique défendu par Aristote. Or, dans la *Poétique* c'est le *muthos* - le « système des faits » (*sunthesis tôn pragmatôn*) ¹³² – qui incarne l'idéal du genre poétique. Cet idéal est la composition de la fable par l'harmonisation des diverses parties de la représentation dans une suite cohérente, selon le vraisemblable ou le nécessaire. Cet agencement produit un univers indépendant référentiellement. Il correspond ainsi au nouvel organe composé par la *lexis* dont la signification est subordonnée par les liens sémiotiques et sémantiques que le poète met à jour dans sa composition de l'image du monde. Le concept de *muthos* correspond à la liberté créative du poète dans la réorganisation des savoirs du monde : « Comme le jeu

¹²⁹ *Loc. cit.*

¹³⁰ Je reprends ici les propos de Dupont-Roc et Lallot (*op. cit.*), notamment dans le commentaire du chapitre six, pp. 202-204.

¹³¹ *Ibid.*, p. 55.

¹³² *Loc. cit.*, chapitre six (50 a 2-15) : « Le plus important de ces éléments [caractères, histoire, expression, chant et pensée] est l'agencement des faits en système ».

dramatique qu'est le mime, la *mimèsis* est 'poétique', c'est-à-dire *créatrice*¹³³ ». Cette création n'est, néanmoins, ni *ex nihilo* ni même un décalque du réel. Ce dernier est le travail du chroniqueur, comme Aristote illustre avec l'exemple d'Alcibiade (chapitre neuf, 51 b 11). Aristote affirme que le poète,

(...) en tant que *mimètes*, construit, selon une rationalité qui est de l'ordre du général et de la nécessité, une 'histoire' (*muthos*) avec ses actants fonctionnels. Il n'imité que pour *représenter* : les objets qui lui servent de modèles- Œdipe, Iphigénie, avec le caractère et les aventures que la légende leur prête- s'effacent derrière l'objet que compose Sophocle ou Euripide- l'histoire représentée qu'est *Œdipe Roi* ou l'*Iphigénie à Aulis*. *Mimèsis* désigne ce mouvement même qui partant d'objets préexistants aboutit à un artefact poétique, et l'art poétique selon Aristote est l'art de ce passage¹³⁴.

Le « réel » n'est pas l'objet de la *mimèsis*. Celle-ci, vouée au travail artistique, donc de réagencement du matériau du monde, se dédie à transformer le « réel » dans un ordre alternatif, propre aux règles encadrant les limitations de la démarche créative. Le langage et son pouvoir de dédoublement de la réalité, par exemple, assument l'une des prérogatives de ses « limitations », que dans le surréalisme et son enrichissement des significations, élargie les pouvoirs heuristiques du discours littéraire.

Dans l'élargissement produit par cette *mimèsis* surréaliste, le questionnement de la beauté y contribue considérablement. La Beauté, en majuscule, a eu longtemps une place privilégiée dans l'équation de la *mimèsis* au long des siècles. Dans la première partie de ce chapitre je discute les relations de ce système incarné par le concept aristotélicien de *muthos*, la *mimèsis* et la notion du beau. Elle aidera à comprendre l'actualisation de cette norme de beauté opérée par la poésie de nos auteurs.

III. 1. Système de faits, beauté et *mimèsis*

Dans *La Poétique* d'Aristote, la beauté n'est pas une caractéristique naturelle à l'objet de la représentation. Elle n'est pas non plus un ensemble de traits « esthétiques », artificiels ou essentiels, visant à encadrer ce qui appartient au domaine du bien et de la

¹³³ *Ibid.*, « Introduction », p. 20.

¹³⁴ *Loc. cit.*

vertu. Pour Aristote la beauté se définit comme « ordonnance » et « étendue ». Dupont-Roc et Lallot affirment à ce propos :

Ainsi, une chose est belle non seulement par son étendue, mais encore, par son adaptation à la finalité qui est la sienne. Cette conception se retrouve à maintes reprises dans l'œuvre d'Aristote. Dans l'*Histoire des animaux* (645 a 23) c'est l'organisation fonctionnelle de l'ensemble, en vue d'une fin, qui fait aux yeux du philosophe la beauté d'objets répugnants¹³⁵.

La beauté a un rapport avec l'organisation en système : « c'est l'organisation fonctionnelle de l'ensemble ». Rappelons-nous de la définition même de la mimésis : l'agencement en système. Donc, sera beau l'ouvrage qui sera ordonné de manière organisationnelle et, ayant cette beauté, il sera aussi mimétique. Aussi, le beau est ce qui s'adapte sa finalité. La finalité de la poésie est la construction d'un ordre interne. Dans l'acte du faire poétique – *poiësis* - la beauté se constitue. Toujours selon les commentateurs, la beauté, dans le concept de *kalon*, peu précis dans *La Poétique*, lie formellement la structure - le « système de faits », et la notion de mimésis :

Le concept de *kalon* pourrait recouvrir une valeur plus purement esthétique dans un contexte comme celui de la *Politique* (VIII, 1338 b 1) où les jeunes gens sont conviés à devenir « capables de percevoir la beauté du corps » : *theôrêtikon tou peri ta sômata kallous* ; on notera ici que, comme dans la *Poétique*, le verbe *theôrein*, « regarder, être spectateur », est lié à la reconnaissance de la beauté (...). Il se confirme ainsi que la beauté est ordonnée au regard du lecteur sur lequel l'objet doit produire son effet¹³⁶(...).

La reconnaissance de la beauté à travers la structure de l'œuvre permet d'apercevoir dans le surréalisme de Murilo et Éluard une structure nouvelle rivalisant avec l'immédiateté du monde « objectif ». L'alternative produite par cette poésie produit « son effet » lorsque le lecteur est capable de reconnaître la beauté de cette structure formelle. Et c'est ici que cette mimésis devient représentation légitime : son écart par rapport au « réel » aura le mérite de devenir une nouvelle « vérité ». La beauté

¹³⁵ *Ibid.*, note 2, pp. 212-213.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 213.

devient plus que simple artifice. Le beau reconnu dans le faire poétique est le garant d'une double dimension pour l'objet artistique sous la forme d'une « para-doxa¹³⁷ ». À côté de la réalité hors-œuvre, une autre *doxa* permet de parler d'une mimésis qui autonomise l'œuvre d'art. La trame métaphorique est prépondérante pour cette autonomisation dans le contexte de la représentation artistique.

La représentation et le processus métaphorique sont tous deux orientés selon un ensemble de prédispositions motivant leur production en rapport avec une certaine *doxa*. Ricœur parle de « para-doxa » en décrivant l'écart produit par la métaphore vis-à-vis d'un ordre figé et antérieur à l'objet artistique lui-même, une incongruité concernant l'autonomie référentielle produite par le *muthos*. Or, l'acte artistique de représentation peut être décrit comme réalité de second degré en relation au réel « objectif », dans un écho des théories platoniciennes. Cela renforce l'idée d'une « vérité » parallèle, de second degré, pour ainsi dire, produite avec cette *para-doxa*. Également, l'approche aristotélicienne de la mimésis permet de soumettre l'œuvre d'art « à des critères purement intrinsèques, sans que jamais n'interfèrent, comme chez Platon, des considérations morales ou politiques¹³⁸ ». Cela conduit à une approche analytique délaissant souvent l'objet esthétique en tant que produit du langage. Surtout, poursuit Ricœur, la notion aristotélicienne empêche que pèse sur la représentation le « souci ontologique de *proportionner l'apparence au réel* », à laquelle s'oppose une « vérité de l'imaginaire¹³⁹ ».

Chez Éluard et Mendes, l'analyse du *muthos* – qui est la mimésis elle-même¹⁴⁰ – nous permet d'atteindre un noyau que partage l'intégralité des objets artistiques, à savoir la production d'un univers spécifique. L'agencement renforcé par les métaphores dans ces poétiques d'avant-garde démontre que malgré une représentation appuyée sur les ruptures des paradigmes sémantiques, l'image du monde qui en découle renvoie à une notion de la mimésis « traditionnelle », mais surtout cohérente par rapport aux « vérités » qui leur sont propres.

¹³⁷ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 39.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 60.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴⁰ « C'est lui [le *muthos*], nous l'avons dit, qui est la *mimésis*. Plus précisément, c'est la 'construction' du mythe qui constitue la *mimésis*. Voilà un bien étrange mime, celui qui compose et construit cela même qu'il imite ! », *ibid.*, p. 55.

L'importance du système produit par la *techné* du poète implique donc une compréhension de la mimésis qui s'appuie sur la *Poétique* aristotélicienne et affirme le pouvoir heuristique compris dans l'œuvre de fiction. L'intérêt de cet agencement est d'autant plus évident vis-à-vis des enjeux mis à jour par les métaphores, en particulier chez les poètes que nous étudions dans ce travail.

III. 2. De la *lexis* au *muthos*

Un rapport étroit se construit entre le langage et la structure supérieure qui est le *muthos*. Selon Ricœur, le rapport établi entre cette mise en mots et le *muthos* se désigne comme le passage d'une forme intérieure (*muthos*) à une forme extérieure (*lexis*, dont fait partie la métaphore). Ainsi, le choix des mots et leurs combinaisons inédites se soumettent à un ordre qui n'est pas l'usage conventionnel des vocables, mais le *muthos*. La rupture avec ce qui est conventionnel donne marge à ce qui les métaphores mettent en place le processus de la mimésis. Si nous comprenons la mimésis en tant qu'un processus en développement à chaque poème et non pas comme un statut acquis d'avance la *lexis* se subordonne à la composition des éléments. Cette conception rejoint la thèse de Paul Ricœur où l'imitation est un développement, la *mimésis* étant la « 'construction' du mythe ¹⁴¹ ». La progression est importante ici. Les métaphores sont conditionnées au sein du *muthos*.

Ricœur affirme que la subordination de la *lexis* au *muthos* place la métaphore au service d'une signification nouvelle. Elle correspondra, au niveau du poème, à la fable dans la tragédie. Cette signification est ce que Ricœur appelle le « poématiser », le « dire » littéraire. Ainsi, la métaphore est la responsable de la parole et du dire du poème, dans un schéma structurel finement articulé. La métaphore devient l'« instrument privilégié de la promotion de sens qui fait la mimesis ¹⁴² ». Or, le *muthos* dans la poétique surréaliste de Murilo et Éluard, dans sa construction « para-doxale », met en relief un réel qui devient divers de celui où n'abondent pas les métaphores et

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁴² *Ibid.*, p. 59.

leurs images. L'agencement surréaliste produit ainsi des effets sémantiques grâce à la *lexis* particulière sur laquelle est basée cet agencement. Cette sémantique qui se renouvèle aura un rapport de questionnement au concept de ressemblance. Voyons ci-dessous comment ce questionnement s'articule.

III. 3. Rapports de la ressemblance au *muthos*

Un autre aspect de cette mimésis concerne la question de la ressemblance et le rôle qu'elle a à jouer dans sa définition. Selon Ricœur, l'innovation sémantique que les métaphores amènent au travail poétique a pour cause la mise en question de la notion de ressemblance :

C'est au travail de la ressemblance que doit, en effet, être rapportée l'innovation sémantique par laquelle une 'proximité' inédite entre deux idées est aperçue en dépit de leur 'distance' logique. 'Bien métaphoriser, disait Aristote, c'est apercevoir le semblable'. Ainsi la ressemblance doit être elle-même comprise comme une tension entre identité et différence dans l'opération prédicative mise en mouvement par l'innovation sémantique¹⁴³.

La *lexis* métaphorique actualise aussi la notion de ressemblance dans son processus de composition au sein du *muthos*. C'est la *lexis* métaphorique qui opère le bouleversement de la relation de « tension entre identité et différence » et construit un ensemble organisationnel dans lequel la ressemblance renvoie aux éléments du système. Cette altération des relations d'identité fait que la métaphore devienne agent d'un certain pouvoir de connaissance. Le développement de la trame métaphorique est alors une méthode poétique à partir de laquelle accéder aux savoirs autrement. Ce mouvement épistémologique se trouve une fois de plus en harmonie avec les engagements surréalistes de découverte des facettes indistincts de la réalité. Le processus d'accession au savoir transformé par les métaphores à l'intérieur du *muthos*, détourne le lecteur des convenances et rend possible des expériences nouvelles. En

¹⁴³ *Ibid.*, p. 10.

effet, André Breton affirme qu'« il ne s'agit pas de reproduire un objet mais la vertu de cet objet, au sens ancien du mot. Pour très simple qu'elle soit, une vue de cet ordre bouleverse l'univers¹⁴⁴ ». Transformer les relations d'identité dans une actualisation de la notion de ressemblance permet à la métaphore de rendre une « vertu » nouvelle aux objets représentés. Sans nous attarder sur la question de la « vertu » levée par Breton, c'est ce bouleversement de l'ordre qui fait la médiation entre langage, écriture, et le monde. Ce dérèglement sera effectué par la métaphore à travers les approximations opérées par les images surréalistes, malgré le caractère absurde qu'elles présentent vis-à-vis d'un consentement universel, « avec cette certitude qu'il n'y a rien d'incompréhensible et que tout, au besoin, peut servir de symbole (...)»¹⁴⁵ ». Et c'est dans ce basculement que la représentation surréaliste impose sa mimésis.

Or, comment comprendre l'œuvre d'art dans toute sa complexité quand les instances codifiées et acceptées comme celles capables de construire le savoir sont sans cesse renversées, bouleversées, actualisées ? L'univers référentiel de l'œuvre sera alors un microcosme qui renvoie à ses propres instances ontologiques, organisées par les composants structurels constitutifs de chaque poétique.

III. 4. Nouveau système de faits : rupture avec le réel empirique

En suivant le passage d'une mimésis de la nature à une mimésis moderne un nouveau « système de faits » exige une nouvelle position critique. Cette autre démarche analytique doit comprendre la métaphore comme point de rupture avec une compréhension du réel comme inextricable à une perspective empirique. Dans ce contexte elle est un mécanisme de transitivité au sein du discours, passant d'une simple unité déviante à la norme à l'unité dont l'écart est la raison même son existence. La métaphore comprise dans la théorie de Ricœur ne la restreint pas à un hermétisme constitutif, mais élargit le pouvoir du langage vers le domaine de la référence. L'objet représenté métaphoriquement s'appuie dans l'« imaginaire ». C'est cet imaginaire, ce champ produit par la création artistique devenant le double du monde qui déploie les limites du littéraire. Ainsi, la représentation métaphorique,

¹⁴⁴ André Breton, *Les Pas Perdus, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 248.

¹⁴⁵ Breton, *Littérature*, n° 11, janvier 1920, p. 28.

cet objet clos sur soi, non référentiel (...) c'est le sens investi dans l'imaginaire. Car rien n'est retiré du monde que l'imaginaire déchaîné par le sens ; de ce point de vue, une théorie non référentielle du langage poétique n'est complète que si non seulement le métaphorique est identifié à l'iconique, mais si l'iconique est interprété comme le fictif en tant que tel ; encore une fois, c'est l'*époque*, le suspens propre à l'imaginaire, qui retire à l'icône verbale toute référence au réel empirique¹⁴⁶.

C'est justement cette opération de retrait « à l'icône verbale [de] toute référence au réel empirique » qui permet de parler d'une « vérité » métaphorique, dont le sens « est investi dans l'imaginaire ». Cette nouvelle organisation de « l'icône verbale » permet de trouver un sens, une référence et une pertinence dans des vers comme « La lumière sur toi se cache, vois le ciel : Il a fermé les yeux pour s'en prendre à ton rêve, Il a fermé ta robe pour briser tes chaînes¹⁴⁷ » d'Éluard, ainsi que ceux de Murilo : « A tarde move-se entre os galhos de minhas mãos. Uma estrela aparece no fim deste meu sangue, / Minha nuca recebeu o hálito fino de uma rosa branca (...) ¹⁴⁸ ». Ces énoncés se configurent non seulement laissent en suspension le rapport au « réel empirique », mais signalent l'avènement d'une nouvelle structure mimétique. Ces vers opèrent la réorganisation épistémologique à partir du travail métaphorique et substituent aux choses connues - les mécanismes de sens, les combinaisons sémiotiques ... - un nouveau cadre référentiel, sémantique, épistémologique. Cette suspension de l'attachement du réel empirique démontre l'indépendance de la structure de cette mimésis surréaliste. Mais il est important de comprendre cette autonomie discursive, mais aussi le rapport entre cette autonomie et la mimésis.

L'autonomie de la mimésis en relation au réel empirique relève aussi de ce qui se caractérise comme un « pli dans l'ordre des manières de faire », selon Jacques Rancière :

La *mimesis* n'est pas la contrainte extérieure qui pesait sur les arts et les enfermait dans la ressemblance. Elle est le pli dans l'ordre des manières de faire et des

¹⁴⁶ Paul Ricœur, *op. cit.*, *ibidem*, p. 267.

¹⁴⁷ Il s'agit du poème « Première du Monde », dédié à Pablo Picasso et faisant parti du recueil « Nouveaux poèmes » présent dans *Capitale de la douleur, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.* p. 178.

¹⁴⁸ « Poema da Tarde », *Poesia Liberdade, Poesia Completa e Prosa, op. cit.*, p. 402 : « L'après-midi se déplace parmi les branches de ma main. Une étoile apparaît à la fin du sang qui est le mien, / Ma nuque a reçu la fine haleine d'une rose blanche (...) », traduction libre.

occupations sociales qui les rendait visibles et pensables, la disjonction qui les faisait exister comme tels. Cette disjonction est double : d'un côté, elle séparerait les « beaux-arts » des autres arts - des simples « techniques » - par leur fin spécifique - l'imitation (...). La *mimesis* n'est pas la ressemblance entendue comme rapport d'une copie à un modèle. Elle est une manière de faire fonctionner les ressemblances au sein d'un ensemble de rapports entre des manières de faire, des modes de la parole, des formes de visibilité et des protocoles d'intelligibilité¹⁴⁹.

Si nous pensons à une mimésis surréaliste, nous devons nous rapporter à cela : « la *mimesis* n'est pas ressemblance entendue comme rapport à un modèle ». Cette mimésis altère et actualise les « protocoles d'intelligibilité » et dans ce mouvement gagne une liberté, certes, subordonné au *muthos*, mais en autonomie en relation à une dynamique empirique. Les mécanismes surréalistes, pour rester sur les moyens formels, ne recherchent-ils pas la transgression de ces formes qui renvoient aux modèles sociaux dominants, à ces « occupations sociales » rendant « visibles et pensables » certains modèles de représentation ? Au contraire d'une subordination à une ascendance sociale, virtuelle ou effective - dotée d'un ensemble de modèles moraux, éthiques, philosophiques et esthétiques – la mimésis renvoie à son *muthos*.

Goethe, dans le *Die Propyläen*, journal de critique d'art fondé en 1798, explique les transformations de la notion « classique » d'imitation de la nature. C'est Stephen Halliwell - dont les études sur l'esthétique de la mimésis ont beaucoup contribué aux réflexions ici présentées – qui reporte cela dans son *The Aesthetics of Mimesis*, déjà cité. Goethe, en effet, produit une actualisation de la mimésis en tant qu'imitation de la nature avec une percée néo-platonique. Il évoque, pour autant, la relation dialogique entre apparence et essence, entre la vérité de l'objet et les artifices utiliser pour le représenter. Halliwell, néanmoins, nuance la question en affirmant qu'au contraire d'un simple refus d'une certaine phénoménologie de l'illusionnisme - “an illusionism of ‘mere’ appearances” - Goethe semble la remplacer par un illusionnisme spirituel- “spiritual illusionism, an illusionism of deep psychological engagement and entrancement”¹⁵⁰. Selon ce nouveau modèle, l'art doit être « au-dessus » et non « en dehors » ni « au-delà » de la nature. Ce modèle renforce l'idée que la représentation

¹⁴⁹ *Le destin des images, op. cit.*, p. 85.

¹⁵⁰ Halliwell, *op. cit.*, p. 3.

passé nonobstant *par* le phénomène naturel. Goethe affirme par ailleurs qu'une grande partie des artistes modernes réussissent rarement à atteindre ce pont le plus superficiel de la représentation, la beauté extérieure (*äußere schöne Seite*) des choses¹⁵¹. Cela met en évidence le passage d'une imitation de la nature - concentrée sur les appareils superficiels, les apparences - vers une imitation des « profondeurs » des choses (*in die Tiefe der Gegenstände*). Cela produit alors un ensemble organique à tel point que la représentation peut concurrencer, dans une certaine mesure, avec la « nature », renforçant, d'autre part, l'autonomie de la mimésis vis-à-vis du « réel naturel » :

While, therefore, Goethe apparently wishes to escape from what one might call a principle of phenomenal illusionism, an illusionism of “mere” appearances, he seems to want to replace it with a sort of spiritual illusionism, an illusionism of deep psychological engagement and entrancement. If this point borders on paradox (how can the effect of a painting not be a matter of appearances?), so does the idea (whose Neoplatonic inflection is not accidental) that art should be “above” but not “outside” or “beyond” nature. In the light of other evidence for Goethe’s aesthetics, we might be inclined to treat this last proposition as meaning that the finest art must make contact with something more than the surfaces of nature, but most nonetheless do so by working *through* the representation of natural phenomena¹⁵².

Pour notre réflexion, c'est la suite de cet extrait qui rend possible la défense d'une vraisemblance surréaliste par une compréhension plus adéquate du concept de mimésis : “What merits emphasis here is that Goethe, far from simply rejecting the ‘imitation of nature’, has interpreted it so as to produce an aesthetic of idealism and creativity *from within* that older principle¹⁵³”. Idéalisme et créativité peuvent donc être rapprochés des éléments qui composent la mimésis surréaliste sans nous éloigner ni des notions classiques liées au terme *mimésis* ni même de la conception la plus répandue concernant la notion d'imitation, cette dernière, malencontreuse, liant mimésis à une copie d'un modèle idéalisé

Pour Goethe, la compréhension de la mimésis déborde dans la réflexion de l'œuvre d'art comme objet esthétique. Cette position s'exprime dans un changement de

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 4.

¹⁵² *Ibid.*, p. 3.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 4.

méthode visant à une représentation artistique non plus fixée sur les apparences, mais accédant à l'étendue des choses. Ce point de basculement peut sembler pour certains comme la substitution d'un illusionnisme des apparences par un illusionnisme spirituel, ce qui, en vérité produit une « esthétique de l'idéalisme et de la créativité¹⁵⁴ ». Goethe plaide en effet pour une représentation qui, allant au-delà de la superficie des objets, puisse rencontrer leur profondeur en même temps que produire une organicité propre à l'œuvre, agencée et articulée au point de « rivaliser » avec le régime du royaume naturel. L'actualisation de la notion classique de mimésis comme imitation de la nature permet de penser aussi à quelle sorte d'expérience la poésie du surréalisme est capable de produire. Avec la suspension de la référence au réel empirique et l'émergence d'un *muthos* et d'une mimésis structurellement organisée, la radicalité des termes et des images produisent quels rapports au sens et à l'expérience empirique ? Quel rôle joue l'imaginaire en relation à cette expérience « naturellement » orientée ? Voyons comment mimésis et l'imaginaire surréaliste dialoguent en rupture au réel empirique.

Chapitre IV. L'expérience empirique à travers la poésie surréaliste : « le réel ne peut s'exprimer que par l'absurde »

IV. 1. « Mimésis », fiction et imaginaire

Dans les rapports qu'entretiennent la mimésis et l'imaginaire, une connaissance particulière voit le jour. Mais dans les ruptures opérées par une poésie surréaliste des instances connues, quel genre de connaissance a lieu ? Dans quel domaine du savoir se place-t-elle ? Wolfgang Iser¹⁵⁵ parle de « *das ereignishafte Erfahren des Imaginären* » pour décrire une sorte d'expérience issue de l'avènement de l'imaginaire. Cette expérience peut être rapprochée du bouleversement produit par la

¹⁵⁴ Halliwell, p. 4.

¹⁵⁵ « Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional », *Teoria da literatura e suas fontes*, dir. Luiz Costa Lima, vol. 2, Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2002, pp. 955-984, texte qui a présenté par la première fois en 1979 lors d'une communication à la X Rencontre du groupe *Poetik und Hermeneutik*, passant à figurer ultérieurement dans *Poetik und Hermeneutik*, vol. 10, Munich : Wilhelm Fink Verlag, 1983.

structure métaphorique surréaliste. Par l'imaginaire, par l'inattendue des images, par les approximations les plus radicales, une autre expérience des choses surgit altérant la manière de penser nos rapports aux êtres et aux choses à travers le langage artistique. Il n'est pas anodin de signaler que la compréhension d'Iser de la « fiction » et de l'« imaginaire » dans son texte « *Akte des Fingierens oder : Was ist das Fiktive im fiktionalen Text* » permet de tisser des liens entre, d'une part l'envie chez Murilo et Eluard de réorganiser le monde et le réel par le métaphorique, et d'autre part la notion aristotélicienne de mimésis. Iser donne comme définition de l'imaginaire les contenus qui caractérisent le mythe, la fable. Or, Aristote affirme que la mimésis consiste dans une construction formelle, organisation structurelle des éléments de manière à donner corps à la « fable¹⁵⁶ ». La trame métaphorique complexe chez Éluard et Murilo ne peut-elle pas être le mécanisme capable d'ériger un « imaginaire » et un univers visuel alternatif au monde empirique, constituant une autre mimésis dans les termes aristotéliciens ?

Deux prises de position se tiennent dans le refus de voir dans la poétique surréaliste une réalité autonome et parallèle au réel objectif : d'un côté il y a la prise de parti selon laquelle les textes « réalistes » bénéficient d'un privilège de vérité puisque « proches du réel » ; de l'autre côté il y a la croyance qui oppose le réel à la littérature ayant comme principe que toutes les constructions littéraires relèvent de la fiction et ne sont que des simulacres de la « vérité » qui ne peuvent qu'être issue du réel. Ces deux pôles, amplement acceptés par le public non spécialiste, entretiennent des rapports dialogiques entre eux, et révèlent un point incongru : niant au discours littéraire la capacité de développer un réel alternatif, niant son caractère de vérité par le fictionnel et l'imaginaire ces positions ont pendant longtemps contribué aux malentendus liés à la représentation surréaliste. À propos de l'opposition entre l'imaginaire et le réel Wolfgang Iser atteste :

Aujourd'hui il est amplement accepté que les textes littéraires sont de nature fictionnel. Par cette classification, ils se distinguent manifestement des textes qui, ne possédant pas cette caractéristique, sont liés en général au pôle opposé à la fiction, à

¹⁵⁶ Voir la partie consacrée au *muthos*.

savoir la réalité. L'opposition entre réalité et fiction fait partie du répertoire élémentaire de notre 'savoir tacite' et avec cette expression figée par la sociologie de la connaissance on fait référence au répertoire de choses sûres qui semblent à tel point confirmées qu'elles semblent évidentes en soi. Il est cependant questionnable de cette distinction, certes pratique, entre textes fictionnels et non-fictionnels peut être établie à partir de l'opposition usuelle. Les textes fictionnels sont effectivement fictionnels et ceux qui ne le sont pas sont effectivement exemptés de fictions ?¹⁵⁷

C'est ce « savoir tacite » qu'il faut remettre en question afin de comprendre que c'est de manière autonome que la poésie de Murilo et d'Éluard entend actualiser les codes des savoirs établis, racontant autrement le monde, actualisant les modes de représentation à la disposition du poète. Iser propose qu'à la place d'une relation binaire (réel-fictionnel), une autre, ternaire, doit être envisageable dans laquelle l'imaginaire soit partie intégrante de l'équation. La donnée fictionnelle serait ainsi un mécanisme structurant la naissance de cet imaginaire. L'argument d'Iser est le suivant : puisque la fiction n'épuise pas la totalité de la réalité dont elle porte des traces, son but ultime est de produire l'écart par rapport à la réalité. C'est justement l'« imaginaire » qui naît alors du *fingere*, mode opératoire qui caractérise la fiction. Par ce *fingere*, partagé entre la notion de mimésis que je prône et celle d'imaginaire d'Iser, ne pourrais-je pas affirmer l'autonomie du monde constitué par les métaphores chez Murilo et Eluard ? L'acte de feindre étant une « transgression des limites¹⁵⁸ » représentant « la condition pour la reformulation du monde présenté »¹⁵⁹, n'en serait-il pas de même pour l'« imaginaire » composé par le discours métaphorique surréaliste ? L'arbitraire des images surréalistes et le refus de la représentation empirique rejoignent la compréhension d'Iser, pour qui « l'imaginaire est expérimenté pour nous de manière diffuse, informe, fluide et sans un objet de référence. Il se manifeste par des situations inattendues qui s'arrêtent ou qui continuent emboîtées en d'autres très diverses¹⁶⁰ », sachant qu'« il s'agit plutôt de rechercher des relations que de déterminer des positions¹⁶¹ ». Enfin, l'expérience produite par le renie du réel empirique est une expérience profondément ancrée dans le fictionnel. Cette expérience fictive existe dans la représentation du monde selon une

¹⁵⁷ Iser, *op. cit.*, p. 957, traduction libre.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 958.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 960.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 958.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 960.

logique mimétique basée sur une *lexis* métaphorique et subordonnée par le *muthos* radical des expérimentations métaphoriques.

En corroborant la position d'Iser en relation à l'expérience fictive, il me semble plausible de penser, avec Miguel de Beistegui¹⁶², les rapports qu'elle entretient avec la sphère de l'expérience que Heidegger appelle « la pensée ». En ce sens, Beistegui affirme, dans son *Aesthetics After Metaphysics*, que pour Heidegger les métaphores sont capables de rendre visible une dimension qui se caractérise en tant qu'expérience et qui se construit à travers l'acte de « voir » et d'« écouter ». Néanmoins, cette dimension sensible est décrite par Heidegger comme indépendante de l'acte discursif métaphorique qui se configure en autonomie par rapport à la métaphysique. La métaphore ainsi comprise devient l'élément déclencheur d'une certaine expérience qui s'approprie du sensible sans pour autant être entièrement déterminé par le domaine du perceptible. N'est-il pas possible de comprendre ce pouvoir de déflagration de la métaphore comme un mode nouveau et radical d'envisager l'expérience fictive ? Dans un contexte comme celui qui anime les propositions surréalistes, cela réverbère d'une manière particulière. Si entre les propositions les plus marquantes du mouvement surréaliste se retrouve le souhait d'opérer la révolution et changer les modes de penser par l'art, compris dans sa globalité, la métaphore comprise dans les termes d'Heidegger est un argument de plus dans la compréhension du rôle de la métaphore dans la notion de mimésis.

Mais, comprenant la métaphore et l'expérience fictive qu'elle produit dans les termes ci-dessus énoncés, que reste-t-il de ce qu'on appelle « illusion de réel » ? À quelles instances répond cette illusion provoquée par le discours littéraire et surtout qu'elle rapport cette illusion de réalité entretient avec la notion de mimésis ?

¹⁶² Miguel de Beistegui, "Metaphor beyond metaphysics", *Aesthetics After Metaphysics: From Mimesis to Metaphor*, op. cit., pp. 87-101.

IV. 2. L'illusion de réel

« Je veux dire que ces paroles nous intiment de *devenir*, bien plus qu'elles ne nous excitent à *comprendre* ».

Paul Valéry, *Variété III*, Paris : Gallimard, 1941, p. 17.

Comprendre la littérature comme mouvement autonome détaché des orientations extérieures à son champ discursif implique l'assomption de l'écart entre le réel empirique et celui produit par le fait littéraire. De surcroît, la métaphore, établie en son essence comme écart, comme transposition et contaminations de sens entre les mots creuse encore plus significativement l'écart entre le « monde » et l'œuvre. Or, Ricœur affirme que « la métaphore [devient] le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir de certaines fictions de redécrire la réalité¹⁶³ ».

Cette transgression qui opère un écart entre le langage et le monde est décrit par Roman Jakobson dans ces termes : « La violence que le langage exerce sur l'espace littéraire est particulièrement nette dans le cas des descriptions, lorsque les parties coexistant dans l'espace sont disposées en une succession temporelle¹⁶⁴ ». Cette violence, ce processus vague et peu précis par lequel désigner le monde, n'est vraisemblablement pas capable de rendre compte d'une imitation du « vrai » et du « réel » de la réalité empirique. Cette brèche dans le modèle naïf de la représentation artistique met en relief sa contradiction avec la revanche du langage littéraire sur le savoir sociologisant de la littérature. Avec les romans dits de mœurs, au XIX^e siècle, caractérisés par Jakobson « d'aberrations naïvement réalistes¹⁶⁵ », les détails « insignifiants » pour la progression de la trame narrative, tels que les descriptions dans les récits produits dans la majeure partie des courants de la culture occidentale, ont pour fonction la validation des valeurs de beau et s'inscrivent aussi dans la composition du

¹⁶³ Ricœur, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶⁴ Jakobson, 1976, p. 17.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 59.

sens selon les exigences des codes prescrits¹⁶⁶. Esthétique et Rhétorique, pour reprendre la relation établie par Paul Ricoeur dans la première étude de *La métaphore vive*, s'unissaient ainsi pour construire une image bienséante du monde qui était alors reconnue comme archétype et acceptée comme valeur et gage de qualité artistique. Toutefois, Roland Barthes insiste, dans « L'effet de réel », sur le manque de « fonction d'ensemble » concernant la particule détachable de l'*organon* que représente la totalité du récit. La représentation, trouve son sens dans « la conformité, non au modèle [platonicien ?], mais aux règles culturelles de la représentation¹⁶⁷ ». Il est vital d'insérer ici la remarque faite ensuite par Barthes en affirmant que les descriptions utilisées au Moyen Âge, avec la même finalité esthétique, n'étaient aucunement pas conditionnées par une sorte de réalisme quelconque¹⁶⁸ : « peu importe sa vérité (ou même sa vraisemblance)¹⁶⁹ ». Ce non-conditionnement au réel, cette non-motivation à la réalité signale encore une fois que les notions sur le caractère factuel du monde qui nous entoure se transcrivent dans le langage littéraire comme une sorte de passage vers un nouveau champ de connaissance et d'expériences propres à la littérature. Ce nouveau modèle marque ainsi une liberté esthétique qui instaure la dépendance de la représentation mimétique à la structure discursive du texte littéraire.

Revenons aux études de Stephen Halliwell qui peuvent ramener une lumière nouvelle à cette question d'illusion de réel. Halliwell, dès les premières pages de son travail sur la mimésis et la modernité¹⁷⁰, parle de la notion complexe de représentation que Goethe problématise dans « Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke¹⁷¹ ». À travers ce court dialogue, Halliwell affirme une possibilité de lecture dans laquelle il est question de réévaluer la pertinence d'une certaine théorie de la mimésis. Ce passage de Goethe révèle une entreprise d'actualisation des anciennes traditions sur la mimésis à partir de Platon, Plotin, Aristote, Proclus, mais aussi Schiller et avec l'usage du mot *Schein* (apparence, spectacle, ressemblance, déception...). En effet, de ce mot-valise peut être décliné selon différentes conceptions de la mimésis

¹⁶⁶ « L'effet de réel », *op.cit.*, p. 85.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 87.

¹⁶⁸ Barthes cite l'œuvre d'E.R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, P.U.F., 1956, chapitre X.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 86.

¹⁷⁰ *The Aesthetic of mimesis, op. cit.*

¹⁷¹ « Sur la vérité - ou l'apparence de vérité - et la vraisemblance dans les œuvres d'art ».

comme « *wahr scheinen* » (ce qui semble être vrai ou réel) et « *einen Schein des Wahren haben* » (ce qui a l'impression ou l'apparence du vrai). Or, ces deux acceptions comprennent la mimésis à partir de ce qui correspond au concept de « vraisemblance ». Dans les dialogues du texte de Goethe, le spectateur est dans un théâtre et assiste à la mise en scène d'une salle de théâtre remplie. Un des hommes dans la salle proteste alors disant que cela ne correspond pas aux modèles canoniques, acceptés par le public, selon les archétypes de la représentation. Ce spectateur se dit alors déçu de la représentation parce qu'il n'y trouve pas une forme habituelle, un *modus operandi* d'une certaine structure attendue et prise pour « vraie » et « réelle » puisque proche du modèle représentatif connu. La personne qui défend alors, le point de vue de l'artiste, utilise l'exemple de l'opéra, qui peut parfois nous séduire et nous charmer sans pour autant posséder ni l'illusion de vrai (*wahr scheinen*) ni l'apparence de vérité (*einen Schein des Wahren haben*). Les arguments donnés par le défenseur de la démarche artistique concernent le fait que les conversations quotidiennes ne comprennent pas le chant propre à l'opéra ; de même nos rapports les uns aux autres ne sont pas vécus par la dramatisation de nos actions et gestes.

La question du plaisir est aussi une variable essentielle pour la compréhension de l'avènement de la mimésis tout en prenant de la distance en rapport avec le réel empirique. Or,

(...) the capacity of an artwork to 'deceive' (une des acceptions de *Schein*) and 'enrapture' (*entzücken*) the mind depends not on making the subject of its 'imitation' seem actual, but on the unity and harmony of the work itself, on its 'inner truth' (*innere Wahrheit*) and the laws of 'its self-contained world' (*eine kleine Welt für sich*)¹⁷².

L'important pour qu'une œuvre d'art plaise ce n'est pas qu'elle ressemble actuelle ou vraie, mais qu'elle retrace fidèlement les structures esthétiques connues et acceptées. De cette position très classique découlent des notions de mimésis et de vraisemblance qui vont dans une direction contraire à celle qui occupent les réflexions

¹⁷² Halliwell, *op. cit.*, p. 2 : « (...) La capacité d'une œuvre à 'tromper' (une des acceptions de *Schein*) et 'fasciner' (*entzücken*) l'esprit ne dépend pas de faire l'objet de l'imitation sembler réel, mais dépend de l'unité et de l'harmonie de l'œuvre elle-même ; elle dépend finalement de sa 'vérité intérieure' (*innere Wahrheit*) et les lois de 'son monde indépendant' (*eine kleine Welt für sich*) », traduction libre.

de ce travail. Diamétralement opposé à cette position classique se retrouve la mienne, dans laquelle ce sera à la « vérité interne » (*inner truth*) de l'œuvre d'orienter le « réel » qui sera sa référence. La représentation qui sera cohérente aura comme base les éléments caractérisant cette « vérité ». Sur le plan théorique, et afin de mieux approcher cette mimésis comprise en tant qu'*inner truth*, les distinctions faites par Northrop Frye dans son *The Anatomy of Criticism*¹⁷³ permettent d'appréhender le fait littéraire selon les « phases » du « symbolisme » qu'il représente.

La littérature, en tant qu'organisme composé par des structures langagières est « symbolisme » dans la mesure où elle est représentation de la « réalité objective ». L'écart premier est déjà posé à la mesure où on assume le littéraire comme symbole. Les phases délimitées par Frye, ces aspects caractérisant la représentation littéraire sont des moments distincts qui se présentent à tour de rôle dans chaque travail littéraire. Elles seront soit « littéraire » soit « descriptives » : “But we find (as we shall also find with the other phases) that each phase has a particularly close relationship to a certain kind of literature, and to a certain type of critical procedure as well¹⁷⁴”. Pour Frye, un certain type de littérature développe une relation particulière avec une de ces deux phases. La phase descriptive est donc, naturellement, plus proche de textes de la tradition réaliste ou naturaliste alors que la phase littéraire a des liens plus proches avec un discours littéraire en écart avec le réel empirique. Pour ce dernier, l'illusion de réel n'a pas de sens. Sa référence est le monde propre au littéraire, le savoir qu'il engage est issu de cette même dimension de « vérité » nouvelle, ainsi que le système de sens qu'il développe etc.

La démarche de cet étude est donc en opposition à la compréhension de la représentation du littéraire comme « fortement influencée par l'aspect descriptif du symbolisme¹⁷⁵ ». Dans cette perspective, la critique du discours littéraire

¹⁷³ Cf. note 44.

¹⁷⁴ Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism, op. cit.*, p. 79 : « Mais nous voyons (comme nous le verrons également avec les autres phases) que chaque phase a une relation particulièrement proche d'un certain type de littérature, et à un certain type de procédure critique aussi bien », traduction libre.

¹⁷⁵ *Loc. cit.*

treats the poem as a verbal document, to be related as fully as possible to the history and ideas that it reflects. The poem is most valuable to this kind of criticism when it is most explicit and descriptive, and when its core of imaginative hypothesis can be most easily separated¹⁷⁶.

Or, il nous faut une démarche orientée vers le *new criticism*, pour qui le « symbolisme », dont relève le littéraire, est une « structure ambiguë » composée de « motifs » qui s'entrelacent. Cette trame particulière aux textes de la modernité a la propriété d'une "self-contained 'texture'¹⁷⁷", comme l'affirme Frye. À la place d'un seul « motif » - le réel empirique, par exemple - , le discours littéraire est une trame composée de nombreuses dimensions. Divers « motifs » s'entrelacent dans une composition où se déploie l'univers imaginaire issu du processus organisationnel créatif.

Le surréalisme, avec son structure marquée par les métaphores, produit un univers fictionnel. Cette réalité fictive organisé par l'écart qui lui est caractéristique, devient un des « motifs » décrits par Frye. La révolution ambitionnée par le surréalisme, à travers la libre circulation du « subconscient » directement imbriquée dans le processus créatif, visait justement à la transformation de la réalité. L'agencement créatif de cette autre réalité générée par la pensée « involontaire » produit un régime mimétique ne s'organisant plus selon une phénoménologie du réel qui lui servirait de référence, mais selon un principe de « réalité », de « vérité » internes. Le paramètre de cette littérature n'est plus la production plus au moins fidèle d'une illusion de réel, mais la réalité du microcosme du discours littéraire.

La notion d'un monde propre à l'univers linguistique, cependant, se retrouve déjà chez quelques néo-platoniciens, et principalement au XVIIIe, pendant lequel se fige la notion d'esthétique en tant que discipline préoccupée des questions concernant le jugement critique, les Beaux-Arts, la Beauté. Il est remarquable qu'une des premières

¹⁷⁶ *Ibidem*, pp. 81-82 : « (...) traite le poème comme un document verbal, d'être liée aussi complète que possible de l'histoire et des idées qu'il reflète. Le poème est d'une très grande valeur pour cette approche critique quand il est explicite et descriptif le plus possible, et quand son noyau d'hypothèse imaginaire peut en être très facilement séparé », traduction libre.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 82.

utilisations du terme *aesthetica* désigne un modèle poétique d'univers fictionnel autoréférentiel. Or, les métaphores agencées sous l'emprise de l'inconscient redessinent le monde. Il n'est pas possible alors d'affirmer que la recherche surréaliste d'un autre versant du réel produit une structure à laquelle correspondra un système mimétique autoréférentiel. Ce système se concentre sur la construction métaphorique, comprise comme formatrice d'un objet esthétique, au sens désigné ci-dessus.

Un point précis élaboré par Paul Ricœur, dans une argumentation à partir de la notion de *phusis* et les implications de cette notion sur le concept de *lexis*, nuance la question de l'illusion de réel. En effet, l'utilisation de la métaphore dans le contexte de mimésis sera considérée comme la responsable du dédoublement du réel sur le fond de la fiction :

Replacée sur le fond de la *mimésis*, la métaphore perd tout caractère gratuit. Considérée comme simple fait du langage, elle pourrait être tenue pour un simple écart par rapport au langage ordinaire (...). La subordination de la *lexis* au *muthos* place déjà la métaphore au service du « dire », du « poématiser » (...); à son tour la soumission du *muthos* à la *mimésis* donne au procédé de style une visée globale, comparable à celle de la persuasion en rhétorique. Considéré formellement, en tant qu'écart, la métaphore n'est qu'une différence dans le sens; rapportée à l'imitation des actions les meilleures, elle participe à sa double tension¹⁷⁸ (...).

C'est à cette tension que toute l'hypothèse de ce travail tient, cette convergence dialogique entre restitution et création que partagent mimésis et métaphore :

(...) soumission à la réalité *et* invention fabuleuse; restitution *et* surélévation. Cette double tension constitue la fonction référentielle de la métaphore en poésie. Considéré *abs* traitement – c'est-à-dire hors de cette fonction de référence-, la métaphore s'épuise dans sa capacité de substitution et se dissipe dans l'ornement; livrée à l'errance, elle se perd dans les jeux du langage. (...) il faudrait se demander si le secret de la métaphore, en tant que déplacement de sens au niveau des mots, n'est pas dans la surélévation de sens au niveau du *muthos*. S'il était permis de penser ainsi, la métaphore ne serait pas seulement un écart par rapport au langage courant, mais, à la

¹⁷⁸ *La métaphore vive, op. cit.*, p. 57.

faveur de cet écart, l'instrument privilégié de la promotion de sens qui fait la *mimêsis*¹⁷⁹.

C'est ainsi que métaphore et référence produisent, dans un travail conjoint, une dimension de repère propre au discours surréaliste, créant une nouvelle grille sémantique. Un schéma herméneutique se dévoile ainsi par l'écriture surréaliste de Murilo et d'Éluard, révélant une sorte d'exégèse du mouvement.

Aussi, les avancées dans le champ de la psychologie ont contribué de manière significative à mettre en échec cette notion d'illusion de réel dans la littérature. Je pense, notamment, au questionnement de la réalité de l'individu. Une telle mise en question ne laisse pas indemne la vision du réel comme expérience univoque. Le résultat est une approche moins pragmatiste du langage et de l'acte créatif. Une série de catégories liées à la compréhension univoque du réel sont transformées. Le passage vers l'actualisation de valeurs esthétiques telles que le « vrai », le « beau », le « bon » devient possible. Luiz Costa Lima¹⁸⁰ affirme que le discours qui s'instaure avec William James¹⁸¹, déjà en 1889, marque un tournant décisif dans l'histoire de la psychologie et, plus profondément, ouvre le chemin à une méthode scientifique par laquelle appréhender les productions artistiques de la modernité d'une manière plus spécifique. C'est à partir de ce texte que la psychologie a eu les outils pour critiquer la notion de « réel » considérée jusque-là comme norme. Une actualisation de la compréhension de mimêsis devenait impérative compte tenu de ces découvertes. De surcroît, ne pourrait-on pas envisager la conception kantienne de l'esthétique comme un argument de plus en faveur d'une mimêsis non pas attachée à une vérité quelconque liée au « réel », mais comme concept étroitement lié à une notion de beauté historiquement et sociologiquement ancrée ? Cette notion de beau est ainsi conditionnée à l'individu, son espace et son temps, et donc relative à des cadres sociaux et à des paradigmes forgés par des conventions. En ce sens, l'idée de Kant concernant le beau et la nature confirme cette théorie, si nous gardons à l'esprit la complexité de la question dont s'occupe la philosophie. Selon les mots de Victor Cousin :

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 58.

¹⁸⁰ Luiz Costa Lima. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo : Companhia das Letras. 2006.

¹⁸¹ Il s'agit de l'article « The Perception of Reality », paru en 1889 par la revue *Mind*. La version élargie de ce travail a été publiée deux ans plus tard sous le nom *The Principles of Psychology*.

L'école de Kant (...) a pensé qu'il n'y avait dans la nature rien de vrai, de bon et de beau, si ce n'est le vrai, le bon et le beau que l'homme trouvait dans son âme, et qu'il réalisait illégitimement au dehors de lui ; ainsi le philosophe allemand a fait sortir l'extérieur de l'intérieur, l'univers de l'âme (...). Si l'intelligence n'est qu'un reflet de la nature, l'homme n'est pas seulement l'écuyer de la nature, il en est encore la production, il n'est que ce qu'elle le fait. D'un autre côté, si la nature n'est qu'une induction de la pensée, elle n'est que ce que nous en faisons, qu'un fantôme que nous pouvons détruire. Telles sont les deux opinions exclusives qu'il faut briser l'une contre l'autre, sans cependant détruire ce qu'elles peuvent contenir de vérité¹⁸².

Il en ressort qu'il existe une tendance dans le champ de la connaissance qui détermine un cadre pour l'individu dans les relations qu'il entretient avec la nature. Cela admis, la beauté relevant du « naturel » devient elle aussi motivée par les spéculations sur le monde, les êtres et les choses et le rôle de l'art en tant que moyen de représentation. La mimésis peut, dans ce contexte, devenir concept soumis à d'autres règles que celles de la « nature » et de la « raison », puisque ces dernières seraient « logiques » et « factuelles ». Cette approche du langage artistique comme refus d'une position monosémique en rapport au réel n'est pas un hermétisme, mais au contraire, manifeste une ouverture vers de multiples chemins de représentation possibles. C'est justement par le caractère réflexif du langage que cela devient possible :

Le langage se désigne lui-même et son autre. Cette réflexivité prolonge ce que la linguistique appelle fonction métalinguistique, mais l'articule dans un autre discours, le discours spéculatif. Ce n'est plus alors une fonction que l'on puisse opposer à d'autres fonctions, en particulier à une fonction référentielle, puisqu'elle est le savoir qui accompagne la fonction référentielle elle-même, *le savoir de son être-rapporté à l'être*.

Par ce savoir réflexif, le langage se sait dans l'être. Il renverse son rapport à son référent de façon telle qu'il s'aperçoit lui-même comme venue au discours de l'être sur lequel il porte. Cette conscience réflexive, loin de renfermer le langage sur lui-même, est la conscience même de son ouverture. Elle implique la possibilité

¹⁸² Victor Cousin. *Introduction à l'histoire de la philosophie*, Bruxelles : Société Belge de Librairie, t. I, 1840, p. 424.

d'énoncer des propositions sur ce qui est et de dire que cela est porté au langage en tant que nous le disons¹⁸³.

Les poétiques de Murilo et d'Éluard subordonnent le « réel » à l'ensemble de la structure poétique, au-delà d'une notion quelconque de fidélité au monde empirique, sans pour autant que le monde, l'homme et la nature en soient exclus. Tout l'enjeu de la mimésis tourne autour de la manière par laquelle se construit la représentation. C'est par une tension particulière entre normativité et libre création que cette poésie s'érige en tant que forme pertinente et authentique vis-à-vis de la réalité. La remarque de Northrop Frye, à propos de la relation dialogique entre littérature réaliste et littérature autonome, actualise la question sur un autre point de vue :

In the documentary naturalism generally associated with such names as Zola and Dreiser, literature goes about as far as a representation of life, to be judged by its accuracy of description rather than by its integrity as a structure of words, as it could go and still remain literature. Beyond this point, the hypothetical or fictional element in literature would begin to dissolve. The limits of literary expression of this type are, of course, very wide, and nearly all the great empire of realistic poetry, drama, and prose fiction lies well within them. But we notice that the great age of documentary naturalism, the nineteenth century, was also the age of Romantic poetry, which, by concentrating on the process of imaginative creation, indicated a feeling of tension between the hypothetical and the assertive elements in literature¹⁸⁴.

Pour Frye, une différence s'établit entre les littératures qui s'organisent par la fidélité des descriptions et celles organisées en vue de l'intégrité de la structure de mots qu'elles composent. C'est ce qui définit la littérature, cette « intégrité de la structure de mots ». À partir du moment où la fidélité des descriptions du dit réel prime sur

¹⁸³ *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 385.

¹⁸⁴ Northrop Frye, *op. cit.*, pp. 79-80: « Dans le naturalisme documentaire généralement associé à des noms tels que Zola et Dreiser, la littérature va aussi loin que la représentation de la vie, afin d'être jugée par sa précision de la description plutôt que par son intégrité en tant que structure de mots, car il pourrait opérer cette description et rester encore littérature. Au-delà de ce point, l'élément hypothétique ou fictif dans la littérature allait commencer à se dissoudre. Les limites de l'expression littéraire de ce type sont bien sûr, très larges, et presque tout le grand empire de la poésie réaliste, le théâtre et la fiction en prose se trouvent bien au sein de cette expression. Mais nous remarquons que le grand âge du naturalisme documentaire du XIXe siècle était aussi l'âge de la poésie romantique qui, en se concentrant sur le processus de création imaginative, a indiqué un sentiment de tension entre l'hypothétique et les éléments affirmés dans la littérature », traduction libre.

l'organisation, l'ensemble du système, l'élément hypothétique et fictionnel passe à se dissoudre. Corroborer aussi à cette compréhension du littéraire la position de Paul Valéry par rapport à ce qui est conventionnellement compris comme le réel et ses représentations possibles :

Il y a une manie de voir partout des 'apparences'. Que l'on veuille ou non, que l'on s'en aperçoive ou non, cette manie entraîne la notion d'un « Réel » qui n'a pas d'autre motif que de s'opposer aux « apparences ».

Mais vite, on vient à penser que ce Réel ne vaut pas mieux que ses apparences. Et de deux choses pensées, A et B, il n'y a pas de raison... durable pour que A soit toujours l'apparence, ni B toujours le réel.

Le mépris du « Réel » suit immédiatement le mépris de l'apparence, comme le corps suit son ombre.

En somme, toujours domine une « Vérité », - mais ce n'est pas toujours la même¹⁸⁵.

Le réel comme « manie », ou encore comme « réel », entre guillemets, comme une dimension de plus afin d'essayer de définir ce qui est que la réalité. Valéry compare cette « manie » de réel à une autre : une qui opposent un caractère essentiel des choses aux « apparences », elles aussi entre guillemets. Le « Réel ne vaut pas mieux que ses apparences ». Aussi, le caractère d'instabilité entre ce qui est « réel » et ce qui est « apparence » dans une relation, par exemple, entre deux termes, joue énormément dans l'assomption de frontières fluides entre des concepts aussi troubles.

Si les limites sont aussi perméables, n'est-il pas possible de comprendre l'« irrationnel » des propositions du surréalisme comme une nouvelle manière de mettre en place une des multiples formes du réel ? La métaphore dans le surréalisme sert à corroborer cette idée. Ricœur affirme que la « fonction critique » par laquelle la

¹⁸⁵ Paul Valéry, « Cahier B » [1910]. *Cahiers*, t. II, Paris : Gallimard, 1974, notes aléatoires écrites par Valéry « le jour au jour » de l'année de 1910, p. 586.

métaphore assume une visée spéculative devient « un plaidoyer pour l'irrationnel¹⁸⁶ ». En effet, continue le philosophe français, « l'ébranlement des catégorisations acquises opère à la façon d'un dérèglement logique, à la faveur de rapprochements impertinents, d'empiétements incongrus, comme si le discours poétique travaillait à une 'décatégorisation' de proche en proche de tout notre discours¹⁸⁷ ». Éluard confirme cette perspective quand il affirme par rapport à l'œuvre de Picasso :

L'irrationnel, après avoir erré, depuis toujours, dans des chambres noires ou éblouissantes, a fait, avec les tableaux de Picasso dérisoirement appelés cubistes, son premier pas rationnel et ce premier pas lui était enfin une raison d'être¹⁸⁸.

Ce travail de renversement des valeurs rationnel - irrationnel marque de façon prépondérante la poésie de Murilo Mendes. La problématisation de ce renversement se passe dans le domaine d'une mystique liée au christianisme, comme déjà discuté dans l'avant-propos. C'est dans le contexte de cette mystique que la poésie de Murilo actualise les rapports entre réel et irréel au point de questionner même la notion de réalité, de monde empirique, naturel. C'est donc dans une incursion au sein d'une pensée spéculative que Murilo développe les relations entre réalité et écart à cette norme. La bibliothèque de Murilo Mendes se compose de nombreux ouvrages portant sur la dialectique, l'épistémologie et l'ontologie, ce qui permet d'affirmer l'intérêt du poète pour les questions philosophiques. Au-delà de cela, des annotations systématiques dans certains de ces ouvrages font preuve de la réflexion de la part de Murilo sur ces sujets. Un de ces passages concerne *Les aventures de la dialectique* de Maurice Merleau-Ponty portant sur le questionnement de ce que l'homme prend pour la réalité ainsi que l'opposition entre le factuel issu de l'Histoire et ce qui lui est étranger :

(...) il n'y a pas, dans les sciences des faits, de preuve par l'absurde ni d'expérience cruciale. Nous savons donc que certaines solutions sont impossibles, nous n'avons pas du fonctionnement historique cette connaissance enveloppante qui nous révélerait la vraie solution. Dans le meilleur cas, nous rectifions les erreurs du cheminement, mais la nouvelle visée n'est pas à l'abri d'erreurs qu'il faudra rectifier à nouveau. L'histoire élimine l'irrationnel, mais le rationnel reste à créer, à imaginer, elle n'a pas la

¹⁸⁶ *La métaphore vive, op. cit.*, p. 387.

¹⁸⁷ *Loc. cit.*

¹⁸⁸ Paul Éluard, *A Pablo Picasso*, Londres: Secker & Warburg, 1947, p. 32.

puissance de mettre à la place du faux le vrai. (...) L'histoire n'est pas un dieu extérieur, une raison cachée dont nous n'aurions qu'à enregistrer les conclusions : c'est ce fait métaphysique que la même vie, la nôtre, se joue en nous et hors de nous, dans notre présent et dans notre passé, que le monde est un système à plusieurs entrées (...) ¹⁸⁹.

C'est à partir d'une démarche où « le rationnel reste à créer, à imaginer » que Murilo entend subordonner la représentation de sa poésie. C'est ainsi naturellement que la contrainte en relation au « réel », au monde « objectif », est renversée. La création poétique est ainsi libre pour questionner, pour réinventer ce qui relève de l'Histoire, ce qui relève des faits pour en faire ressortir le pouvoir démiurgique de l'écrivain. Dans ce travail de réorganisation de l'image rationnelle du monde la démarche du poète sur le langage poétique et métaphorique se superpose au réel. Cette superposition affirme alors la multiplicité de « mondes possibles », de « réels » vraisemblables en corroborant l'assertion de Merleau-Ponty dans laquelle le réel conditionne le monde à « un système à plusieurs entrées ». Dans cette configuration, la poésie organisée dans une problématisation du « vrai » et du « faux », problématisation propre au discours littéraire, met en échec l'illusion de réel.

Éluard problématise ces superpositions de réalités dans nombreux poèmes. Parmi ceux-là, une attention particulière est faite dans un effort de représenter un dérèglement des sens. Cela invite le lecteur à plonger dans un discours construit selon un raisonnement construit dans l'écart de son essence « illogique ». Avec le poème « L'aventure » le poète met en scène cette mise en tension les valeurs telles que « réel » - « irréel », rationnel – irrationnel dans un contexte de para-réalité spécifique au discours littéraire.

¹⁸⁹ Maurice Merleau-Ponty. *Les aventures de la dialectique*. Paris : Gallimard, 1955, p. 32.

IV. 2. a. « L'aventure » de Paul Éluard

Le poème « L'aventure » fait partie du recueil *Les mains libres*¹⁹⁰. Cet ouvrage se compose de dessins du photographe américain Man Ray à partir desquels Éluard a écrit des poèmes. Cette démarche d'un travail en voie double pourrait laisser penser que la représentation poétique d'Éluard s'attache à celle de Ray. Un lecteur non avisé rechercherait à reconnaître comment le poète s'est inspiré de la production d'images du plasticien. Une première déception arrive quand les liens logiques, convenables ou usuels ne sont pas respectés dans la relation entre poésie et dessin. L'écart entre ces deux perspectives affirme les arguments utilisés jusqu'ici. La poésie développe son propre réel. Elle le multiplie. Le langage structurant cette opération de démultiplication affronte alors l'épistémologie qui marque nos expériences avec le monde, construisant un ensemble référentiel formellement motivé, ce qui permet de penser à un déplacement produit aussi au niveau d'une mimésis possible¹⁹¹. Dans ce mouvement producteur des nouvelles réalités fictionnelles se consolide l'usage métaphorique comme ordonnateur des relations sémantiques. Voyons les manières par lesquelles cela se construit :

L'AVENTURE

Prends garde c'est l'instant où se rompent les digues
C'est l'instant échappé aux processions du temps
Où l'on joue une aurore contre une naissance

Bats la campagne
Comme un éclair
Répands tes mains
Sur un visage sans raison
Connais ce qui n'est pas à ton image

¹⁹⁰ Première édition de 1937 ; *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 579.

¹⁹¹ « Tel est le sens fort, technique, que reçoit le verbe *poiein* : « faire œuvre poétique », c'est « composer »- et peut importe le matériau ! Aussi la distinction de ce qui a eu lieu et de ce qui pourrait être n'est-elle plus pertinente : il y a poésie si et seulement s'il y a agencement de l'action, organisation de l'histoire selon le vraisemblable ou le nécessaire. Aristote ne privilégie ni l'invention originale, ni la fidélité aux histoires traditionnelles ; dans l'un et l'autre cas, il souligne l'indispensable intervention du poète — en quoi il se révèle comme poète — qui est d'organiser une histoire, un *muthos*. », Aristote. *La Poétique*, *op. cit.*, p. 226.

Doute de toi
Connais la terre de ton cœur
Que germe le feu qui te brûle
Que fleurisse ton œil

Lumière.

Dans cette véritable initiation au dérèglement des sens et au déraisonnement, Éluard invite le lecteur à déployer sa perception. La proposition ici est de mettre en veille, dans un état de dormance la « raison » ; l'homme assiste alors à une nouvelle forme de « conscience ». Encore une fois le « surrationalisme » de Gaston Bachelard sert de champ de réflexion sur ce point de tension où se conjuguent rationalité, conscience et questionnement du réel. Toujours dans *Premières vues anciennes*¹⁹², Éluard semble proposer une lecture possible de l'aventure qui se propose au lecteur du surréalisme :

Si, dans une expérience, on ne joue pas sa raison, cette expérience ne vaut pas la peine d'être teintée.

Le risque de la raison doit d'ailleurs être total. C'est son caractère spécifique d'être total. Tout ou rien...

*Toute découverte réelle détermine une méthode nouvelle, elle doit ruiner une méthode préalable. Autrement dit, dans le règne de la pensée l'imprudence est une méthode... Il faut aller le plus vite possible dans les régions de l'imprudence intellectuelle*¹⁹³.

« Jouer » une « aurore contre une naissance » ou encore « répandre » ses mains « sur un visage sans raison » lient le poème d'Éluard à cette expérience où le lecteur abandonne les assises anciennes, ce qui est connu et « factuel », pour s'abandonner aux « risques » d'être guidé – ou perdu ? – par le poète. Les périls d'une telle expérience artistique est l'objet de la représentation dans ce poème. L'espace de ce langage poétique est celui où les dangers de l'inconnu ne cessent pas de mettre en échec ce que nous comprenons par la « réalité », le « vrai ». À propos de cette prise de position par

¹⁹² *Op. cit.*

¹⁹³ *Premières vues anciennes, Œuvres complètes, t. I, op. cit., p. 534-535.*

rapport à l'acte poétique et à l'imitation qui correspondra à une réalité déterminée, Valéry affirme :

Le réel ne peut s'exprimer que par l'absurde. (...) Pour une certaine division trop fine ou attention trop poussée, les choses, perdent leur sens. On dépasse un certain 'optimum' de la compréhension, ou de la relation possible entre l'homme et ses propriétés ; l'homme tel que nous nous sentons et nous connaissons l'être, ne pourrait plus exister, être conçu dans ce petit domaine étrange où pourtant sa vision pénètre. On voit, mais on a perdu ses notions à la porte. Ce qu'on voit est indubitable et inconcevable. La partie et le tout ne communiquent plus¹⁹⁴.

Le commentaire de Valéry signale le rôle important joué par le romantisme et le symbolisme au développement d'une approche de l'art et de l'objet esthétique qui modalisent la notion de réalité. Les métaphores engagées, la trame discursive agencée afin de mettre en relief le décalage en rapport aux références empiriques de la médiation artistique déplacent le regard du lecteur vers une autre mimésis. Si « l'homme tel que nous nous sentons et nous connaissons l'être, ne pourrait plus exister », il est possible d'affirmer que dans cette organisation décalée, dans l'appui fourni par l'« absurde » dirigé par la métaphore, surgit une forme mimétique nouvelle.

Il faut aussi signaler que dans le surréalisme éluardien, c'est à l'esprit que revient le rôle de distinguer des ressemblances des choses divergentes en apparence. Cette capacité à voir le semblable dans le divers était, depuis Aristote, tâche relevant du poète et définissant un des aspects de la mimésis. Précisément grâce à cette capacité de voir dans les dissemblances le « même », le poète est capable de créer de la mimésis, reproduisant le monde de façon vraisemblable sous d'autres termes. Le « vrai » et le réel sont ainsi subordonnés à cette nouvelle vraisemblance accompagnant mimésis. Il devient, donc, incontournable une nouvelle conception de la vraisemblance de la représentation d'un monde où l'emprise du discours par les découvertes de l'esprit fait la loi. Nous prenons donc pour vraisemblables des vers tels que « (...) c'est l'instant (...) Où l'on joue une aurore contre une naissance », sachant que le langage, motivé par « l'esprit », a saisi les rapports entre les signes et les significations qui les caractérisent,

¹⁹⁴ Paul Valéry, « *Analecta* » [1926]. *Œuvres Complètes*, t. II. Paris : Gallimard, 1960, p. 736, je souligne.

sans pour autant fixer ces significations, nous montrant des réalités que la logique ne nous permet pas de voir.

Le langage utilisé par Éluard est doué d'une puissance de représentation à travers l'usage des mots ordinaires, de mots proches d'une réalité quotidienne. Le poème « L'aventure » gravite autour de cette familiarité produite par le langage. Éluard ici ne s'aventure pas dans des mots cultes. Cela démontre que la révolution voulu par le surréalisme part non pas de l'exceptionnel, mais de ce qui le plus banal et proche de l'homme. Cette simplicité puissante engage le lecteur à prendre part à quelque chose qui se partage puisque proche d'une dimension commune de l'existence. En ce sens, Marcel Raymond affirme :

Sans brusquerie, avec naturel et simplicité, il a détourné les vocables des choses habituellement ils signifient ; on croit voir renaître les plus familiers, redevenus innocents, prêts à toute aventure ; les possibilités variées qu'ils suggèrent et les doutes qui s'élèvent sur la portée de chacune de leurs alliances avec l'entourage les lavent de tout péché utilitariste¹⁹⁵.

À partir d'énoncés structurés dans un procès métaphorique comme « c'est l'instant où se rompent les digues » (premier vers de la première strophe) ou « Que fleurisse ton œil » (premier vers de la dernière strophe) un système de référence prend place. Les mots familiers tels que « digue » et « œil » subissent une mise en relation avec « l'aventure » proposée par Éluard au lecteur. Si le système référentiel devient l'univers où se déroule l'aventure hors du temps, les mots, dans une nouvelle configuration discursive répondent, de par leurs cohérences interactives nouvelles, aux « doutes qui s'élèvent sur la portée de chacune de leurs alliances ». C'est une autre conception de réel qui s'affirme ainsi. Cette aventure devient alors le moyen de découverte d'autres versants du monde par les nouvelles relations entre les mots métaphorisés. C'est par la mise en question du monde connu que ce discours devient vraisemblable : avec des propositions comme « doute de toi », Éluard invite à risquer le chemin du dérèglement et du non contrôle de la raison et de la pensée de façon à pouvoir toucher et connaître une autre configuration du monde et de nous-mêmes.

¹⁹⁵ Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 278.

Ce poème se compose notamment comme une série de « conseils » pour que « fleurisse » à la vision du lecteur ce « qui n'est pas à [son] image ». Ce poème est l'expression d'une prise de position par rapport au monde qui est guidée par « un visage sans raison » et par la « lumière » qui ne peuvent être atteints que par un mouvement de tension où se « rompent les digues ». Cette prise de position par rapport au monde est, en même temps, caractérisée par la description des méthodes nécessaires pour connaître l'essence de soi-même. La démarche d'Eluard ici correspond à une position poétique, éthique et esthétique qui justifient « largement la réconciliation du réel et de l'imaginaire, du positif et de l'irrationnel, de la vie et du rêve¹⁹⁶ ». À cette démarche ouvrant au langage poétique la possibilité de toucher le réel au-delà d'une pensée rationnelle correspond l'assomption d'une place prépondérante vouée à la découverte du monde qui « se dérobe à nous (...) profondément irrationnel¹⁹⁷ ».

Au contraire de la science, de la logique et même de la notion de vraisemblance « réaliste », la position poétique exprimée dans « L'aventure » ne s'appuie pas sur les catégories et les axiomes convenables. Cette prise de parti va donc dans la direction des théories et postulations de son temps concernant, notamment, les études sur l'inconscient et les enjeux de son articulation avec l'art. Ces modèles impliquent alors une révision épistémologique des conditions et des limites de la connaissance. C'est de manière naturelle donc que ce poème nous problématise propose de comprendre autrement « ces choses qu'on dit 'imaginaires' » et qui peuvent alors être des « évidences véritables¹⁹⁸ ». Éluard appelle à la vie un univers où la configuration est subordonnée à la compréhension du « semblable » que contient la notion de « contraire ».

De façon à instaurer et à établir comme référent une réalité parallèle, le poète commence par une tension croissante, d'abord par le premier énoncé du premier vers, « Prends garde », qui prépare le lecteur à l'évènement qui donne titre au poème. En marge de cet avertissement, le verbe « rompre » (premier vers), l'énoncé « l'instant *échappé* », mais aussi le dissentiment mis en place par la relation de dispute jouée entre

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 222.

¹⁹⁷ *Loc. cit.*

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 223.

une « aurore » et une « naissance », produisent le ton de dissension et de l'émergence d'un élément déclencheur de quelque chose d'inattendu. Aussi, l'« instant échappé aux processions du temps / Où l'on joue une aurore contre une naissance » intrigue par la construction de l'énoncé, en écart en relation à l'horizon d'attente construit sur des rapports rationnels. Les références liées à cet « instant » d'exception retrouvent un sens « logique » dans l'interaction avec les autres énoncés, intégrés aux métaphores qui composent un ensemble cohérent et cohésif structurellement. Les rapports de sens et de cohérence logique se composent au sein du système composé par ces éléments. Dans la réalité ici mise en scène, l'écriture mimétise un espace « surnaturel » qui se laisse entrevoir dans la durée d'un instant. L'incongru de ce moment qui se détache des lois de la physique ouvre une brèche dans la représentation raisonnée du monde et détourne le regard du lecteur vers une autre réalité possible dont la trace se compose par l'illogique. Plongé dans un jaillissement des nouveaux paradigmes de sens, le lecteur doit alors comprendre la sorte de nouvelle réalité orientée par la transgression du code linguistique du langage ordinaire. Chaque métaphore, comme « aurore », « naissance », devient opérateur mimétique par excellence à la mesure où le contexte discursif devient organisateur d'un nouveau sens attribué à ces mots¹⁹⁹.

L'étrangement, dû à l'écart du discours métaphorique, se voit déjà au passage du premier vers en direction du deuxième avec la comparaison de « l'aventure » avec le moment d'exception, exprimé par « l'instant où se rompent les digues » et de « l'instant échappé aux processions du temps ». Éluard commence à caractériser cette « aventure » par l'accumulation d'énoncés « descriptifs » dont chacun apporte des aspects de dissemblance accumulés et en interaction.

En ce sens, l'utilisation de l'expression « rompre les digues » est très symptomatique. Les digues sont le symbole du travail de contention exercé par l'homme sur la nature, ce travail qui essaye de protéger l'homme et son monde de la violence et de l'impétuosité de la nature. Ce premier vers – « Prends garde c'est l'instant où se rompent les digues » - déclare qu'il sera instauré un monde qui se laisse

¹⁹⁹ Paul Ricœur, reprenant I. A. Richards, écrit : « Ainsi les mots ne sont-ils aucunement les noms des idées présentes à l'esprit ; aucune association fixe à quoi que ce soit de donné ne les constitue : ils se bornent à renvoyer aux parties manquantes du contexte ; dès lors, la constance du sens n'est jamais que la constance des contextes (...) », « La métaphore et la sémantique du discours », *La métaphore vive*, op. cit., p. 102.

entrevoir dans la durée d'un instant, dans l'instabilité des flots des « eaux » des digues qui se rompent. Les « digues » deviennent la métaphore d'un chemin possible vers la connaissance de ce que nous avons de plus intime, selon Éluard, « la terre de [notre] cœur ».

L'aventure proposée par Éluard se construit comme la révélation d'une manière de voir le monde qui se configure par une extrême puissance, puisque « c'est l'instant où se rompent les digues ». Dit autrement, le rompement des digues c'est le moment où la totalité de nos masques, de nos protections, de nos apparences se révèlent faillibles face au potentiel générateur d'un « fleurissement » du monde, face au torrent de nouvelles formes et significations. Avec ce changement de regard, l'homme devient capable de prendre part à un monde nouveau à partir de choses anciennes. Dans « l'instant où se rompent les digues », inutile de chercher un abri dans le confort des habitudes, dans les mots convenus pour représenter les idées et les choses. Dans cet instant nous sommes démunis de nos mécanismes de défense contre le paradoxe épistémologique, contre le barbarisme des images, contre l'absurdité des relations sémiotiques. Le délire, la divagation de l'esprit, deviennent les mécanismes d'une phénoménologie nouvelle qui permet à l'homme d'arriver « à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens²⁰⁰ ». Cet inconnu, construit par les déplacements de sens métaphoriques, devient source d'un nouveau savoir, proprement littéraire, proprement poétique. Pour autant, les métaphores opèrent l'expansion des sens des mots dans un mouvement qui transforme l'usage rationnel ou rationalisant du langage en nouvelles images du monde, en nouveaux objets. La relation établie entre « aurore » et « naissance » confirme ces hypothèses.

Jouer une « aurore *contre* une naissance » implique un rapport d'opposition entre les deux termes. L'inconvenance surgit quand le lecteur fait appel aux acceptions courantes des deux vocables afin de cerner la nature de la tension construite par le poète. Nous pourrions penser aux expressions « aurore de la vie », « aurore de l'homme » qui sont autant d'énoncés partageant le même espace connotatif déclenché par les signes « naissance », « origine », « commencement » etc. Cela établi, le lecteur

²⁰⁰ « Lettre à Paul Demeny, le 15 mai 1871 », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 151.

non spécialiste peut considérer comme illogique la relation d'antinomie proposée ici. Elle s'avère pourtant significative au niveau sémantique et devient un mécanisme efficace. Il se met ainsi en place un questionnement radical du discours, questionnement qui oriente alors le « sens propre » des mots. Le processus métaphorique initié par « aurore » et « naissance » libère les mots, multiplie les ponts entre les domaines sémantiques « étrangers » et permet de voir la naissance d'une mimésis particulière dans le changement de perspective eut égard au langage.

« L'aventure » d'Éluard est un exemple très expressif de ce qui configure l'univers particulier au discours littéraire, cette réalité augmentée par les métaphores et par les images qui nous sautent aux yeux et qui nous montrent le monde sous la visée de l'aventurier. Les relations ordinaires entre les signes et les sens « propres », autrement dit ceux acceptés comme représentatifs d'un objet, d'une chose dans le monde, seront toujours une « référence », mais jamais une contrainte, selon les mots de Ricœur, déjà cités antérieurement. La perspective empirique reste au-dessous des détournements, des écarts et des modifications opérées par le discours métaphorique. C'est grâce à la référence aux habitudes sémiotiques, sémantiques, syntaxiques qu'il devient possible de reconnaître les altérations et les déplacements opérés par les surréalistes. C'est à la « préservation » du monde et de l'ordre de nos connaissances des choses que la mimésis poétique doit sa part de « restitution ».

Dans la perspective de la construction d'un ensemble d'éléments composant la mimésis spécifique à la démarche éluardienne du langage, le signe « lumière » (dernier vers) devient l'illustration du processus articulant les métaphores au sein de la structure formelle du poème. Signe reliant de multiples significations, il est le point de ralliement des deux autres strophes. Un système de sens se construit alors à partir de mots suggérant l'idée de « clarté » : « aurore », « éclair » et « feu ». Le processus métaphorique crée un réseau où chaque mot de la trame contribue à l'enrichissement de la signification, à l'ajout d'une nouvelle partie de l'ensemble qui constitue cette autre mimésis. Sous l'orientation de cette trame, un mot peut être pris pour un autre sans pour autant qu'il s'agisse d'un remplacement, d'une substitution. Il s'agit, en effet de

l'interaction²⁰¹, entre deux termes ou plus où les sens se fusionnent afin de servir au langage poétique. « Aurore » et « lumière » peuvent alors invoquer de nouveaux sens suivant un ordre mimétique spécifique. Sous le signe du métaphorique, une cohérence immanente à la forme remplace les présupposés de vraisemblance menant à une compréhension de la mimésis comme illusion du réel. Cette poésie est donc capable de construire sa propre « vérité » par une nouvelle forme de « justesse », de « rectitude ». Ce langage produit alors de nouvelles instances de signification et se met au service du projet qui est celui du mouvement surréaliste: « 'changer la vie' (Rimbaud), 'transformer le monde' (Marx) (...), 'refaire l'entendement humain' (Charles Fourier)²⁰² ».

Par l'usage de la métaphore, de la création d'un univers d'images et par le déplacement du réel objectif vers un réel proprement poétique, une autre mimésis organise le langage. De surcroît, il me semble ici presque impératif de rappeler ce qu'affirmait Éluard en décembre 1951 dans un texte compris dans le recueil *Lumière et Morale* (1953), concernant une notion de « *lumière totale* » qui en dit long sur la démarche « aventurière » du poète en rapport aux expérimentations qu'offre la poésie :

LA NOSTALGIE DE LA LUMIÈRE TOTALE

(...) je suis passé, sans presque m'en apercevoir, de la lumière physique à la lumière intérieure, morale, de l'esthétique du dehors, pour citer Pierre Riverdy, à l'esthétique du dedans. Je n'ai eu qu'à suivre la pente naturelle de tous ceux que le problème de la vision, au sens le plus complet du mot a, consciemment ou non, préoccupés, voire tourmentés. Ma connaissance de la vie est, comme la leur, fragmentaire, épisodique et mon champ de vision mental aussi limité que mon champ visuel. Néanmoins, mon effort de compréhension, de relation, peut efficacement contribuer au perfectionnement de la vision, de la réflexion, de l'action, c'est-à-dire de la vie.

Comment regarder un tableau pour le comprendre ? m'a-t-on innocemment demandé. (...) À la mesure des règles humaines, les règles de l'art sont profondément variables. Les vérités s'entrecroisent, les lumières s'éteignent et se rallument, la confiance et l'inquiétude, l'habileté et la naïveté, la connaissance et l'intuition

²⁰¹ Paul Ricoeur définit la théorie de l'interaction de la métaphore dans la cinquième étude de *La métaphore vive*, *op. cit.*, « La métaphore et la nouvelle rhétorique », pp. 173-219.

²⁰² Michel Murat. *Le Surréalisme*, *op. cit.*, p. 34.

concourent à un même but : la vérité de la beauté et la beauté de la vérité, pour le plus grand plaisir de la raison.

Comment pourrais-je indiquer un itinéraire quand je vais moi-même au long d'une multitude de sentiers imprévus ? Je me fie à mon sens de l'orientation, à moi-même. Je guette le miroir où, au détour d'une phrase, d'un regard semblable, en un éclair, se reflétera mon image, la phrase que j'ai envie de contresigner ou qui, du moins, éveille en moi un écho.

Je ne me promène pas parmi les livres et dans les musées comme dans un jardin rassurant, je risque l'aventure, même en des lieux que je croyais familiers. J'explore mon royaume ambitieux qui est celui de l'infini de l'homme, de sa volonté de cohésion. Je ne poursuis pas un mirage, j'essaie de gagner ma place au soleil, dans le chœur visible de l'avenir. (...) ²⁰³.

« L'aventure », « l'éclair », le « miroir », l'« image ressemblante » de soi... autant d'éléments qui se répètent chez Éluard et qui semblent converger ici vers une espèce de méthode, plus au moins précise. Le poète articule sa méthode d'approche des « sentiers imprévus » à travers une extrême sensibilité orientée par l'intuition. Il s'agit d'une promenade, en apparence inoffensive. Celle-ci est orientée, faute d'une définition précise, par « la vérité de la beauté et la beauté de la vérité, pour le plus grand plaisir de la raison ». À chaque nouvelle aventure, à chaque nouveau poème, se construisent les artifices, les arguments capables de cerner les enjeux qui les articulent. La mimésis suit alors ce mouvement d'autodétermination des sens et d'autoréférence, renvoyant à un système formel mobilisant chacun de ses éléments internes. Le langage poétique comprend ainsi un panel plus large de possibilités afin d'être capable de suivre les métamorphoses des mondes que la poésie représente.

De manière très similaire, Murilo Mendes entend élargir les mécanismes au travers desquels le poète contribue « au perfectionnement de la vision, de la réflexion, de l'action » par rapport à la vie. Le poème "Overmundo", issu du recueil *Poesia Liberdade* (1939-1943), démontre cette prise de position, mais insère une nouvelle tâche à la fonction première du poète qui est celle de voir des ressemblances dans le dissemblant. Parcourant la totalité de l'œuvre de Murilo, une vocation se distingue :

²⁰³ « La nostalgie de la lumière totale », *Anthologie des écrits sur l'art. Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, pp. 516-517.

l'écrivain, plus que seulement agent voué à produire un art de divertissement, assume un rôle social et philosophique de premier ordre. Il est celui qui exerce le passage, la médiation entre le monde fugace et le royaume mystique de ce qui est éternel. Nous sommes ici dans ce que j'ai défini à l'avant-propos de ce travail comme une autre notion de transcendance : l'œuvre de Murilo incarne, avec la pratique du surréalisme, un rôle similaire à celui de la prophétie dans la tradition judéo-chrétienne. Si bien que chez Éluard la notion de « lumière totale » ne relève pas d'une mystique attachée au fait religieux, comme c'est le cas chez Murilo, un point de convergence perdue néanmoins. Chez Éluard c'est une « lumière totale », un point de ralliement entre une beauté profondément séculaire et phénoménologique. Chez Murilo c'est une transcendance qui se creuse une place dans le monde physique et le comprend comme déploiement du surnaturel. Dans "Overmundo", cette « lumière » possible se construit dans la richesse d'images et de rapprochements inattendus entre les signes qui révèlent une réalité inconnue, mettant le lecteur en contact avec ce qui dépasse la raison. Murilo insère une donnée nouvelle dans ce poème ; il opère dans le monde de la création en actualisant certains termes et en jouant avec le genre tragique de façon à faire ressortir la puissance de la « lumière » qui devient sa poésie. Voyons ces articulations de plus près.

IV. 2. b. "Overmundo" de Murilo Mendes, lecture tragique du surréalisme

OVERMUNDO

Os pinheiros assobiam, a tempestade chega:

Os cavalos bebem na mão da tempestade.

Amarro o navio no canto do jardim

E bato à porta do castelo na Espanha.

Soam os tambores do vento.

"Overmundo, Overmundo, que é dos teus oráculos,

Do parêlo de precisão para medir os sonhos,

E da rosa que pega fogo no inimigo?"

Ninguém ampara o cavaleiro do mundo delirante,
Que anda, voa, está em toda parte
E não consegue pousar em ponto algum.
Observai sua armadura de penas
E ouvi seu grito eletrônico.

“Overmundo expirou ao descobrir quem era”,
Anunciam de dentro do castelo na Espanha.
“O tempo é o mesmo desde o princípio da criação”
Respondem os homens futuros pela minha voz²⁰⁴.

“Overmundo” se configure comme le terrain où se prolifère une grande diversité d’images : les chevaux boivent dans « la main de la tempête », une machine mesure avec « précision » les rêves, une armure est faite de plumes.... Une structure narrative accompagne ces images produisant un effet de réel lié justement à cette organisation qui semble ordonner la représentation. L’histoire d’Overmundo est le nouveau réel auquel font référence ces images, constituées par et dans l’écart entre l’univers de la littérature et l’univers empirique. Overmundo est dans ce contexte le personnage central de l’histoire d’un royaume fantasmagorique. En suivant la composition de cet univers en décalage avec le réel, un ton de prophétie se définit. Cette

²⁰⁴ OVERMONDE

Les sapins sifflent, la tempête arrive :
Les chevaux boivent dans la main de la tempête.

J’amarre le navire au coin du jardin
Et frappe à la porte du château en Espagne.
Résonnent les tambours du vent.

« Overmonde, Overmonde, que reste-il de tes oracles,
De l’appareil de précision pour mesurer les rêves,
Et de la rose qui prend feu au contact de l’ennemi ? »

Personne ne soutient le chevalier du monde délirant,
Qui marche, vole, qui est partout
Et ne peut atterrir nulle part.
Observez son armure à plumes
Et écoutez son cri électronique.

« Overmonde est mort en découvrant qui il était »,
Annoncent-on de l’intérieur du château en Espagne.
« Le temps est le même depuis le principe de la création »,
Répondent les hommes futurs par ma voix.

tonalité particulière est d'autant plus flagrante qu'elle s'accompagne d'une tension liée aux événements décrits au début du poème. L'annonce de la tempête, la description des sons avec le sifflement des arbres et les chevaux qui boivent « dans les mains de la tempête », mais également avec le vers de la deuxième strophe « résonnent les tambours du vent », intriguent par le peu d'éléments capables de construire une image « cohérente ». Le poète n'offre que d'autres images hétérogènes sans pour autant qu'on abandonne le caractère fragmentaire des descriptions.

Le poème et la caractérisation de l'univers d'Overmundo débutent avec l'arrivée de la tempête : « La tempête arrive : (...) ». La réponse de cette poésie à l'attente de sens de la part du lecteur est d'accumuler les descriptions qui ne font qu'alimenter le décalage du monde connu. Néanmoins, ces images fournissent des réponses à ces attentes de convenance à la mesure où elles proposent un autre système. Ce système correspond alors au réel où prend place la figure Overmundo, ce chevalier d'un « monde délirant ». Le « délire » devient ici le point de passage vers une nouvelle forme de dire le réel. Si bien qu'à partir de l'écart, la réalité que cette poésie engage est capable d'être soutenue comme légitime en rapport à un système de pensée comme le surréalisme.

Le choc sémantique dans la deuxième strophe, avec le vers « j'amarre le navire au coin du jardin » marque l'ouverture du champ visuel avec la création de l'articulation entre les signes “navio” et “jardim”. La terre se transforme, dans ce champ d'images, en territoire avant interdit au navire. Le « jardin » est cet espace où, « dans un coin », s'amarre le navire. Avec les trois vers de cette strophe le poète nous raconte l'arrivée de cette personne qui porte une voix capable de mettre en question le personnage d'Overmundo et son héritage :

J'amarre le navire au coin du jardin
Et frappe à la porte du château en Espagne.
Résonnent les tambours du vent.

« Overmonde, Overmonde, que reste-il de tes oracles, (...) »

Dans cet extrait nous avons la description d'une action (« [Je] frappe à la porte »), la localisation dans l'espace (« (...) à la porte du château en Espagne »), ainsi que le détail concernant le bruit du vent à ce moment précis où cette personne frappe à la porte du château. Tous les éléments d'un récit ordinaire semblent ainsi réunis. Il serait possible même de penser à ces descriptions comme ayant la forme et exerçant la fonction du « détail insignifiant » dont parle Roland Barthes dans son texte « Effet de réel²⁰⁵ ». Mais, au contraire du détail insignifiant en relation à la structure générale dans laquelle il se déploie, le détail ici collabore avec l'ensemble des images qui, accumulées, produisent un « fond » qui représente une des facettes de cet univers alternatif. Il a ainsi son rôle à jouer dans la structure formelle qui se construit par l'interaction de l'ensemble de ces composants. De surcroît, contrairement au détail insignifiant dont nous parle Barthes, cette structure descriptive, dans le contexte de la poésie, et particulièrement dans le discours métaphorique chez Murilo Mendes, permet le déploiement des images qui se démultiplient, images non gratuites donc, comme démontré jusqu'ici. Ces images impliquent le déclenchement d'un système articulatoire qui, loin d'être sans incidence sur le « récit » qui se construit, enrichit les relations de sens. L'espace et le temps sont ainsi « marqués ».

Les éléments formels continuent à dépeindre la réalité engagée par les images construites dans un ensemble, dans mouvement constant et dialogique. Le moment dans le temps est celui où « la tempête arrive » : il n'y a pas d'heure précise, il n'y a pas de moment précis du jour ou de la nuit. L'heure dans le temps, le lieu dans l'espace etc., sont définis de manière différentielle, par leur indétermination. La référence est aussi inconstante et « imprévisible » que les mouvements agitant une tempête qui part et qui revient au gré du vent, comme celle annoncée au premier vers du poème. Pour ce qui concerne l'espace, nous savons seulement que cela se passe dans un « château en Espagne ». Le poète ne donne ni le nom de la demeure, ni le nom du village ni même de la région d'Espagne. Il n'y a aucune autre indication qui puisse renvoyer à une image commune et partagée concernant le pays ibérique. L'« Espagne » représentée n'est autre chose qu'une image créée et qui est mise au service de la composition de l'univers d'Overmundo. L'« Espagne » du poème est alors une figure en décalage avec le pays

²⁰⁵ « L'effet de réel ». *Communications*, 11, 1968. pp. 84-89.

connu. Cette Espagne imaginée évoque, néanmoins, la monarchie appartenant à l'histoire espagnole avec la présence dans le poème du mot « château ». Cela indique que les limites définissant les frontières entre le réel et l'univers d'Overmundo sont délicates malgré le grand écart qui semble les distinguer.

Ensuite, à la strophe trois quelqu'un prend la parole. Le poète marque ce moment par les guillemets. Encore une fois, c'est par la multiplicité d'adjectifs que le monde, objet du poème, se définit : on parle d'oracles, de la mesure « précise » des rêves et de la rose qui prend feu au contact de l'ennemi. Autant d'éléments d'un monde propre à la poésie et à la configuration métaphorique et visuelle de l'univers dont Overmonde est le symbole. Une chose reste à éclaircir : la rareté de l'utilisation des guillemets dans la poésie de Murilo permet de s'interroger sur le caractère du message qu'ils englobent. Un ton d'exhortation, dans le modèle des paroles des prophètes dans la tradition judéo-chrétienne, peut laisser penser à certains des passages de l'Ancien Testament :

« Overmonde, Overmonde, que reste-il de tes oracles,
De l'appareil de précision pour mesurer les rêves,
Et de la rose qui prend feu au contact de l'ennemi ? »

Cette troisième strophe devient, dans cette structure, le prélude de la détresse d'Overmundo qui est annoncée avec la strophe suivante :

Personne ne soutient le chevalier du monde délirant,
Qui marche, vole, qui est partout
Et ne peut atterrir nulle part.
Observez son armure à plumes
Et écoutez son cri électronique.

L'énoncé « personne ne soutient le chevalier » laisse présager l'avènement de quelque chose apparentée au tragique, surtout après la parole questionnant les oracles etc. Ce chevalier « est partout », « marche » et « vole », mais ne peut « atterrir » nulle part. Dans l'original en portugais, le verbe “pousar” comprend aussi bien l'acte d'atterrir que celui de se reposer. Cela permet de penser à la figure du Christ, qui, tout

comme Orvermundo, “não tem onde pousar a cabeça ” - « n’a pas où reposer sa tête », présente dans l’évangile de Mathieu, chapitre huit, verset vingt. La référence biblique se renforce avec l’utilisation de l’impératif à la seconde personne du pluriel : “*Observai sua armadura (...)*” (vers quatre), “*(...) ouvi seu grito*” (vers cinq). L’utilisation de cette forme est très rare et, au fur et à mesure des années, est devenue réservée au registre concernant les anciennes traductions bibliques. Cette forme se restreint alors aux contextes religieux orthodoxes.

Un autre choc sémantique se produit, à l’instar de l’expression qui lie sémantiquement « navire » et « jardin ». Cette nouvelle association comprend les mots « armure » et « plumes », au quatrième vers de la quatrième strophe. Elle permet de lier, encore une fois, la figure d’Overmundo à l’image christique. Dans la tradition chrétienne, Jésus se « désarme » de ses attributs divins et choisit d’être homme. Le fils de Dieu, qui représente la force de l’armure, en choisissant de devenir homme, fait le choix de la fragilité, le même prédicat qui peut être associé aux plumes. Dans cette vulnérabilité s’exprime, selon cette tradition, sa force rédemptrice. Cette interprétation pourrait aussi devenir une lecture possible du premier vers de la dernière strophe : “Overmundo expirou ao descobrir quem era”. À l’instar d’Overmundo, le messie du christianisme ne retrouve-t-il pas la mort au moment même où se réalise le but qui donne sens à son existence et définit qui il est ? Aussi, dans le rapprochement des signes sémantiquement contrastants, caractéristique de la poésie surréaliste, le choix du signe « plume » et son attachement au vocable « armure » rappelle l’image qui crée Éluard au troisième poème de *Les petits justes* (1924), « Avec tes yeux (...) » :

Avec tes yeux je change comme avec les lunes
Et je suis tour à tour et de *plomb* et de *plume*,
Une eau mystérieuse et noire qui t’enserre
Ou bien dans tes cheveux ta légère victoire²⁰⁶.

L’importante ici pour Éluard ce n’est pas ce qui caractérise l’homme de manière permanente. Ce qui l’intéresse ce n’est pas de représenter quelque chose de durable dans le temps, mais de construire l’image d’un moment, d’une certaine durée, d’une

²⁰⁶ Mourir de ne pas mourir (1924), *Les petits justes*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 151.

émotion ou d'un sentiment déterminé. C'est la métamorphose qui fera l'objet de cette poésie. L'intérêt de cette représentation ce sont les transformations qui ont lieu « tour à tour ». L'aspect contraire de ces mutations ne font qu'enrichir l'image du monde produite par Éluard : le « plomb » et la « plume » sont autant d'éléments coopérant pour un objectif mimétique, la production une réalité surréaliste, métaphorique, fictionnelle.

Le monde délirant d'Overmundo se dessine selon un l'ordre mimétique similaire. Les choses, les êtres, peuvent être, « tour à tour », une chose et son « contraire » ; l'homme peut avoir une « armure de plumes » et être « tour à tour et de plomb et de plume ». La thématique des « yeux » et de la transformation que l'image de soi acquiert avec le contact du regard d'autrui, sur laquelle je parle avec plus de détails dans la partie vouée à l'étude de la notion de ressemblance, représente le caractère précaire et instable de toute chose. Le même raisonnement est présent dans les vers de "Pós Poema" du recueil *Poesia Liberdade*, signalant une très forte pertinence du modèle critique utilisé ici : "(...) O que é da pedra também pode ser do ar. / (...) Não se trata de ser ou não ser, / Trata-se de ser e não ser²⁰⁷".

Revenant au poème « Overmonde », toujours dans la dernière strophe, il est important de signaler le retour des guillemets dans un énoncé semblable à une sentence tragique, comme celles annoncées par le chœur d'une pièce tragique :

« Overmonde est mort en découvrant qui il était »,
Annonce-t-on de l'intérieur du château en Espagne.
« Le temps est le même depuis le principe de la création »,
Répondent les hommes futurs par ma voix.

Overmundo, qui meurt en découvrant qui il est, ressemble en tout point au héros tragique Œdipe. Ce dernier crève ses propres yeux, mettant fin en quelque sorte à l'existence dans laquelle il était l'amant de sa propre mère. Cette existence meurt alors au moment même où il prend connaissance de sa situation. De surcroît, le personnage qui retrouve la mort au moment où il apprend sa véritable identité, correspond à la

²⁰⁷ "Pós Poema", *Poesia Liberdade, Poesia Completa e Prosa, op. cit.*, pp. 432-433. « Ce qui relève de la pierre peut aussi relever de l'air. / (...) Il ne s'agit pas d'être ou ne pas être, / Il s'agit d'être *et* ne pas être », traduction libre, je souligne.

structure propre à la péripétie tragique. Si nous poursuivons cette lecture il est possible de voir dans l'utilisation du mot « oracle » (premier vers strophe trois) une preuve supplémentaire concernant la pertinence de la référence au genre tragique présente dans ce poème. Les quatre derniers vers marquent un dialogue qui ressemble aux échanges entre les diverses voix du chœur tragique. Aussi, le message que porte ce dialogue est semblable à la moralité servant à éduquer, conseiller, avertir le public. C'est la fonction sociale de la tragédie dans la vie de la cité.

À l'annonce, issue « de l'intérieur du château en Espagne », une voix répond avec l'énoncé suivant : « Le temps est le même depuis le principe de la création ». Ce discours décrit la fatalité de la mort et son caractère universel. Malgré le fait que la figure d'Overmundo semble faire partie de ces personnages exceptionnels, ayant un rôle social, politique, significatif, extraordinaire, la finitude de la vie est ce fait commun à tous les êtres ; la mort est l'une des seules certitudes. Néanmoins, la voix portant ce jugement moral se distingue de ce qui caractérise le chœur tragique par une thématique très présente dans la poétique de Murilo : le poète comme porte-parole de tous les humains, liés par le germe commun présente en tous les êtres et toutes choses de la Création. Cette voix, à l'instar de la voix du chœur tragique, est configurée par une multiplicité d'individus formant une voix univoque représentant la communauté au sein de laquelle ils sont en relation. La particularité de cette voix dans la poésie de Murilo est qu'elle est celle du poète, ayant devenu coryphée. La voix du poète est le point de convergence des voix de nombreux individus. Elle est celle des « hommes futurs », dans une dynamique où la poésie devient l'espace où se concentre la parole de tous les hommes et de toutes les femmes. Cette ressemblance entre le poète et le chœur du genre tragique, rappelle la manière par laquelle Murilo entend l'action de la poésie comme vecteur de la communion de tous les individus. « Par ma voix », par la voix du poète donc, « répondent les hommes futurs ». La voix poétique est la porte-parole de l'humanité comprise depuis le début des temps, représentant également la parole des hommes et femmes qui ne sont pas encore nés.

Dans un mélange de récit, prophétie et tragédie, Murilo met le lecteur en contact avec un « monde délirant » où les images constituent au fur et à mesure le héros qui est Overmundo. Tragédie surréaliste qui engage un univers d'images et une réalité

dissonante par rapport au « réel », cette poésie déploie sa représentation à l'« intérieur du château en Espagne ». Les suggestions produites par les références possibles de cette poésie permettent de penser à la tradition marquée par la figure christique ainsi qu'au domaine tragique de la culture antique. Dans cette création, Jésus se rapproche du schéma mimétique et formel de la tragédie. La structure et le mécanisme du chœur tragique deviennent des outils capables de rendre compte de la représentation poétique.

Ces actualisations des anciennes traditions, religieuses, artistiques, deviennent des éléments de pertinence et de cohésion au sein de la structure poétique. Cette cohérence interne peut composer une vraisemblance nouvelle. Voyons dans cette deuxième partie les définitions du concept de vraisemblance chez Aristote et ensuite les modifications amenées avec la tradition classique, notamment au XVII^e siècle. La dernière partie fera le pont entre une nouvelle vraisemblance surréaliste et la métaphore.

DEUXIEME PARTIE
VRAISEMBLANCE

Chapitre I. « Le rôle du poète est de dire (...) ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire »²⁰⁸

Le passage, pour le but qui est ici le mien, entre mimésis et vraisemblance reste à éclaircir. Le lien peut s'établir entre la rhétorique et la poétique par le biais de la métaphore. Il faut souligner que, tout au long de l'histoire de la rhétorique, cet art consistant à la maîtrise des outils de parole, a été découpé et conditionné à différents usages à cause de sa puissance et de sa capacité de convaincre. La théorie des figures, autrement appelée théorie des tropes, a été durant le XVII^e siècle le symbole de l'ensemble de la discipline rhétorique, dont elle n'est, en vérité, qu'une partie.

La rhétorique telle que l'a pensée Aristote était partagée entre l'argumentation – *argumentatio* –, divisée à son tour entre la logique argumentative et la philosophie, plus l'*elocutio* et la *compositio*. La séparation de l'argumentation entre la logique et la philosophie a restreint la rhétorique à un pur travail de l'élocution et une relève des tropes. Un simple listage des noms et désignations sans grandes implications discursives. Cependant, c'était exactement le volet philosophique dans l'argumentation qui jouait le rôle de médiation entre les autres parties de la Rhétorique, mais aussi ce qui « rattachait le tout à l'*organon* et à la philosophie première²⁰⁹ », selon Paul Ricœur. Ce champ philosophique dont parle Ricœur, représente une éthique à laquelle s'approprie la poétique surréaliste d'Éluard et Murilo à la mesure où l'utilisation des métaphores comme moyen d'ouverture vers une autre forme de voir le réel se constitue en tant qu'une vraie pratique spéculative du faire poétique. À ce propos Ricœur offre des définitions qui sont intéressantes et fructueuses dans le cadre de cette recherche, définitions qui désignent la philosophie en tant que « raison » pendant que la rhétorique serait la « violence » ; la première le « vrai » et la deuxième le « vraisemblable », la flatterie²¹⁰. Serait-il alors possible d'affirmer que le côté « rhétorique » de la vraisemblance surréaliste correspond à l'usage des métaphores comme des instruments de la représentation du monde sous l'ordre de la logique de la métaphore ? L'appellation de « flatterie » donné à l'usage rhétorique du langage correspond au jugement précipité

²⁰⁸ *La Poétique, op. cit.*, chapitre neuf, 51 a 36, p. 65.

²⁰⁹ Ricœur, *op. cit.*, p. 14.

²¹⁰ *Ibidem*, pp. 16-17.

et équivoque de l'usage des métaphores dans le discours poétique surréaliste, vu comme « falsificateur » du réel, comme intermédiaire entre langage et monde qui impossibilite un portrait fidèle du réel.

Le but de la rhétorique, par le biais de l'éloquence, est d'engendrer la persuasion. Au contraire, la poésie n'est pas basée sur l'éloquence et ne vise pas la persuasion. Poésie et Rhétorique produisent deux univers discursifs distincts. Il existe, cependant, ce noyau commun, à savoir la métaphore, qui agit dans la persuasion rhétorique et dans la vraisemblance poétique. Cette approche de la persuasion rhétorique permet de parler des métaphores comme des opérateurs de vraisemblance. Mais qu'est-ce que la persuasion ? Dans quel contexte est-elle utilisée ? Quelles sont les implications de son usage ? Selon la *Rhétorique* d'Aristote, la persuasion consiste à « amener quelqu'un à penser ce qu'il ne pensait pas auparavant. L'innovation est introduite dans l'esprit de l'auditeur à partir de prémisses connues et repérées²¹¹ ». Ce qui est en jeu ici c'est la foi, le crédit, la confiance vouée à l'énonciateur. Si le but du surréalisme est de mener l'homme à penser différemment de façon à opérer la révolution - dans la manière de raisonner, dans les modes d'appréhender le monde -, la poésie surréaliste ne nous inviterait-elle pas à voir ce que l'homme ne voyait pas auparavant ? Or, elle opère le changement du regard de l'homme de ce qui est connu et accepté vers un nouveau vraisemblable issu de l'utilisation des métaphores comme génératrices de vraisemblance. Cette utilisation produit un autre système de « prémisses » capable de substituer l'ensemble constitué par l'usage. Après avoir statué sur la place de la métaphore dans la construction d'une autre vraisemblance par un renvoi au noyau commun entre la Rhétorique et la Poétique, qu'en est-il de la persuasion ?

Paul Ricœur affirme que le déclin de la rhétorique, née du démembrement de celle-ci et de la conséquente perte de son « *nexus* » avec la philosophie, a causé des malentendus liés à la conception de la métaphore. Elle passe alors à être comprise comme simple outil de style, dépourvu d'une visée heuristique capable d'influencer la compréhension de la représentation. Selon Ricœur, « la rhétorique mourut lorsque le goût de classer les figures eut entièrement supplanté le sens philosophique qui animait

²¹¹ Aristote. *Rhétorique*. éd. Pierre Chiron, Paris : Flammarion, 2007.

le vaste empire rhétorique, faisait tenir ensemble ses parties et rattachait le tout à l'*organon* et à la philosophie première²¹² ». Prenons l'assertive de Ricœur à ce propos :

Il y eut rhétorique, parce qu'il y eut éloquence, éloquence publique. La remarque va loin : d'abord la parole fut une arme destinée à influencer le peuple, devant le tribunal, dans l'assemblée publique, ou encore pour l'éloge et le panégyrique : un armé appelé à donner la victoire dans les luttes où le discours fait la décision. Nietzsche écrit : 'L'éloquence est républicaine'. La vieille définition reçue des Siciliens- 'la rhétorique est ouvrière (ou maîtresse_ de la persuasion'- *peithous dêmiourgos*- rappelle que la rhétorique s'est ajoutée comme 'technique' à l'éloquence naturelle, mais que cette technique plonge dans une démiurgie spontanée ; parmi tous les traités didactiques écrits en Sicile (...) la rhétorique fut cette *technê* qui rendit le discours conscient de lui-même et fit de la persuasion un but distinct à atteindre par le moyen d'une stratégie spécifique²¹³.

C'est à la « puissance dangereuse²¹⁴ » du langage que notre approche de la vraisemblance fait appel. Si « la rhétorique est ouvrière (ou maîtresse) de persuasion²¹⁵ », la « stratégie spécifique » sous-entendue dans l'usage d'un discours métaphorique comme ceux des surréalistes opère cette sorte de « démiurgie spontanée » dans laquelle une nouvelle persuasion exerce autre réorganisation du réel. C'est par un déplacement de la donnée dérangeante, inopportune, que les métaphores s'organisent selon une autre théorie de l'argumentation – avec une logique argumentative ayant par prémisses l'insolite des propositions. L'univers décrit sous cette perspective est composé alors par de nouveaux éléments de vraisemblance qui renvoient à une autre mimésis. La vraisemblance peut ainsi être comprise dans la perspective d'une rhétorique non restreinte, ce qui permet de mieux cerner ses enjeux épistémologiques et heuristiques.

Et quelles déductions ne pourrait-on pas faire à partir des conclusions de Ricœur concernant les relations dialogiques entre la rhétorique et la philosophie ? Si nous plaçons les métaphores au sein d'une rhétorique liée à la philosophie par

²¹² *La métaphore vive, op. cit.*, p. 14.

²¹³ *Loc. cit.*

²¹⁴ *Loc. cit.*

²¹⁵ Socrate attribue la formule à Gorgias, *Gorgias*, 453 a, apud RICŒUR, *op. cit.*, note 2, p. 14.

l'argumentation, les métaphores seront ces éléments de vraisemblance contribuant à la reconstitution du monde de l'œuvre. Et si nous attribuons à l'usage de la métaphore la capacité de produire structurellement un autre « vrai » au travers du « bien dire » impliqué par les déplacements de sens métaphorique ? Si les textes critiques sur les démarches surréalistes ne nous permettent pas de proposer une telle lecture, les analyses des poèmes de Murilo Mendes et Paul Éluard révèlent la pertinence d'une telle proposition. Chaque groupe de métaphores compose, dans cette lecture, l'*organon* dans lequel se développe la sorte « d'argumentation » surréaliste qui présente de nouveaux modes de persuasion, ceux-ci adaptés au « réel » et à la « vérité » propre au surréalisme. Les éléments qui composent la structure poétique « attestent », donc, d'une cohérence interne.

Néanmoins, n'oublions pas la virulente condamnation platonicienne à la rhétorique :

(...) pour lui [Platon] la rhétorique est à la justice – vertu politique par excellence- ce que la sophistique est à la législation ; et toutes les deux sont, quant à l'âme, ce que sont, quant au corps, la cuisine par rapport à la médecine et la cosmétique par rapport à la gymnastique- c'est-à-dire des arts de l'illusion et de la tromperie²¹⁶.

Ce à quoi Ricœur ajoute, « le nom générique de ces simulations de l'art - cuisine, toilette, rhétorique, sophistique - est 'flatterie' (*kolakeia*)²¹⁷ », (Gorgias 463 b). De surcroît, n'oublions pas non plus que l'enquête d'Aristote sur le plan épistémologique se configure comme « la recherche d'opinions acceptables (*endoxa*) et non de la vérité, dans des domaines où la démonstration de type scientifique est impossible²¹⁸ ».

Aristote affirme dans sa Rhétorique que l'ethos du poète se définit par l'acte de choisir et de discerner, entre les divers matériaux, ce qui est potentiellement persuasif. Or, continue Aristote, le poète voit dans le monde et dans le réel ce que l'homme commun ne voit pas, il approxime des choses qui dans leur apparence n'ont pas de pertinence les unes aux autres. Cela revient à dire qu'il existe une pertinence liant les

²¹⁶ Ricœur, *op. cit.*, p. 15.

²¹⁷ *Loc. cit.*, note 3.

²¹⁸ Aristote, *La Rhétorique*, *op. cit.*, p. 12.

choses à partir de leur essence, valeur qui dialogue avec la notion de ressemblance. Cette nouvelle pertinence implique donc dans un rapport autre aux « apparences » et aux relations qu'elles impliquent. Les affirmations aristotéliennes définissent aussi que le traitement de ces données novatrices - perçues comme incohérentes par « l'homme commun » -, en apparence non pertinentes, amène le lecteur à dépasser la barrière initiale de non-recevoir en les transformant en quelque chose de « potentiellement persuasif ». La persuasion est ainsi le produit d'une structure capable d'encadrer un *muthos* propre au réel tel que le langage poétique le conçoit.

Venons au terme *épiphora* – le produit de la métaphore - afin de comprendre les liens que ce terme entretient avec la persuasion et la vraisemblance dans les poétiques de Murilo et d'Éluard. Le terme grec *épiphora* (ἐπιφορά) est traduit par le *Grand Bailly* comme l'« action de porter sur » ou « vers », action d'imposer ou de donner des noms (aux choses) ou encore comme la conclusion d'un syllogisme. Le même syllogisme vu par Aristote comme opérateur de vraisemblance est celui à la fin duquel s'opère le transfert de sens, d'un mot vers l'autre ou d'un énoncé vers l'autre. Ici nous pouvons voir la logique de la Rhétorique dans laquelle le syllogisme apparaît en tant qu'opérateur de la vraisemblance. Le poète surréaliste prend comme vérité « incontestable » la réalité déflagrée par les métaphores. L'*épiphora* surréaliste est comme l'*enthymème* rhétorique : la vraisemblance est donnée par la conclusion d'un syllogisme ou par la suppression d'une des prémisses, que dans cette poésie renvoient à la trame de signification constitutive du poème. L'*enthymème*, en tant que raisonnement déductif, implique un suivi d'un ordre précis et accepté à fortiori. À la mesure où l'*enthymème* se construit, dans ces poétiques, par un déplacement de sens et avec la suppression ou changement du contexte sémantique des signifiants, la chaîne déductive est rompue et le sens se construit dans l'écart à la norme. La métaphore surréaliste devient *enthymème* coopérant avec la vérité de son propre discours.

Le caractère particulier de la poésie de nos auteurs consiste en ce que la réalité représentée ne correspond pas avec l'ensemble des connaissances comprenant nos rapports au monde et aux choses. Cette poésie fait ainsi appel à un nouvel ensemble de rapports et de savoirs qu'elle produit avec cette nouvelle vraisemblance, cohérente formellement. La prise de conscience de l'univers sémantique que dégage le poème

ordonne ainsi de nouveaux enthymèmes possibles selon ce nouveau rapport discursif. Si, comme l'affirme la *Rhétorique* d'Aristote, dans le déplacement de sens – propre à la métaphore – l'enthymème est caractérisé, et que celui-ci relève d'une articulation logique motivée par des prémisses connues du public, la métaphore surréaliste peut correspondre à un « raisonnement » exprimant une logique surréaliste. À la conclusion de propositions « logiques », le discours métaphorique du surréalisme oppose des éléments structurellement articulés afin de produire une chaîne sémantique et référentiellement pertinente. Basé sur l'écart par rapport au code connu et accepté comme logique, la vraisemblance surgit dans la poésie surréaliste au moment où les anciennes prémisses sont remplacées par des nouveaux rapports entre les mots, leurs sens et leur référence. Comprendre la métaphore du point de vue de la Rhétorique, qui puise dans le vraisemblable, selon les mots de Ricœur, permet de voir les liens intrinsèques liés aux modes de représentation. Le dérangement sémantique provoqué par la métaphore devient dès lors l'élément qui rend vraisemblable, et donc, persuasif, le discours poétique surréaliste dans son contexte particulier. Aussi, cela permet d'affirmer de l'impertinence métaphorique surréaliste qu'elle est enthymème, opérateur de persuasion se dévoilant sous le signe d'une logique autre.

Cette approche des liens internes rattachant la notion de vraisemblance à la métaphore, la rhétorique et la poétique démontrent dans quelle mesure la structure métaphorique chez Éluard et Murilo devient opérateur de vraisemblance. Elle permet aussi de soutenir l'hypothèse d'une utilisation des métaphores qui puisent sur une éthique discursive qui s'approche de la Rhétorique et de ses outils de persuasion, d'argumentation et d'éloquence. Il me semble que le rapport, qui se joue dans l'argumentation, entre la philosophie et ses spéculations sur le vrai, la logique, la clarté et le cartésianisme de la pensée, en ce qui concerne la métaphore, est similaire à celui qu'on peut établir dans la construction d'une vraisemblance spécifique surréaliste. Elle se construit ainsi à partir de nouvelles instances de référence grâce à une cohérence discursive, avec ses propres « preuves » dans un nouveau rapport d'éloquence.

Mais si une approche aristotélicienne de la rhétorique peut éclairer les liens sur la vraisemblance surréaliste ici soutenue, la critique platonicienne peut présenter certaines difficultés. Parmi ces points contradictoires se trouve l'argument de la

manipulation du discours à partir de la rhétorique. La langage rhétoriquement articulé mène à posséder les mots sans posséder les choses et posséder le pouvoir sur les hommes par les mots. Le jugement de la métaphore sous ces termes signale la méconnaissance du pouvoir métaphorique dans l'actualisation du sens des choses. La puissance heuristique de la métaphore prend son sens ultime justement dans la négation de l'illusion, déjà dénoncé dans le *Cratyle* de Platon, du sens « propre » des mots. Encore une fois, c'est la convenance qui est condamnée.

Or, le convenable n'est pas nécessairement le « vrai », mais une des formes qui assument la vraisemblance. L'*argumentatio* se composant de la logique, en couplage avec la philosophie, il est possible d'affirmer le suivant : le côté philosophique dans l'usage de l'argumentation correspond à l'affirmation de l'usage de la métaphore comme la tentative de rendre légitime la réalité des œuvres surréalistes. La métaphore opérant une fonction philosophique et rhétorique devient la responsable pour l'affirmation du caractère de « vérité » des choses présentées dans le discours. L'« absurde » dans les poétiques du surréalisme devient une autre logique de la pensée. La logique du discours poétique et métaphorique est, dans ce contexte, l'écart produit par les énoncés et les images rassemblés en système. La poésie n'étant pas la philosophie peut se permettre de jouer de la prétention de réalité pour construire un discours non plus vrai, qui se veut fidèle au monde tel qu'il est, tel que le veut l'opinion publique en général, mais un discours vraisemblable.

C'est dans ce contexte qu'il possible d'affirmer que, tout comme les artifices discursifs poétiques utilisés de façon à créer une certaine organicité qui les rapproche d'un univers complexe et « réel », les preuves de l'éloquence et de la persuasion rhétoriques sont les produits d'une vraisemblance qui surgit par ses propres instances. Comme l'affirme Ricœur,

le genre de preuve qui convient à l'éloquence n'est pas le nécessaire mais le vraisemblable ; car les choses humaines (...) ne sont pas susceptibles de la sorte de nécessité, de contrainte intellectuelle, que la géométrie et la philosophie première exigent. Plutôt donc que de dénoncer la doxa- l'opinion- comme inférieure à l'épistémê

– à la science, la philosophie peut se proposer d'élaborer une théorie du vraisemblable²¹⁹ (...).

Si le « genre de preuve qui convient à l'éloquence » est le « vraisemblable », qu'en est-il des métaphores et de la production d'une mimésis ancrée sur les liens qu'elles produisent ? La philosophie prétend à la vérité et c'est exactement ici que la construction d'une vraisemblance se retrouve. L'attente de découvrir dans le discours littéraire ce qui ressemble au réel ne peut pas être comblée dans l'utilisation métaphorique surréaliste ? L'utilisation de la métaphore en tant qu'outil rhétorique, outil non accessoire mais directement lié à la construction de la vraisemblance, entraîne le volet philosophique où la poétique entreprend à la fixation d'un réel, d'un vrai créé par discours. Cette hypothèse, cependant, tend un piège ; celui de mettre la métaphore en rapport à cette rhétorique amputée de la philosophie et d'accuser celle-là de n'avoir que des effets superflus et d'appartenir au pur domaine de la délectation, du mensonge et du faux. Cependant, Ricœur nous avertit que « toute condamnation de la métaphore comme sophisme participe de la condamnation de la sophistique elle-même²²⁰ ».

Toujours selon Ricœur, le grand mérite de l'apport aristotélicien concernant la métaphore a été de rassembler le concept rhétorique de persuasion à celui de vraisemblance, concept originaire dans la logique. La métaphore, revêtue d'un arrière-fond philosophique, peut s'armer d'un vraisemblable qui lui est propre. Aristote confirme cela dans l'extrait de la *Rhetorique* ci-dessous :

par l'enthymème (qui est le syllogisme de la rhétorique) et l'exemple (qui est d'ordre inductif) on peut arriver à des raisonnements qui 'portent sur des propositions pouvant le plus souvent être autres qu'elles ne sont'. Or 'le vraisemblable est ce qui se produit le plus souvent, non pas absolument parlant, comme certains le définissent; mais ce qui, dans le domaine des choses pouvant être autrement, est relativement à la chose par rapport à laquelle il est vraisemblable dans la relation de l'universel au particulier²²¹.

²¹⁹ Ricœur, *op. cit.*, p. 17.

²²⁰ *Ibidem*, p. 16.

²²¹ Aristote, *Rhétorique*, 1357 a 34-35 *apud* RICŒUR, *op. cit.*, p. 17, note numéro 1.

La vraisemblance est, donc, l'instance qui, même construite sous les paradigmes de la logique rhétorique, peut mettre en scène « des choses pouvant être autrement ». Dans le cadre de la poétique surréaliste étudiée dans cette recherche, les métaphores et ses images sont les responsables du détournement « logique ». Cette déviation de la norme provoque l'apparition d'un vraisemblable autre et, avec lui, le déploiement d'un système de référence parallèle.

L'assertion d'Aristote²²² ne laisse pas de doute : le rapport de la représentation artistique au réel n'est pas direct ; cette relation n'implique pas que les actions et les faits soient représentés tels qu'ils ont eu lieu. La représentation, la mimésis, consiste justement dans l'acte d'agencement des éléments relevant du réel afin de produire, dans cet agencement, un possible, le vraisemblable. Ce vraisemblable est nécessaire pour que l'œuvre d'art puisse aboutir à l'effet escompté. Dans la tragédie, le genre poétique par excellence selon Aristote, le vraisemblable a une fonction prépondérante : au sein d'une structure formelle complexe, il produit l'épuration des sentiments reconnus dans la représentation des actions. À travers un système de faits articulés, la poésie accomplit son dessein à la mesure où elle devient le terrain discursif de la représentation de *ce qui pourrait avoir lieu*. Toutefois, non pas selon l'ordre du monde objectif, empirique, mais en accord avec deux concepts : le vraisemblable ou le nécessaire. Ces derniers s'accordent à une espèce de code caractérisé par Aristote comme « le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement²²³ ». La notion aristotélicienne de vraisemblable qu'ici m'oriente se décrit comme « ce à quoi l'on peut vraisemblablement ou nécessairement s'attendre, *ce qui circonscrit par l'exigence logique du nécessaire ou celle tout aussi universelle du probable*²²⁴ ». Et c'est ici que l'approche surréaliste de cette notion de vraisemblance révèle des pertinences peu ou pas connues. Le passage qui permet d'approcher vraisemblance et surréalisme se concentre dans les propos suivants :

C'est de l'enchaînement causal qui structure l'action que découle cet aspect de *généralité* : répondant aux exigences rationnelles de l'esprit ou à l'attente commune de tous les esprits, le caractère et l'action peuvent prendre figure d'exemple

²²² *La Poétique, op. cit.*, p. 65.

²²³ *Loc. cit.*

²²⁴ *Ibid.*, p. 221.

(...), de modèle universel (...), et autoriser ainsi la reconnaissance propre à la *mimèsis*²²⁵ (...).

La pertinence caractérisant les rapports entretenus entre les éléments divers de la structure formelle des poèmes surréalistes permet la récurrence de certaines images, par exemple. Ces images gagnent un nouveau sens à l'intérieur de la poétique de chaque auteur. Ces nouveaux sens construisent une nouvelle forme de *généralité*, pour reprendre le mot d'Aristote. Si le lecteur est averti du nouveau système de sens et de référence mis en place, il serait à même de voir les limites de la mimésis de cette poétique. Comprendre les territoires qu'elle inclut revient à voir dans le système faisant dialoguer chacune des métaphores comme autant d'éléments d'une nouvelle vraisemblance.

En ce sens, l'interaction entre les différentes métaphores permet de voir les rapports qui l'animent répondre à un « nécessaire » et un « vraisemblable » particuliers au surréalisme. Le « possible » donné par Aristote comprend aussi les matériaux construits par l'imagination. La donnée innovante, « forgée » par le poète n'en est absolument pas exclue de l'équation mimétique : « (...) dans certaines tragédies, il n'y a qu'un ou deux noms connus, les autres sont forgés ; et, dans certaines, il n'y en a aucun ; par exemple dans l'*Anthée* d'Agathon où les faits et les noms sont également forgés sans que le charme en soit moins grand²²⁶ ». Le vraisemblable renvoie, encore une fois, à la nouvelle « généralité » produite par le poète dans l'agencement formel du poème. La vraisemblance peut donc correspondre aux métaphores qui répondent les unes aux autres au sein du système poétique. Elle compose, en dernière instance, une nouvelle forme de mimésis qui suit le mouvement discursif et épistémologique que les poétiques du surréalisme incarnent.

En ce sens, les propos de Gérard Genette²²⁷ permettent de faire le passage de la conception de mimésis à celle de vraisemblance à partir de ce noyau qui les articule, à savoir la donnée sociale : « (...) les bienséances internes se confondent-elles avec la conformité, ou convenance, ou propriété des mœurs exigée par Aristote et qui est

²²⁵ *Loc. cit.*

²²⁶ *Ibid.*, p. 67.

²²⁷ Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *op. cit.*

évidemment un élément de la vraisemblance (...)»²²⁸ ». À partir de ces bienséances se bâtit la notion de vraisemblance au moyen du partage d'un ensemble de valeurs adoptées par un groupe social. Avec des « maximes de vraisemblances », qui se caractérisent en tant que variables et relatives, se compose le discours qui s'adapte à son public cible²²⁹. Gérard Genette confirme ma première intuition sur la constitution de la vraisemblance quand il affirme que « les maximes du vraisemblable peuvent être d'un degré de généralité très variable, car on sait bien, par exemple, que le vraisemblable de la comédie n'est pas celui de la tragédie, ou de l'épopée²³⁰ ». Genette, au moyen des exemples des genres littéraires tels que la comédie et l'épopée, scrute la notion de vraisemblable sous le point de vue des « maximes vraisemblables » avec lesquelles des œuvres littéraires étaient en relation de dépendance. Ces maximes portaient sur les actes plus ou moins pertinents à être représentés dans chaque genre. En raison de la fidélité plus ou moins accentuée aux maximes de la collectivité, le statut de « texte vraisemblable » pourrait, alors, être appliqué ou pas. Par cette notion de vraisemblance, la reconnaissance du réel, opérée par le lecteur, ne s'établit qu'au moyen d'un certain contrat social qui prend en compte certains aspects représentés dans l'œuvre littéraire comme semblables au réel quotidien, à la réalité vécue.

La notion de vraisemblance de Genette implique un jugement de valeur et donc un engagement éthique²³¹. Cette lecture ne peut pas être plus pertinente quand on l'appose au texte aristotélicien :

En troisième lieu vient la pensée : c'est la faculté de dire ce que la situation implique et ce qui convient ; c'est précisément, dans les discours, l'objet de l'art politique ou rhétorique ; car les poètes anciens faisaient parler leurs personnages en citoyens, les modernes les font parler en orateurs²³².

Cela se retrouve, non par hasard, dans le sixième chapitre de *La Poétique* où Aristote définit la « pensée », troisième partie composant la tragédie. Les commentateurs de

²²⁸ *Ibidem*, p. 6.

²²⁹ *Ibid.*, p. 5.

²³⁰ *Ibid.*, p. 7.

²³¹ Cf. note six du chapitre six de *La Poétique* d'Aristote, *op. cit.*, p. 208.

²³² *Ibidem*, p. 57.

l'œuvre en question signalent un rapprochement possible entre cette « pensée » et le « caractère », qui occupe la deuxième partie des éléments de la tragédie. Tous les deux concernent le « contenu », renvoyant à des instances qui font partie du texte littéraire mais ne relèvent pas de son langage, formellement parlant. Ainsi nous retrouvons le commentaire suivant de Dupont-Roc et Lallot :

caractère et pensée ont en commun d'être des éléments de contenu qui, dans les paroles d'un personnage, révèlent quelque chose sur le personnage lui-même (caractère) ou sur la situation (pensée). Plus précisément, et ce conformément aux analyses de l'éthique (par exemple, *Éth. à Nic.*, 1417 a 19), il y a *caractère* lorsque les propos de celui qui parle rendent manifeste (*déloi*) son choix délibéré (*proairesis*) : la *proairesis* caractérise en effet de manière spécifique l'*èthos* de l'être raisonnable qu'est l'homme. Au contraire, la *pensée*, définie plus haut comme la capacité de dire ce qui convient, est maintenant décrite analytiquement en termes de démonstration d'existence et d'énonciation d'une proposition générale. La démonstration d'existence éclaire une situation en analysant les données, l'énonciation d'une maxime (...) en orientant l'évaluation. On peut songer à mettre en rapport la démonstration avec les *enonta* de 50 b 5, *mottonta*, impliquant plus nettement un jugement de valeur et, de ce fait, un engagement éthique ; par ce dernier trait, la *pensée* se rapproche du *caractère*, le choix de telle ou telle maxime ayant le double effet, dans une situation donnée, de manifester les dispositions éthiques de celui qui parle et d'indiquer un point de vue sur une situation²³³.

« Éclairer une situation », ou faire foi d'un *èthos* relevant d'un système de valeurs déterminées correspond aux actions opérées par les métaphores dans un contexte où le discours qu'elles composent articule une autre perspective de l'expérience.

Au chapitre sept de *La Poétique*, s'ajoute au concept de vraisemblance la notion d'*étendue*. Cette dernière fait partie de parties constitutives composant la totalité, l'*organon* qui constitue l'œuvre. Ensuite, Aristote affirme que l'articulation de ces éléments se définit en matière « de *nécessité* (*ex anankès*) ou de *probabilité* (*è hós epi to*

²³³ *Ibid.*, p. 208.

polu, 50b 30) ». Ce serait alors dans une substitution des termes désignant la notion de « probabilité » qui ferait émerger le concept de vraisemblable²³⁴.

Genette renforce la définition de vraisemblance d'Aristote en ce qu'il démontre la place prépondérante occupée par l'opinion générale dans la réception de œuvres d'art. À ce propos Genette affirme :

En fait, vraisemblance et bienséance se rejoignent sous un même critère, à savoir, 'tous ce qui est conforme à l'opinion du public'. Cette 'opinion', réelle ou supposée, c'est assez précisément ce que l'on nommerait aujourd'hui une idéologie, c'est-à-dire un corps de maximes et de préjugés qui constitue tout à la fois une vision du monde et un système de valeurs²³⁵.

Muni et protégé par ce « corps de maximes », qui construit la vision du monde correspondant aux convenances acceptées et dictées par les requis du *consensus omnium*, le lecteur juge les œuvres littéraires en tant que vraisemblables ou invraisemblables selon l'écart que ces textes produisent par rapport à la norme de l'opinion publique, des habitudes de lecture, des paramètres culturels. En outre, « chez Aristote, le vraisemblable dépend, en dernière instance, de l'opinion commune, c'est-à-dire, du public²³⁶ », et c'est exactement dans cette rupture d'expectatives chez le lecteur qu'est basé l'essentiel de la poésie surréaliste, étant donné que

(...) la rupture des règles combinatoires attendues crée une impertinence sémantique qui permet la production de nouvelles significations et de nouvelles lectures créées par ce nouveau découpage. Cela donne place à l'établissement d'un autre point de vue sur le monde, mais aussi à l'exploration d'une nouvelle 'perspective' qui compte sur sa capacité de réorganisation cognitive et sensorielle.

²³⁴ Les commentateurs Dupont-Roc et Lallot affirment alors que le concept de vraisemblance surgit de l'articulation entre les parties constitutives de l'œuvre : « (...) en absence de toute allusion à la nature ou au contenu des parties en question [renvoyant à la totalité de la structure de l'œuvre : commencement, milieu, fin], on est conduit à considérer les exigences formulées [« Les histoires bien constituées ne doivent ni commencer au hasard, ni s'achever au hasard, mais satisfaire aux formes que j'ai énoncées »²³⁴ (*ibid.*, p. 59)] comme des pures règles structurales organisant un système ; d'ailleurs l'alternative *ou selon la probabilité* [« Une fin (...) est ce qui vient naturellement après autre chose, en vertu soit de la nécessité soit de la probabilité²³⁴ (*ibid.*, 50 b 29-31)] vient nuancer et éclairer la nature de ces relations entre parties », *ibid.*, p. 211.

²³⁵ « Vraisemblance et motivation », *op. cit.*, p. 6.

²³⁶ Lineide do Lago Salvador Mosca, "Velhas e novas retóricas : convergências e desdobramentos", *Retóricas de Ontem e Hoje*, São Paulo : Humanitas, 2001, p. 52.

Elle a le mérite de rendre sensible un contenu absent et avec cela de promouvoir la création d'une illusion référentielle²³⁷.

« Nouveau découpage », « autre point de vue sur le monde », « exploration d'une nouvelle 'perspective' » ... La vraisemblance s'occupe d'assembler les éléments formels qui redessinent le monde. Par le biais du discours métaphorique, Murilo et Éluard opèrent la rupture des règles combinatoires citées par Genette, mettant en relief une autre manière de voir et de représenter le monde de façon à rendre « plus sensible un contenu absent²³⁸ ». C'est à ce matériau poétique jugé absent par les bienséances de clarté du discours que répondent la structure formelle du poème. C'est à travers le déploiement d'images et de sonorités inattendues qu'une « présence » nouvelle s'impose au lecteur.

Les poèmes surréalistes de Murilo et d'Éluard sont des exemples de rupture aux bienséances internes, rupture que produit une nouvelle pertinence à travers les énoncés métaphoriques. La métaphore provoque des déviations du sens commun des mots et, en ce sens, réorganise les idées qui reposent sur le consensus du public. Si avant la vraisemblance retrouvait son origine dans le consensus public, elle relève maintenant d'une organicité formelle. Les poètes surréalistes découvrent une vraisemblance non plus organisée à partir du partage de connaissances assumées en tant que savoir vrai et intouchable, mais une notion du vraisemblable en constante reformulation.

D'autres exemples rendent compte de l'écart grandissant entre la compréhension du terme vraisemblance et l'usage qu'on lui a prêté au long des années. Ces changements démontrent le caractère artificiel de certaines règles qui restreignent la représentation à un rapport illusoire au réel. Le lecteur libéré de ces attaches est capable de penser, en accord avec la définition aristotélicienne, aux enjeux d'une vraisemblance surréaliste possible.

²³⁷ “a ruptura das regras combinatórias esperadas, criando uma impertinência semântica, possibilita a produção de novos sentidos e outras leituras criadas pelo novo recorte. É o que dá à figura a margem para estabelecer um outro ponto de vista sobre o mundo, a exploração de uma outra 'perspectiva' contando com a sua capacidade de reorganização cognitiva e sensorial. Ela tem o mérito de tornar sensível um conteúdo ausente e, com isto, de propiciar a criação de uma ilusão referencial”, *ibidem*, p. 50, traduction libre.

²³⁸ *Loc. cit.*

II. 1. Le changement de la compréhension du concept de vraisemblance au fur et à mesure des siècles

Avant le surréalisme, les formes de la représentation artistique ont souvent été mises en question. Parmi les querelles les plus significatives sont celles autour du *Cid* (1661)²³⁹ de Corneille et *La Pratique du Théâtre* (1657-1669) d'Aubignac. Ce dernier répond à Corneille et aux critiques faites contre les « règles des Anciens », ces « maximes d'Aristote » qui sont adaptées par Corneille dans sa tragi-comédie. Ces querelles littéraires ont mis en évidence un décalage entre la notion de vraisemblance de l'époque, liée à un ensemble de valeurs caractéristiques des mœurs d'une période déterminée, et la conception de la vraisemblance comme catégorie relative à l'œuvre artistique en tant qu'objet. Dans la préface de l'édition de 1648 du *Cid*, Corneille donne la source des sujets d'un certain nombre de ses tragédies, mais donne également certains éléments permettant de comprendre son processus de création. Parmi ces éléments Corneille parle de « licence poétique », une notion qui caractérise sa conception de la vraisemblance :

Au reste, comme les tragédies de cette seconde partie sont prises de l'histoire, j'ai cru qu'il ne serait pas hors de propos de vous donner au-devant de chacune le texte ou l'abrégé des auteurs dont je les ai tirées, afin qu'on puisse voir par là ce que j'y ai ajouté du mien et jusques où je me suis persuadé que peut aller la licence poétique en traitant des sujets véritables²⁴⁰.

Si le but de la poésie, toujours selon Aristote, est de représenter, l'enjeu soulevé par Corneille concernant l'adéquation de ses œuvres aux « sujets véritables » démontre la confusion autour de la notion de mimésis et par conséquent de celle de vraisemblance. Ce n'est pas un hasard si l'extrait de Corneille ci-dessus apparaît comme conclusion d'une argumentation concernant les règles devant être observées lors de la composition du texte littéraire. C'est par un souci d'adéquation à un ordre particulier que Corneille insiste sur la « conduite » dans ses premiers poèmes²⁴¹, qui présentent des

²³⁹ Date de la version imprimée.

²⁴⁰ Préface du *Cid* de 1648, *Œuvres critiques*, texte consulté le 04 avril 2016 sous le lien https://fr.wikisource.org/wiki/Corneille_-_Œuvres_critiques.

²⁴¹ Cf. « Au lecteur » [1644], *Œuvres critiques*, *ibidem*.

« détails insupportables » relevant d'une non-conformité à l'ordre supposé. Ce malentendu autour de la conformité aux « règles » semble, en effet, être lié au « but » de la poésie décrit par Aristote, à savoir « mimer », mais *selon un ordre particulier* (*La Poétique*, 51 b 9). Dans l'intégralité du chapitre neuf de sa *Poétique*, Aristote met en évidence l'adhésion à un modèle « général », universel qui fait partie intégrante du schéma de la poésie : le but de cette dernière est de représenter le « général », le « type » de sujet, par un certain « type » de langage, qu'un « type » d'homme est passible de dire ou de faire selon un code particulier. Or, ce code n'est autre que celui du « vraisemblable » et du « nécessaire » aristotélicien.

D'autre part, l'« utilité » évoquée par Corneille dans son « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », implique que l'œuvre d'art puisse être profitable tout autant que délectable. En dépit des interprétations philosophiques ou grammairiennes, Corneille entreprend sa propre lecture des concepts de « vraisemblable » et de « nécessaire » fort de « cinquante ans du travail pour la scène » :

Comme ils [les interprètes] avaient plus d'étude et de spéculation que d'expérience du théâtre, leur lecture nous peut rendre plus doctes, mais non pas nous donner beaucoup de lumières fort sûres pour réussir.

Je hasarderai quelque chose sur cinquante ans de travail pour la scène, et en dirai mes pensées tout simplement, sans esprit de contestation qui m'engage à les soutenir, et sans prétendre que personne ne renonce en ma faveur à celle qu'il aura conçues²⁴².

C'est ainsi naturellement que, pour Corneille, rendre la poésie utile « consiste aux sentences et instructions morales qu'on y peut semer presque partout²⁴³ ». Dans ce contexte, et pour mieux voir la conception de vraisemblance que j'avance, il est d'extrême importance de comprendre que la distinction sous-jacente aux « instructions morales » citées par Corneille semble répéter le modèle du monde grec, pour qui, affirment les commentateurs d'Aristote, « la valeur morale tend à se confondre avec la 'qualité' sociale : l'échelle de valeurs, essentiellement aristocratique, fait des rois et des princes les modèles 'naturels' de l'*aretè* [vertu], des esclaves ceux de la *kakia* [vice] (cf.

²⁴² *Loc. cit.*

²⁴³ *Loc. cit.*

chap. quinze, 54 a 21)²⁴⁴ ». Nonobstant, sur ce point du texte aristotélicien, Dupont-Roc et Lallot avertissent :

Mais on prendra garde que la transformation [mimétique] d'ordre éthique *n'est pas*, en droit constitutive de la *mimèsis* : sinon, comment pourrait-on accorder le statut mimétique à un produit résultant d'une transformation nulle [des sujets] (« pareils que nous »), c'est-à-dire, en peinture aux œuvres de Dionysios ? Des chapitres 4 (48 b 10 *sq.*) et 15 (54 b 8 *sq.*), il ressortira que le caractère véritablement constitutif du procès de représentation (*mimèsis*) est l'abstraction de la « forme propre » (*idia morphè*) [des objets] et sa *restitution* (cf. *apodidontes*, 54 b 10) dans l'œuvre produite. La variation éthique vient *s'ajouter* à cette activité fondamentale pour en différencier le produit²⁴⁵.

Si nous considérons que ce processus de transformation éthique des sujets est étranger au processus mimétique, il est possible de considérer la charge morale attribuée à la vraisemblance comme étrangère elle aussi au processus de représentation. C'est alors une « dimension esthétique », affirment les auteurs, qui caractérise le processus mimétique. Elle est alors, comme ici soutenu, élément esthétique de la *mimèsis* surréaliste. Ce n'est qu'en détournant l'importance de la structure des œuvres et de cette dimension esthétique que le modèle aristotélicien s'érige comme grand symbole de bienséance dont le texte de Gérard Genette discuté auparavant en donne l'ampleur.

Pour Corneille il est important d'apposer les faits à la représentation de l'art comme si ce parallèle permettrait de cerner le génie de l'auteur en ce qui concerne l'application des règles de bienséance. Cependant, si nous pensons à la vraisemblance dans les termes aristotéliciens, l'idée que s'en fait Corneille est très éloignée. Encore une fois il s'agit d'un déplacement de référence : la vraisemblance est l'habilité à produire des nouveaux sujets « qui pourrai[en]t avoir lieu » non en relation à « ce qui a eu lieu », comme dans la chronique et l'Histoire, mais de « ce qui pourrait avoir lieu », vraisemblablement ou nécessairement, selon le système organisé par l'agencement de l'artiste. C'est à l'intérieur de ce système que le vraisemblable prend son sens. Il ne se configure pas d'avance, mais est articulé à d'autres éléments liés par un ensemble, cet

²⁴⁴ Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 157.

²⁴⁵ *Loc. cit.*

organon qui constitue l'œuvre d'art. Il se produit ainsi, par cette organisation, une « image de causalité » composant un nouveau réel avec les formes nouvelles du vraisemblable et du nécessaire.

Puisque dans cette nouvelle vraisemblance il est question de la transition entre un code sémantique convenable et ce nouveau code, produit par le déplacement du sens des métaphores, une complexe structure de la signification se dessine. Voyons en détail comment cela s'organise.

I. 2. Vraisemblance et motivation du sens

“(…) the obvious place to start looking for a theory of literary meaning is in literature.”

Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism*, *op. cit.*, p. 72.

« Le *sujet* d'un poème lui est aussi propre et lui importe aussi peu qu'à un homme son *nom*.

Les uns voient dans la poésie une occupation de toute utilité, une industrie banale qui ne peut que prospérer. On pourrait augmenter le nombre des fabricants d'automobiles et d'obus.

Les autres y voient le phénomène d'une propriété ou d'une activité très secondaire, nullement liée à la situation de l'être intime entre la connaissance, la durée, les rapports sexuels, la mémoire, le rêve, etc. ».

Paul Éluard en collaboration avec André Breton,
Notes sur la poésie, Œuvres Complètes, t. I, *op. cit.*, p.
476.

S'il revient à l'œuvre, en tant que système, de construire sa propre signification, comment comprendre alors l'expression artistique qui s'articule par une radicalisation dans la transgression des liens qui motivent le sens ? Au-delà de l'écart entre la langue naturelle – au sens de la linguistique saussurienne - et le langage

littéraire, de quelle manière le monde présenté par la poésie du surréalisme peut-il être reçu comme objet artistique cohérent et doté de sens ? De manière plus immédiate, comment établir des ponts au niveau épistémologique entre soi et une œuvre d'art quelconque s'il y a la rupture systématique de tous les moyens ?

Dans les textes étant objets de mon attention dans ce travail, l'appel à l'automatisme de la pensée est un dispositif coopérant avec le processus d'agencement, plus large et plus profond de représentation. L'automatisme du langage devient ainsi une sorte de mécanisme producteur des suggestions, des associations, des rapprochements inattendus chers à l'activité surréaliste. Les évocations virtuelles de l'écriture surréaliste deviennent alors de nouveaux champs d'« énergie²⁴⁶ », prenant lieu dans l'interstice des écarts sémantiques entre les signes. Dotant les mots de nouvelles significations par le rapprochement métaphorique, cette poésie transforme le réel selon les potentialités, auparavant en dormance, du langage.

Alfred Jarry dans le « Linteau » affirme qu'il est préférable de « suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots²⁴⁷ », ce à quoi l'écriture surréaliste d'Éluard et Murilo semble acquiescer. Il s'agit d'une réinterprétation du modèle mimétique imposant l'« imitation de la nature » selon les règles du « règne de la logique » :

Elle [la logique] s'appuie, elle aussi, sur l'utilité immédiate, et elle est gardée par le bon sens. Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère, à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage²⁴⁸.

²⁴⁶ Dans les *Manifestes* ainsi que dans son texte « Qu'est-ce le surréalisme » Breton affirme que la liberté rendue aux signes sous le seuil d'une pensée qui se construit et s'organise avec et par l'écriture, rend au langage un pouvoir créatif nouveau dont une « énergie » propre à la poésie produit non seulement un micro-cosmos propre à l'œuvre d'art, mais aussi une forme d'ascèse à un versant de la réalité, ainsi qu'à des facettes de nous-même autrement inatteignable. Nous reprenons le terme « énergie » dans ce contexte.

²⁴⁷ Alfred Jarry. « Linteau ». *Les minutes de sable mémorial*. Paris : Mercure de France, 1894, p. III.

²⁴⁸ André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), *Œuvres complètes*. t. I, *op. cit.*, p. 316.

L'écriture sémantiquement motivée par le système du surréalisme rompt avec « le bon sens ». L'intérêt de son langage est justement renverser le sens commun et l'ordre morale des choses. Le raisonnement logique est la voie par excellence de ces deux instances sociales. Aussi, cette poésie ne se porte pas en soutien d'une « utilité immédiate » quelconque à la mesure où son projet est profondément attaché aux hommes et aux crises qui bouleversent le monde. Son action voit le jour justement dans « recherche de vérité » qui part à l'« aventure » comme dans « Overmundo » chez Murilo, comme dans « L'aventure » d'Éluard.

Cette poésie fait « à l'arbitraire la place qui lui revient dans la formation des œuvres ou des idées²⁴⁹ », où une écriture propre à la liberté nécessaire à l'état de rêve peut s'affranchir de l'usage et du « bon sens ». Dans le mouvement qui donne libre cours à l'arbitraire, une « réalité absolue²⁵⁰ » se développe. Les sens des mots, dans ce contexte, sont complètement bouleversés. Un modèle mimétique attaché essentiellement au monde objectif empêche de voir l'essentiel pour les surréalistes : « l'opacité des hasards, des failles soudaines, des éclairs qui déchirent et condensent le temps (...)»²⁵¹ ». Les métaphores, outils du vraisemblable, répondent donc à cette opacité nécessaire, à ces éclairs déchirant les modèles connus ayant une incidence directe sur la production d'un nouveau schéma sémantique.

Paul Henle dans *Langage, Thought and Culture*²⁵² affirme que « ce qui entraîne à chercher un sens au-delà du sens lexical, c'est la collision (*clash*) (p. 183) au niveau littéral ; (...) ». Autrement dit, quand il existe un blocage opéré au niveau sémantique des énoncés le lecteur est tenté de chercher des repères hors le texte, au-delà du domaine lexical. Les métaphores produisent le même effet. Cette position implique un détachement de la structure poétique entraînant l'erreur et, par conséquent, une mauvaise compréhension des relations internes du système littéraire en place. Paul Ricœur commente cette position de Henle et affirme que

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 236.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 319.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 1338.

²⁵² Paul Henle. "Metaphor", *Language, Thought and Culture*, éd. Paul Henle, Ann Arbor, Michigan : University of Michigan Press, 1958 *apud* RICŒUR, *op. cit.*, pp. 238- 272.

si le contexte permet de s'en tenir au sens littéral de certains termes, il l'interdit pour d'autres. Mais le conflit n'est pas encore la métaphore, celle-ci est plutôt la résolution ; sur la base de quelques indices (*clues*) (*ibid.*) fournis par le contexte, il faut décider quels termes peuvent être pris figurativement et quels autres non (...) ²⁵³.

Aussi, au contraire d'aller chercher ce qui signifie telle ou telle donnée, image, figure, thème, présent dans l'œuvre littéraire, il faut voir l'ensemble de la structure linguistique, sémiotique. Il est nécessaire également de rechercher la signification du texte littéraire dans les écarts au monde empirique que la littérature renouvelle avec l'utilisation des métaphores. Ces actualisations Elles organisent le contexte sémantique dans lequel doivent être compris les mots. Les « *clues* » dont parle Henle sont construites par les éléments de la structure attachant l'ensemble des composants et non pas une connaissance des choses partagée et affirmée par l'usage et les habitudes que nous avons par rapport à une logique guidant le sens, le mot et la chose représentée. L'analogie entre les termes de la poésie, et par conséquent entre les images que leur interaction produit, est créée par le fait que l'énoncé métaphorique a été établi, « elle [l'analogie] est plutôt le résultat (...) que sa cause ou sa raison » :

(...) alors même que l'analogie est la relation mise en jeu par l'énoncé métaphorique, elle n'explique rien, car elle est plutôt le résultat de l'énoncé que sa cause ou sa raison : une ressemblance se laisse soudain discerner entre des choses qu'on n'avait pas jusqu'alors songé à rapprocher et à comparer ²⁵⁴.

Il est donc possible d'affirmer que les relations impertinentes proposées par la métaphore sont « logiquement » organisées en système par la structure formelle du langage. Mais aussi que le sens de ce que raconte la poésie ainsi organisée est à chercher dans les mécanismes construisant des « analogies » au sein de son système. Ces nouvelles formes d'analogies retrouvent leur raison d'exister placées dans la structure contextuelle et discursive.

Dans la perspective des études structuralistes, le linguiste, théoricien de la littérature et sémioticien de la poésie Michel Riffaterre propose de comprendre

²⁵³ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 242.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 243.

l'organisation métaphorique dans la poésie surréaliste comme un nouvel ordre comme le noyau du système de sens. Une fois cela admis, il s'agit de comprendre que dans la

chaîne ininterrompue d'associations verbales (...) une logique des mots s'impose qui n'a rien à voir avec la communication linguistique normale : elle crée un code spécial, un dialecte au sein du langage qui suscite chez le lecteur le dépaysement de la sensation où les Surréalistes voient l'essentiel de l'expérience poétique²⁵⁵.

Riffaterre dans son texte « La métaphore filée dans la poésie surréaliste » corrobore justement cela : une nouvelle trame métaphorique gagne place dans le discours poétique à tel point où il prône son indépendance vis-à-vis du monde empirique par son existence en tant que discours, en tant que production fictionnelle. Aussi, cette autonomisation produit, selon Riffaterre, un ensemble discursif pertinent et intrinsèquement lié ses éléments formels. Si les propos de Riffaterre dans le texte supra-cité concernent le mot en tant qu'unité opérant dans le terrain de la sémiotique, ils permettent, néanmoins d'invoquer d'autres démarches analytiques favorisant le soutien de la thèse ici avancée. Or, le passage du domaine sémiotique au sémantique renforce l'idée d'une structure interne qui motive le sens même du mot à l'intérieur de la trame discursive.

En ce sens, Northrop Frye, toujours dans son *The Anatomy of Criticism*²⁵⁶, lie inextricablement la signification du texte littéraire aux relations d'autodétermination entretenues par les éléments formellement organisés. Il revient à l'œuvre, à ses relations structurelles, d'être le référentiel de son propre sens. Il serait donc possible d'affirmer

(...) the literary meaning may best be described perhaps, as hypothetical or assumed relation to the external world is part of what is usually meant by the word "imaginative". (...) In literature, questions of fact or truth are subordinated to the primary literary aim of producing a structure of words for its own sake, and the sign-

²⁵⁵ « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, vol. 3, numéro 1, 1969, p. 46.

²⁵⁶ Northrop Frye, *op. cit.*

values of symbols are subordinated to their importance as a structure of interconnected motifs²⁵⁷.

Frye explique qu'une compréhension du littéraire comme dépendant de la réalité hors texte motive la manière dont nous recherchons son sens. La relation « hypothétique ou assumée » avec le monde empirique est ainsi liée au mot « imaginaire ». Sous ce mot et l'univers qu'il comprend, deux positions divergent : celle où la relation au monde empirique est assumée et celle où la référence à lui ne peut être qu'hypothétique. Or, la position ici soutenue considère cette question du point de vue de la « structure de mots ». La véracité de la représentation est subordonnée à cette structure. La « valeur » des signes, leurs sens, sont compris dans un contexte propre de « motifs interconnectés » et non pas à des instances extérieures. Frye affirme, enfin, l'indépendance de la représentation par rapport au sens. Le symbole poétique « se signifie » lui-même : *“the representational answer to the question ‘what does this mean?’ should not be pressed in reading poetry, for the poetic symbol means primarily itself in relation to the poem”*²⁵⁸.

La sémantique structurale peut donner des pistes concernant une approche structuraliste de la question du sens imbriquée dans la mimésis. Cette discipline peut nous emmener à des schématisations qui s'orientent vers une réorganisation esthétique, épistémologique, de l'image du monde que les éléments formels produisent. La recherche de la description du sens se confie à la systématisation des relations entre les éléments différentiels de la structure poétique. Ce choix théorique implique une prise de distance par rapport à des catégories esthétiques et à des jugements artistiques motivés par une certaine imposition du sens « comme une évidence, comme un ‘sentiment de comprendre’ tout naturel²⁵⁹ ». Une vision du langage littéraire attachée à la recherche

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 74 : « Le sens littéraire peut au mieux être décrit comme la relation hypothétique ou supposée par rapport au monde extérieur comme faisant partie de ce qu'on entend habituellement par le mot ‘imagination’. (...) Dans la littérature, les questions de fait ou de vérité sont subordonnées à l'objectif littéraire principal de production d'une structure de mots pour elle-même, et les valeurs de signe attribuées aux symboles sont subordonnées à leur importance en tant que structure de motifs interconnectés », traduction libre.

²⁵⁸ « La réponse de la représentation à la question ‘qu'est-ce que cela signifie ?’ ne doit pas être se rajouter à la lecture de la poésie parce que le symbole poétique signifie avant tout lui-même en relation au poème », Frye, *op. cit.*, p. 80.

²⁵⁹ A. J. Greimas. *Du sens*, Paris : Seuil, 1970, p. 13.

du sens en tant que valeur indépendante de l'organicité spécifique à chaque code mimétique ne peut qu'aboutir à des échecs analytiques :

Que veut dire ce mot ? Qu'est-ce qu'on entend par là ? Aux deux bouts du canal de la communication surgissent des métaphores anthropomorphes, par lesquelles l'homme cherche à questionner naïvement le sens, comme si les mots voulaient vraiment dire quelque chose, comme si le sens pouvait être entendu en dressant l'oreille. Les réponses données ne sont pourtant que des réponses par procuration, entretenant l'équivoque : ce ne sont jamais que des paraphrases, des traductions plus au moins inexactes de mots et d'énoncés en d'autres mots et d'autres énoncés²⁶⁰ ».

A. J. Greimas défend que le sens se compose dans le passage d'un code vers un autre, d'un langage vers un autre : « la signification n'est donc que [cette] transposition d'un niveau de langage dans un autre, d'un langage dans un langage différent, et le sens n'est que cette possibilité de *transcodage* ». Cette fluctuation entre les différents codes par lesquels se donne le processus de construction du sens peut ainsi prendre la forme d'un code aussi inhabituel que le langage poétique du surréalisme. Autrement dit, le langage surréaliste peut entraîner, par ses éléments formels, la construction d'une signification cohérente par rapport à son système et à son langage spécifique.

Si le sens est lié à la façon dont les signes sont organisés selon une norme spécifique, serait-il possible de parler d'une actualisation de la notion de vraisemblance, et par conséquent de la notion de mimésis, opérée par le travail créatif et de représentation du monde chez les surréalistes ? Si l'on accepte que les mots, les phonèmes, s'organisent par le biais d'une relation mutuelle différentielle qui leur donne une signification, on assume que c'est dans ce système, et non de manière supra-textuelle, que le sens du littéraire doit être recherchés. Admettant comme Jakobson que « tout phonème suppose un réseau d'oppositions avec les autres phonèmes du même système²⁶¹ » et que par cette relation différentielle est construite la signification, le système métaphorique surréaliste correspond à ce même raisonnement. Comment donc comprendre la représentation surréaliste à partir de cette approche théorique ? Elle

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 13.

²⁶¹ Roman Jakobson. *Six leçons sur le son et le sens*. Paris : Les éditions de Minuit, 1976, p. 85.

permet de nuancer la question de la mimésis à partir d'une critique analytique des expérimentations langagières opérées par le surréalisme.

Toutefois, en quel sens cette signification issue de la structure formelle rencontre-t-elle l'organisation métaphorique et, de manière encore plus spécifique, comment cette nouvelle sémantique contribue-t-elle à la formation d'une vraisemblance particulière à la poésie de Murilo et d'Éluard ? Néanmoins, et si le « nécessaire » et le « vraisemblable » aristotélicien se comprenaient à partir des relations sociales de pouvoir intrinsèquement liées à la construction de la signification ? En ce sens, certains aspects de l'œuvre de Hans-Georg Gadamer, spécialement dans *Vérité et Méthode*²⁶², permettent, à partir d'une herméneutique redevable de la théorie critique, de produire un écho à la compréhension de la vraisemblance.

À partir des concepts de *préjugé* et *application*, « les deux concepts fondamentaux les plus importants de l'herméneutique », Bürger dans *Théorie de l'avant-garde*²⁶³, affirme que pour Gadamer la compréhension d'une donnée quelconque se construit selon ces deux pôles essentiels. Pour ce qui est de la donnée sociale et de leur influence dans la construction de sens, ces deux pôles dialoguent avec les propos de Genette dans « Vraisemblance et motivation²⁶⁴ ». L'assemblage des propos de Gadamer et Genette permet de dire que le lecteur, inséré et acceptant l'ensemble de bienséances, met en place une *application* attendue concernant la signification quand une combinaison déterminée de mots est respectée. Cette construction de sens dépend de la « place qu'occupe quelqu'un à l'intérieur d'un processus de tradition²⁶⁵ ». Ce dernier est alors indéniablement lié à ce que Bürger appelle « compréhension ». Comprendre une information c'est connaître les codes qui composent l'objet soumis au lecteur, mais surtout connaître la « tradition » dans laquelle cet objet a pu être créé. Voyons ce que dit Bürger sur cette question :

Au regard de la notion de préjugé, l'interprète n'est pas un récepteur purement passif, s'adaptant en quelque sorte au texte ; il est porteur de certaines

²⁶² *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* [1960], tr. fr. P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio. Paris : Seuil, 1996.

²⁶³ *Théorie de l'avant-garde, op. cit.*

²⁶⁴ *Op. cit.*

²⁶⁵ Gadamer, *op. cit.*

représentations qui jouent nécessairement un rôle dans son interprétation. Cette interprétation en constitue précisément l'application, dans la mesure où elle procède d'un intérêt dont la nature est fonction du présent. Gadamer insiste sur le fait que 'se produit toujours au sein de la compréhension quelque chose comme une application du texte à la situation de l'interprète'²⁶⁶ ».

Également, Gadamer affirme que si les circonstances historiques, sociales, correspondant au moment dans lequel surgit l'objet sont altérés, si « le présent et ses intérêts » s'altèrent, une autre compréhension d'un même objet est possible²⁶⁷. Sur ce changement, Bürger nuance en revanche que

la formulation 'le présent et ses intérêts' laisse supposer que le présent est quelque chose d'uniforme dont les intérêts ont été déterminés, ce qui n'est absolument pas le cas. Jusqu'à maintenant, dans l'histoire, les intérêts des dominants et des domaines n'ont été que rarement les mêmes. Si Gadamer fait du présent une idée monolithique, c'est uniquement parce qu'il assimile la compréhension à la 'place qu'occupe quelqu'un à l'intérieur d'un processus de tradition'²⁶⁸ ».

Ne serait-il pas possible d'utiliser la proposition de Gadamer dans le cas du déplacement du sens que l'autre vraisemblance, celle proposée par la poésie surréaliste, invite à penser ? Autrement dit, le dialogue que cette vraisemblance entretient avec une version parallèle de la « tradition » est capable de produire un nouveau sens, menant à une autre compréhension du vraisemblable redevable au système formel orienté par le discours métaphorique.

La vraisemblance comprise dans cette perspective met en relief une autre perspective concernant la ressemblance, y voyant un phénomène qui se réalise dans la fonction métaphorique. La compréhension des enjeux sociaux, notamment les liens de pouvoir, compris dans le concept de vraisemblance, comme l'affirment Genette et Gadamer, démontre le caractère artificiel des articulations liées aux convenances. En revenant aux notions de mimésis et aux articulations du concept tel que l'a développé Aristote, et en demeurant conscients des implications de la métaphore dans le discours

²⁶⁶ Bürger, *op. cit.*, p. 11.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 12.

²⁶⁸ *Loc. cit.*

poétique, il devient possible de voir le rôle de la ressemblance comme attachée au vraisemblable. Voyons comment cette ressemblance agit dans les poèmes apportant une manière spécifique de comprendre la vraisemblance surréaliste.

Chapitre II. Pour une ressemblance nouvelle: bouleversements et actualisations esthétiques

« Il faut, en effet, cesser de voir dans l'imagination une fonction de l'image, au sens quasi sensoriel du mot ; elle consiste plutôt à 'voir comme...' pour reprendre une expression de Wittgenstein ; et ce pouvoir est un aspect de l'opération proprement sémantique qui consiste à apercevoir le semblable dans le dissemblable. »

Paul Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 10.

« La vie est accrochée aux armes menaçantes
Et c'est elle qui tue tout ce qui l'a comprise
Montre ton sang mère des miroirs
Ressemblance montre ton sang (...) ».

Paul Éluard, « VI » *L'amour la poésie. Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 246.

Une autre compréhension de la notion de ressemblance se met en place dans la poésie de Murilo et d'Éluard avec tout un nouveau cadre, un nouveau code motivant des formes de vraisemblance adaptées aux objets esthétiques issus du surréalisme. Sur les notions de ressemblance et d'identité dans les images de l'art²⁶⁹, Jacques Rancière affirme :

Il pourrait sembler superflu de rappeler des choses aussi simples. S'il faut le faire, pourtant, c'est que ces choses simples ne cessent de se brouiller, que l'altérité identitaire de la ressemblance a toujours interféré avec le jeu des relations

²⁶⁹ Spécialement le livre *Le destin des images*, *op. cit.*

constitutives des images de l'art. Ressembler passa longtemps pour le propre de l'art, alors même qu'une infinité de spectacles et de formes d'imitation en étaient proscrits. Ne pas ressembler passe en notre temps pour son impératif alors même que photographies, vidéos et étalages d'objets semblables à ceux de tous les jours ont pris dans les galeries et les musées la place des toiles abstraites²⁷⁰.

Les œuvres ici analysées répondent à ce « brouillage » de « l'altérité identitaire de ressemblance » à travers des métaphores. Et c'est exactement sur ce phénomène de brouillage que j'essaierai de discuter dans cette partie. À la première partie de son livre de 2003, *Le destin des images*²⁷¹, « Image, ressemblance, archi-ressemblance », Rancière affirme que les ressemblances peuvent être produites par des techniques, par des « opérations et artifices qui trouvent dans le langage leur matrice ». Rancière attache à la notion de ressemblance celle d'image. Ce rapprochement est d'autant plus pertinent qu'il engage directement les métaphores et la production d'un univers visuel propre au surréalisme. L'image, continue Rancière,

sépare ses opérations de la technique qui produit des ressemblances. Mais c'est pour retrouver sur sa route une autre ressemblance, celle qui définit le rapport d'un être à sa provenance et à sa destination, celle qui congédie le miroir au profit du rapport immédiat du géniteur et de l'engendré (...)²⁷².

Cette autre ressemblance est appelée par Rancière « archi-ressemblance », celle « qui ne donne pas la réplique d'une réalité mais témoigne immédiatement de l'ailleurs d'où elle provient », celle qui

ne cesse en effet de glisser son propre jeu dans l'écart même qui sépare les opérations de l'art des techniques de la reproduction, dissimulant ses raisons dans celle de l'art ou dans les propriétés des machines de reproduction, quitte à apparaître parfois au premier plan comme la raison ultime des unes et des autres²⁷³.

²⁷⁰ *Ibidem*, pp. 15-16.

²⁷¹ *Op. cit.*

²⁷² *Ibidem*, p. 16.

²⁷³ *Ibidem*, p. 17.

Il me semble que c'est à cette logique que renvoient les métaphores dans la poésie de Murilo et d'Éluard. C'est à cette sorte de ressemblance nouvelle que la structure poétique renvoie, où « tout est comparable à tout, tout trouve son écho, sa raison, sa ressemblance partout²⁷⁴ ». Dans cette poésie, le régime d'images produit par la métaphore

c'est le régime d'une certaine altération de la ressemblance, c'est à dire d'un certain système de rapports entre le dicible et le visible, entre le visible et l'invisible. L'idée de la picturalité du poème qu'engage le célèbre *Ut pictura poesis* définit deux rapports essentiels : premièrement, la parole se fait voir, par la narration et la description, un visible non-présent. Deuxièmement elle fait voir ce qui n'appartient pas au visible, en renforçant, atténuant ou dissimulant l'expression d'une idée, en faisant sentir la force ou la retenue d'un sentiment²⁷⁵.

L'« altération de la ressemblance » donne donc à voir ce qui « n'appartient pas au visible ». Les métaphores dans le surréalisme ouvrent ainsi un univers entier qui n'est pas accessible dans un rapport non poétique au monde. Elles entraînent dans son sillon représentatif, une structure nouvelle puisque « non- présent[e] ». Ériger par la poésie cette structure produit des effets directs sur la ressemblance. Elle est motivée, dans cette nouvelle mimésis, par d'ordres nouveaux et de rapports d'identité bouleversés. Sera objet de ressemblance l'élément qui se rapporte à la structure mimétique instaurée par le poème actualisant une nouvelle forme de vraisemblance. La structure de la vraisemblance dans cette poésie s'organise selon une autre conception du « beau », déplaçant l'objet du plaisir offert par le texte littéraire vers de nouveaux rapports sémiotiques, notamment avec le débordement des images produites par le mot métaphorisé. C'est selon un mouvement d'écriture caractérisé par l'effusion des images et des relations multipliées que le processus métaphorique met en avant à chaque vers.

Voir le semblable dans ce qui n'est pas le « même », autrement dit, rapprocher des éléments éloignés par les conventions de représentation et de réorganisation du monde au moyen de l'art convenable à chaque public, c'est le mode de vraisemblance adopté par la poétique surréaliste de Murilo et d'Éluard. En admettant la possibilité de

²⁷⁴ Paul Éluard, *Avenir de la poésie, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 257.

²⁷⁵ Rancière *op. cit.*, p. 20.

récréer le monde par les métaphores qui unissent des signes sémantiquement distants, les poètes surréalistes sont capables d'instaurer une réalité spécifique. La vraisemblance surréaliste peut alors être soutenue si nous comprenons que « rien ne se décrit suffisamment ». Le but est alors celui de « 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 réalité²⁷⁶ (...) ». Ce sera, donc, par l'acceptation et l'institution du contraire ou du divers comme « semblable », comme le « même » que sera bâtie la représentation poétique du monde sous la perspective surréaliste.

Au-delà de ce renversement concernant la ressemblance, les théories d'Aristote attribuent la valeur de l'imitation à un rapport dissonant à l'altérité et à la conformité. Jean-Claude Fraisse développe ce point dans les termes suivants :

L'art met sous nos yeux des caractères qui, à certaines variations près, nous ressemblent, et la valeur de l'exemple poétisé, de la joie que nous donne sa contemplation, doit, pour être comprise, être rapprochée de ce qui fait la valeur de nos rapports avec l'autrui, et qu'Aristote désigne, dans ses œuvres éthiques, sous le terme de φιλία, amitié. Aristote nous dit dans ces ouvrages que l'accomplissement de l'amitié humaine se trouve réalisé lorsque, bien loin de tisser des liens de pur agrément (...), elle aboutit, si faire se peut dans des activités vertueuses, à nous faire rencontrer un autre nous-même, un ἄλλοζ αὐτοζ ; celui-ci permet, à travers les intermittences de la vie intellectuelle et affective, de nous retrouver nous-même ; il nous donne accès à une plus parfaite conscience de soi, en même temps qu'il nous conforte dans l'activité qui est la plus conforme à notre essence (cf. *Ethique à Nicomaque*, XI, 9)²⁷⁷.

Cette ressemblance est à même de révéler une facette de notre identité nous permettant d'accéder à une « plus parfaite conscience de soi » justement grâce à sa représentation décalée vis-à-vis du « pur agrément ». La ressemblance comprise en ces termes ne permet-elle pas d'affirmer que le même plaisir impliqué dans son caractère pédagogique nous permet de découvrir une altérité qui se reflète dans notre compréhension du réel ?

²⁷⁶ Éluard, « L'évidence poétique », *Œuvres Complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 516.

²⁷⁷ Jean-Claude Fraisse, « Imitation, ressemblance et métaphore dans *La Poétique* d'Aristote », *Les Études philosophiques*, n° 1, Janvier-Mars 1981, p. 12.

L'autre soi-même découvert dans la ressemblance selon Aristote ne convient-il pas aussi à un autre versant du réel rendu visible ? Or, l'écriture dans le surréalisme représente, au-delà de l'attitude morale, une parole où le scripteur « est écrit plus qu'il n'écrit²⁷⁸ ».

Il est alors possible de dire que le langage poétique surréaliste révèle l'altérité de l'homme, celle encombrée par le conscient. À l'instar du mode par lequel l'inconscient, plus au moins orienté, devient pouvoir de connaissance par l'impertinence de ses relations sémantiques et sémiotiques, une autre identité des choses et de nous-même se construit dans le même processus. La ressemblance de la poésie surréaliste se dérobe aux règles psychologiques motivées par les bienséances rationnelles, logiques, et présente une autre forme possible de réel capable d'« inventer des nouvelles façons de sentir²⁷⁹ ». L'émancipation des mots qui se découvre dans la représentation surréaliste met en évidence une ressemblance construite avec l'arbitraire, impliquant une transformation de la notion courante de représentation et de l'image du monde. Quand André Breton affirme que le mot surréaliste exprime, au-delà d'une attitude transcendantale, une « volonté d'approfondissement du réel, de prise de conscience toujours plus nette » du monde sensible, il défend que la ressemblance surréaliste puisse poursuivre « toutes les fenêtres ouvertes sur le dehors²⁸⁰ » sans pour autant se priver des expérimentations nécessaires à l'affranchissement de l'homme et de la pensée.

C'est en corroborant cette perspective d'une écriture qui, par les métaphores, compose avec l'arbitraire des signes, que Ricœur reprend la notion de « semblable » aristotélicienne qui pourrait alors servir à soutenir encore une fois la notion de vraisemblance surréaliste :

(...) Il apparaît alors que la structure conceptuelle de la ressemblance oppose et unit l'identité et la différence. Ce n'est pas par effet de négligence qu'Aristote désigne le 'semblable' comme le 'même' : voir le même dans le différent c'est voir le semblable. Or c'est la métaphore qui révèle la structure logique du 'semblable', parce que, dans l'énoncé métaphorique, le 'semblable' est

²⁷⁸ Introduction des *Œuvres complètes* d'André Breton, t. I, *op. cit.*, p. XVIII.

²⁷⁹ André Breton, *Les Pas perdus*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 197.

²⁸⁰ « Qu'est-ce que le surréalisme », *op. cit.*, pp. 230-231.

aperçu en dépit de la différence, malgré la contradiction. La ressemblance est alors la catégorie logique correspondant à l'opération prédicative dans laquelle le 'rendre proche' rencontre la résistance du 'être éloigné' ; autrement dit, la métaphore montre le travail de la ressemblance, parce que, dans l'énoncé métaphorique, la contradiction littérale maintient la différence ; le 'même' et le 'différent' ne sont pas simplement mêlés, mais demeurent opposés. Par ce trait spécifique, l'énigme est retenue au cœur même de la métaphore. Dans la métaphore, le 'même' opère en dépit du 'différent'²⁸¹.

Une fois de plus la métaphore module le sens donné au terme « semblable ». Il devient « catégorie logique » à la mesure où il s'insère dans un cadre novateur de sens : le paradoxe est embrassé au sein même de la structure représentative de la poésie. Le « même » et le « différent » « demeurent opposés », malgré l'interaction construite par le poète tout en coopérant avec l'articulation de son système interne.

Si l'on procède à une lecture du système métaphorique de la poésie surréaliste d'Éluard et de Mendes dans cette perspective, il est possible d'affirmer que la ressemblance qui se dégage de la représentation de ces auteurs nous permet d'y prôner un déplacement du noyau mimétique, concentré dès lors dans le discours et dans son cadre propre de références, ainsi qu'un élargissement de la notion de similitude englobant l'altérité comme élément constitutif de l'identité. Cette nouvelle forme de ressemblance, comprend, dès lors, une forme de représentation plus profonde du réel que la ressemblance qui s'éloigne des propositions d'Aristote, présentes dans la citation de Fraisse, ci-dessus citée. La démarche surréaliste dont Breton définit les lignes principales, fait état d'une ressemblance qui, pour se développer aux marges, au seuil des frontières de conventions de sens guidant la pensée, déflagre une consubstantialité inhérente au langage. C'est ainsi que Breton affirme se laisser porter par « (...) l'illusion d'une complicité possible » entre le poète et le langage afin de déconstruire les modes représentatifs donnant toute liberté à l'écriture : « Je m'étais mis à choyer immodérément les mots pour l'espace qu'ils admettent autour d'eux, pour leurs tangences avec d'autres mots innombrables que je ne prononçais pas²⁸² ». Cette liberté

²⁸¹ *La métaphore vive, op. cit.*, p. 250.

²⁸² André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 323.

rendue aux mots sera le mécanisme par lequel le surréalisme a voulu connaître le réel par son versant caché et occulté.

C'est par le poème « Pour se prendre au piège », de *Mourir de ne pas mourir*, d'Éluard, que ces questionnements concernant la ressemblance se sont levées. Éluard déploie l'altérité d'une telle manière que se produit un interstice. C'est véritablement avec la création d'un « espace », que les mots « admettent autour d'eux », qu'Éluard confond les notions différentielles. Voyons les articulations qui motivent une nouvelle ressemblance chez Éluard.

II. 1. Éluard, le rêve ou la rupture des « cadres du principe de contradiction »²⁸³

« Les ressemblances ne sont pas en rapport,
Elles se heurtent. »

Paul Éluard, « I », deuxième partie de *Défense de savoir*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 220.

Dans nombre de ses poèmes, Éluard opère une transgression de la logique de ressemblance. En effet, pour Éluard le poète établit sa représentation dans un espace où l'insolite des rapprochements entre les signes conduit à une conception autre de la « ressemblance » communément acceptée. On voit surgir un mouvement d'interpénétration de l'identité de soi et d'autrui, produisant une ressemblance autre, transgressive et capable d'altérer le réel. Autrui devient ici ce qui peut caractériser l'individu, mais sans exclure toutes les autres choses, tous les autres mots possibles, comme l'affirme Lautréamont : « C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant²⁸⁴ ». Voyons le poème :

²⁸³ Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, *op. cit.*, p. 286.

²⁸⁴ Citation de Lautréamont reprise par Éluard dans « Physique de la poésie », *Donner à voir*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 936.

POUR SE PRENDRE AU PIÈGE

C'est un restaurant comme les autres. Faut-il croire que je ne ressemble à personne ? Une grande femme, à côté de moi, bat des œufs avec ses doigts. Un voyageur pose ses vêtements sur une table et me tient tête. Il a tort, je ne connais aucun mystère, je ne sais même pas la signification du mot : mystère, je n'ai jamais rien cherché, rien trouvé, il a tort d'insister. L'orage qui, par instants, sort de la brume me tourne les yeux et les épaules. L'espace a alors des portes et de fenêtres. Le voyageur me déclare que je ne suis plus le même. Plus le même ! Je ramasse les débris de toutes mes merveilles. C'est la grande femme qui m'a dit que ce sont des débris de merveilles, ces débris. Je les jette aux ruisseaux vivaces et pleins d'oiseaux. La mer, la calme mer est entre eux comme le ciel dans la lumière. Les couleurs aussi, si l'on me parle des couleurs, je ne regarde plus. Parlez-moi des formes, j'ai grand besoin d'inquiétude. Grande femme, parle-moi des formes, ou bien je m'endors et je mène la grande vie, les mains prises dans la tête et la tête dans la bouche, dans la bouche bien close, langage intérieur²⁸⁵.

Depuis le premier vers une problématique liée à l'identité et à la ressemblance interpelle : « Faut-il croire que je ne ressemble à personne ? », faisant écho à l'énoncé « Le voyageur me déclare que je ne suis plus le même. Plus le même ! ». Moment d'errance, par ces vers se met en place un entre-deux. C'est un mouvement qui instaure le questionnement de l'identité à soi. Comprendre ces vers d'Éluard en perspective des réflexions de Jacques Derrida²⁸⁶ place l'« identité » sous le signe du déplacement du centre référentiel. L'identité qui s'organise dans un rapport direct au réel se déplace, produisant un *entremesso*, intervalle construit dans un état d'« irréférence »²⁸⁷ au « centre », compris comme étant la réalité « immédiate ». Suivant le raisonnement derridien, la compréhension du centre plutôt comme seuil, comme « excentricité négative »²⁸⁸ transforme la mimésis surréaliste en système de possibilités multiples.

Conjointement à ce décentrement référentiel, dans ce nouveau seuil qui est le réel empirique, vient se greffer une nouvelle forme de réel qui surgit des opérations

²⁸⁵ Mourir de ne pas mourir, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 139.

²⁸⁶ « Ellipse », *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, pp. 429-436.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 432.

²⁸⁸ *Loc. cit.*

poétiques, langagières, visant à mettre en place le projet surréaliste de changement de perspective concernant la pensée, nos rapports aux savoirs et au monde. Penser la mimésis surréaliste comme forme d'« excentricité négative » laisse entrevoir le vestige, la trace renvoyant à une certaine « origine » alternative que la poésie d'Éluard propose. Dans cet intervalle aussi, le poète suggère un autre rapport au langage qui se définit ici avec la problématisation de la « ressemblance » à autrui, l'identité à soi à partir du regard de l'autre dans ce moment particulier où le poème s'installe.

La bizarrerie de ces énoncés, placés au milieu d'autres qui semblent orientés par le « centre » - cet ensemble de normes de représentation, logiques et convenables - , déplace le regard opérant la conversion de la manière dont le lecteur envisage la représentation. Dans ce « restaurant comme les autres », « une grande femme » « bat des œufs avec ses doigts ». La rime fortuite entre « moi » et « doigts » n'a pas uniquement un but humoristique : le lecteur voit ici un nouvel ordre régissant la représentation poétique dans laquelle il est possible de décerner une réalité propre à l'univers des images par elle articulée. Ici encore se mélangent représentation de soi et représentation du monde comme si un flux brouillait les lisières entre l'individu et le monde qui l'entoure. Cela s'explique ici encore par l'intention du surréalisme d'abolir les limitations imposées par la pensée critique et libérer l'esprit de l'homme afin de découvrir par la poésie par la divagation de la pensée en appel à l'inconscient.

Éluard invite le lecteur à voir autrement et à se laisser voir autrement, à laisser cette forme floue et mystérieuse comme la « brume », générer de nouvelles significations, de nouvelles perspectives épistémologiques, nouvelles façons de penser et de voir. Cette brume qui « tourne les yeux et l'épaule », à partir d'où surgit l'« orage », événement bouleversant et transformateur, instaure un moment fécond à travers lequel le réel objectif, en dehors de l'univers poétique, est enrichi des « merveilles » produites par une visée du monde qui comprend le rêve et la « déraison ». Après « l'orage » et la métamorphose du monde, « l'espace a alors des portes et fenêtres » : une ouverture radicale vers l'autre versant du réel s'opère. Les « yeux » renversés par l'« orage » sont maintenant à même de voir l'univers de l'intériorité, pouvant ainsi peupler le monde extérieur de nouvelles images. Ces nouvelles images et formes sont elles aussi « vraies » et légitimes et font profiter au

lecteur de ces moments de lyrisme où la beauté se construit au fur et à mesure où les énoncés se délient de l'imitation du monde « tel qu'il est ». C'est ainsi que nous nous habituons à une représentation où la métaphore déploie sans cesse de nouvelles significations et renvoie à une multitude de nouvelles images par des rapprochements inattendus, comme « Je ramasse les débris de toutes mes merveilles. (...) Je les jette aux ruisseaux vivaces et pleins d'oiseaux. La mer, la calme mer est entre eux comme le ciel dans la lumière ».

La fin du poème approche le signe « tête » - qui renvoie aux champs sémantiques liés à « justesse », « cohérence », « ordre » - du mot « bouche » :

(...) Les couleurs aussi, si l'on me parle des couleurs, je ne regarde plus. Parlez-moi des formes, j'ai grand besoin d'inquiétude. Grande femme, parle-moi des formes, ou bien je m'endors et je mène la grande vie, les mains prises dans la tête et la tête dans la bouche, dans la bouche bien close, langage intérieur.

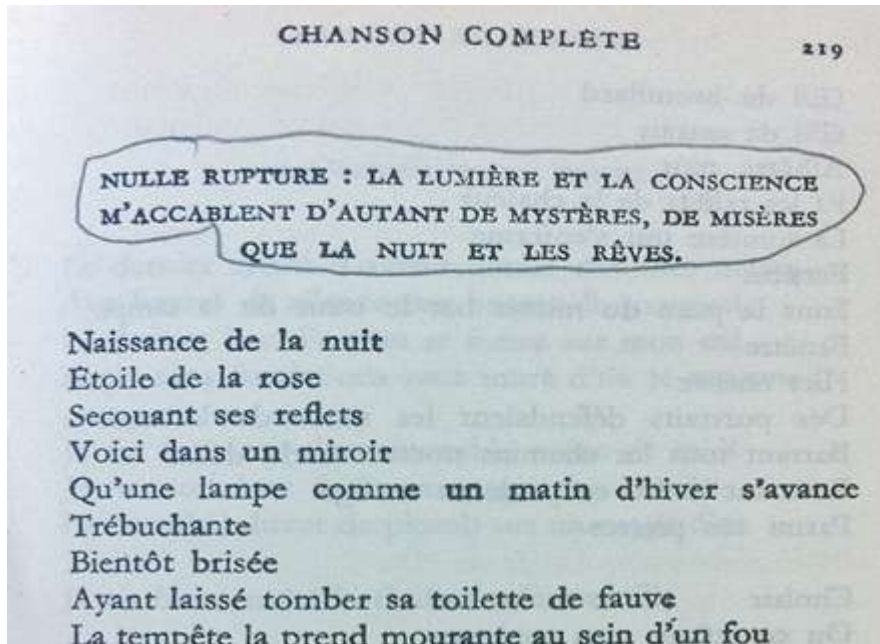
Ce rapprochement instaure une relation dialogique entre l'« inquiétude » dont a besoin le « je » qui s'énonce et les « couleurs », les « formes » qui gardent « bien close » la représentation surréaliste, cette expression d'un certain univers intérieur. L'attention exigée par la raison, la recherche exhaustive à donner un sens logique au langage et ses constructions empêchent de lâcher prise et de voir le monde avec les yeux de celui qui regarde par la brume, après l'« orage ».

Il est alors possible de voir chez Éluard des résonances sur la phénoménologie hégélienne qui encadre la notion de « sommeil de la raison », dont la lecture de la part de Derrida, qui parle du « sommeil de la forme de la raison²⁸⁹ », corrobore la pertinence de cette à l'opposition poétique faite par le poète entre la « bouche » et la « tête ». Cette forme nouvelle qui se construit à travers le « langage intérieur » prend place grâce à la métaphore de la « bouche » et dialogue avec cette notion de l'« inquiétude » issue des sujets comme ceux concernant les « formes » et les « couleurs ». Seulement quand la raison cède place au langage intérieur qu'il est possible au « piège » tendu dans le langage de composer une dimension unique et indissociable.

²⁸⁹ « De l'économie restreinte à l'économie générale », *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 392.

Le poète multiplie la rupture des équilibres pressentis et semble nous inviter à voir dans l'approximation du rêve et de l'éveil un point de contact d'une réalité que les métaphores révèlent. Le mot « mystère », récurrent tout au long du poème, s'actualise avec les déplacements de sens et nous donne une autre « signification du mot ». Le lecteur, tout comme le sujet qui se voit pris au piège et qui n'avait « jamais rien cherché », se confronte à de nouveaux paradigmes encadrant la construction des savoirs. Les mots « mystère », « rêve », « réel » acquièrent une fonction prépondérante dans l'ensemble représentatif.

Dans le poème « NUL RUPTURE... »²⁹⁰, Éluard désigne en quoi la distinction entre rêve et réalité peut contribuer à l'office du poète. Le soulignement de Mendes dans l'édition paru en 1951 par Gallimard du *Choix de poèmes* d'Éluard, permet une réflexion sur la perméabilité des deux instances – l'onirique et le monde empirique- sur la manière par laquelle Murilo organise poétiquement, langagièrement, les rapports que cette relation invoque :



²⁹⁰ *Chanson complète, OC, t. I, op. cit., p. 867.*

Prenons compte aussi des multiples astérisques faits sur la table de matières de cette même édition²⁹¹ :

436		CHOIX DE POÈMES	
Insomnie		Pages	
Mort		212	
Pauvre		212	
Toilette		213	
Unis		213	
Valet		214	
Yeux		214	
CHANSON COMPLÈTE (1939)			
* * Nous sommes		217	
* Nulle rupture : la lumière et la conscience m'ac-			
cablent d'autant de mystères, de misères que la			
nuit et les rêves *		219	
A l'ombre de ma porte		221	
Poème perpétuel		222	
Fin d'un monstre		223	
Vertueux solitaire		223	
A peine une part de souffle		224	
Ne pas aller au cœur des autres : en sortir		225	
Les vainqueurs d'hier périront		226	
MÉDIEUSES (1939)			
Je ne suis pas seul		231	
Médieuses		232	
Au premier mot limpide		237	

Il est aussi remarquable que cette même neutralisation des oppositions rencontre dans la poétique de Murilo une idée de transcendance qui se traduit dans le dépassement des limites comprenant les concepts qu'il actualise avec l'utilisation des signes « forma » et « ideia ». Cela devient une évidence dans le recueil *As Metamorfoses* (1938-1941), plus particulièrement dans le poème « Estudo n° 5²⁹² » :

(...)

Ó amiga, não há formas pesadas,

Não se opõem o dia e a noite

Quando somos possuídos por uma só Grande ideia

Que asfixia fantasmas e dimensões²⁹³.

²⁹¹ Le poète prévoyait la consultation de sa bibliothèque personnelle. Ils sont nombreux les livres présentant des indications au chercheur futur sous la forme de notes systématiques à la fin des ouvrages.

²⁹² « Estudo n° 5 », *As Metamorfoses* (1944), *Poesia Completa e Prosa*, op. cit., pp. 325-326.

²⁹³ « ÉTUDE N° 5

Oh, mon amie, il n'y a pas de formes lourdes,
On n'oppose pas le jour et la nuit
Quand nous sommes possédés par une seule Grande idée
Qui étouffe fantômes et dimensions », traduction libre.

Chez Murilo, au contraire de ce qui se passe chez Éluard, ce n'est pas « l'accablement » où la « misère » qui motivent les relations discordantes générant le matériau de la poésie. Le « MYSTÈRE » concourt avec “uma só Grande ideia” (« une seule Grande idée »). Elle oriente la poésie, mais aussi toutes les autres choses. Dans ce poème elle altère les « dimensions » et « asphyxie les phantasmes ». Mais au-delà de ces transformations, les plus important ici c'est qu'avec son action, “não se opõem o dia e a noite” (« On n'oppose pas le jour et la nuit »). Les anciennes antinomies voient ses frontières devenir une zone franche où le poète transforme les éléments selon son gré. Ces transformations apparaissent dans le poème “Equilíbrio”. La présence d'une problématique liée à l'ébranlement de la compréhension du concept de ressemblance et ses rapports à l'identité rappellent celle d'Éluard. Cette ressemblance qui s'actualise dans les deux poétiques permet d'affirmer un processus menant à une vraisemblance particulière qui n'est pas souvent l'objet de l'attention des spécialistes de la poésie. “Equilíbrio” nous permettra de concentrer nos efforts sur cela et de proposer un dialogue fructueux avec la poésie d'Éluard.

II. 2. Murilo Mendes et la nouvelle ressemblance : l'identité à travers autrui

“As admiráveis linhas possíveis do impossível²⁹⁴”.

Murilo Mendes, *Conversa Portátil, Poesia Completa e Prosa, op. cit.*, p. 1464.

“Ele acredita que o chão é duro
Que todos os homens estão presos
Que há limites para a poesia
(...)
Que não há um outro no mundo²⁹⁵”.

²⁹⁴ « Les admirables lignes possibles de l'impossible », traduction libre.

²⁹⁵ « Il croit que le sol est dur / Que tous les hommes sont prisonniers / Qu'il y a des limites à la poésie / (...) Qu'il n'y a pas de l'autre dans le monde », traduction libre.

Murilo Mendes, “O Utopista”, *Os Quatro Elementos, Poesia Completa e Prosa, op. cit.*, p. 280.

Chez Murilo, une problématisation de la notion d’identité résonne particulièrement par rapport à la « nouvelle » ressemblance proposé dans le dernier poème d’Éluard. En effet, les quatre premiers poèmes de *Poemas sem tempo*, “Equilíbrio”, “Relatividade da mulher amada”, “Dilatação” et “O avô descobre analogias” établissent d’autres référents concernant la représentation. Cela mène à une espèce d’identité partagée entre les êtres, placés dans une chaîne temporelle continue et infinie à l’instar du titre du recueil, “*sem tempo*” (« en dehors du temps »). Les ressemblances s’organisent ici selon des escales d’appréciation qui se dilatent et qui se confondent en imposant des analogies associant l’identité des sujets. Voyons comment cela se présente dans “Equilíbrio²⁹⁶” :

EQUILÍBRIO

Maria do Rosário,
há cinco anos que outro homem te levou ao altar.
Há cinco anos
que a vida espera no fundo do teu ventre bem desenhado.
Tua beleza definitiva
depende da sombra do filho que ainda não tens²⁹⁷.

Ici, l’identité, ce qui définit de la manière la plus inhérente à l’individu, renvoie la ressemblance à un être idéal, celui qui n’est plus attaché aux apparences indéfinies,

²⁹⁶ “Equilíbrio”, *Poemas sem tempo, Poesia Completa e Prosa, op. cit.*, p. 119.

²⁹⁷ « EQUILIBRE

Maria do Rosário,
il y a cinq ans qu’un autre homme t’a épousé.
Il y a cinq ans que la vie attend au fond de ton ventre bien dessiné.
Ta beauté définitive
dépend de l’ombre de l’enfant que tu n’as pas encore eu » (traduction libre).

instables, caractéristiques de l'existence humaine. La ressemblance est ici relativisée, dans un contexte où s'opère la perméabilité de ce qui définit les individus et ce qui les caractérise. Ce partage d'identité entre les sujets est représenté sous la forme de la relation entre la mère et son enfant, encore dans son ventre. Il existe une "beleza definitiva" (« beauté définitive ») qui est en jeu. Son identité profonde - celle éternelle et définitive – ne voit le jour qu'au moment où elle engendre ne serait-ce que l'« ombre » de l'enfant à venir. Il est important ici de signaler que ce parallélisme liant tous les hommes s'ordonne selon une notion de temporalité très présente dans la poésie de Murilo Mendes. C'est dans le développement progressif de la chaîne temporelle que l'identité se construit. Ce n'est pas à partir de chaque individu, de leur histoire et de leur rencontre, mais de manière collective, en assimilant les parcours de tous les êtres indéfiniment. Dans cette perspective, chaque nouvel être accumule les adjectifs qui forment cette identité idéale et transcendante. Cette identité par accumulation se lie aussi au fait religieux déjà discuté. L'identité chez Murilo concerne, en outre, une relation dialogique très fructueuse pour la poétique *muriliana*, représentée principalement par les rapports sémantiques complexes que les métaphores "matéria" et "forma" sont capables de produire.

Dans le poème "Transformações Paralelas"²⁹⁸, du même recueil, la métaphore "forma" présente le caractère changeant des « formes » de la femme :

TRANSFORMAÇÕES PARALELAS

Ele separou-se da mulher
porque notou que as formas dela se alteram pouco a pouco:
Mas as formas dele também se alteram pouco a pouco²⁹⁹.

Les transformations de la « forme » portent une connotation négative, comme si la perfection ne se réaliserait que lorsque l'homme atteint sa « vraie nature », celle de la « beauté définitive ». L'homme se laisse piéger par une « forme » considérée sans doute

²⁹⁸ "Transformações Paralelas". *Poemas sem Tempo, Poesia Completa e Prosa, op. cit.*, p. 120.

²⁹⁹ TRANSFORMATIONS PARALLÈLES

Il a divorcé
parce qu'il s'est aperçu que les formes de la femme se modifient petit à petit :
Mas ses formes à lui aussi se modifient petit à petit (traduction libre).

comme la plus belle, la plus convenable et parfaite. Les « formes » qui se transforment peuvent renvoyer aux effets de la vieillesse sur le corps. L'homme choisit le « divorce » en s'apercevant que les formes, l'idéal d'avant, changeait, perdant de son caractère archétypique. Le poète démontre l'erreur dans la vision du mari : lui aussi perd l'image de « forme » non-changeante - “as formas dele também se alteram pouco a pouco”. Personne ne peut s'échapper des transformations des « formes ».

Dans cette même relation et dans un dialogue direct avec le poème « Équilibre », le poème “Tentações Paralelas³⁰⁰”, texte clôturant *Poemas sem tempo*, déploie encore cette relation avec le mot *forma*. Elle démontre une vraisemblance propre à la poétique de Murilo, contribuant avec le système de signification spécifique. Ici, la métaphore du corps de la femme s'opposera à la communion avec le divin, symbole d'éternité et figure idéale caractérisée par la perfection, stabilité et complétude des « formes ». L'Esprit invite l'homme à « tuer » le « vieil homme », celui même qui voit dans les attraits du corps « décolleté », des plaisirs sensuels :

TENTAÇÕES PARALELAS

O Espírito me transporta a um lugar muito alto,
me mostra teu corpo decotado.
Matar aquele homem,
caminhar na extensão morena do teu corpo!
Os anjos me transportam ao lugar mais alto do mundo
e me mostram só tua cabeça decotada pensando em mim³⁰¹.

Au corps, à la matière passagère et en constante mutation, s'oppose l'image « naturelle » de l'être humain, en communion avec le divin et l'éternité qu'il « incarne ». Dans *Poemas sem tempo* cette relation parfois dichotomique entre le corps

³⁰⁰ “Tentações Paralelas”. *Poemas sem Tempo, Poesia Completa e Prosa, op. cit.*, p. 121.

³⁰¹ TENTATIONS PARALLÈLES

L'Esprit me transporte à un endroit très haut,
et me montre ton corps décolleté.
Tuer cet homme,
marcher dans la longueur mate de ton corps !
Les anges m'emmènent à l'endroit le plus haut du monde
et me montrent seulement ta tête décolletée pensant à moi » (traduction libre).

humain et une certaine ascèse, entretient des rapports avec les champs sémantiques tournant autour des signes “família” (« famille »), “corpo” (« corps »), “tempo” (« temps »), parmi d’autres, ceux-ci étant les plus significatifs d’une ressemblance à même de déplacer le noyau référentiel.

Le rapport sensuel au corps est très présent de façon générale dans la poésie de Murilo et ici cela produit un écho particulier avec la thématique de la ressemblance. Du « ventre bien dessiné » surgit une vie capable de mettre en place la « beauté définitive ». Le corps, mortel, génère la vie et se met ainsi en rapport au transcendant. Aussi, l’aspect sensuel de l’approche au corps rend d’autant plus flagrantes les différences caractérisant le corps féminin du Beau intemporel. C’est précisément dans ce passage d’une réalité mutable à la stabilité de ce qui demeure, qu’une notion particulière de ressemblance s’installe. Elle est l’évocation de la « beauté définitive » chez Mendes, dépassant les apparences. La ressemblance arrive dans cet instant privilégié de beauté, remplie de l’essence qui transcende le temps même. Elle retrouve, dans cette configuration, un espace à partir duquel les dissemblances caractérisant les hommes sont systématiquement bouleversées au profit de l’assemblage de tous les individus.

Continuons avec une lecture comparée de nos deux auteurs afin d’assembler d’autres éléments corroborant l’hypothèse qu’on discute jusque-là.

II. 3. Paul Éluard : « Vivre », *Le livre ouvert I*

Une approche similaire à celle chez Murilo, concernant la relation temporelle et un partage des traits appartenant à autrui sont présents dans certains poèmes d’Éluard comme « Vivre » :

VIVRE

Nous avons tous deux nos mains à donner

Prenez ma main je vous conduirai loin

J'ai vécu plusieurs fois mon visage a changé

À chaque seuil à chaque main que j'ai franchi

Le printemps familial renaissait

(...)

Mon âge m'accordait toujours

De nouvelles raisons de vivre par autrui

Et d'avoir en mon cœur le sang d'un autre cœur

(...)

Présence ma vertu dans chaque main visible

La seule mort c'est solitude

De délice en furie de furie en clarté

Je me construis entier à travers tous les êtres

A travers tous les temps au sol et dans les nues

Saisons passantes je suis jeune

Et fort à force d'avoir vécu

Je suis jeune et mon sang s'élève sur mes ruines

Nous avons nos mains à mêler

Rien jamais ne peut mieux séduire

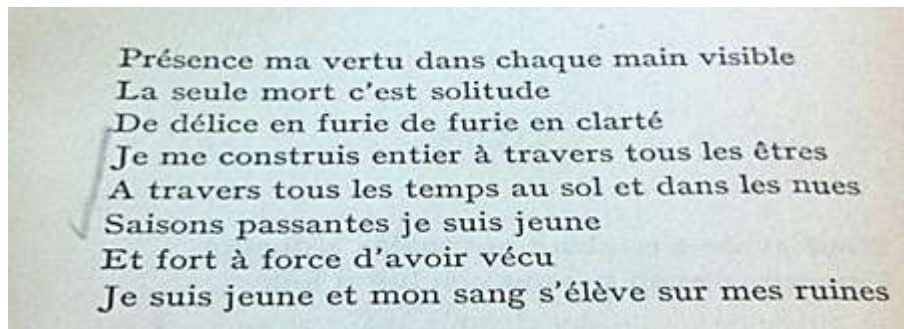
Que notre attachement l'un à l'autre forêt

Rendant la terre au ciel et le ciel à la nuit

À la nuit qui prépare un jour interminable.³⁰² (...)

Dans l'édition de 1947 de Gallimard de *Le livre ouvert I* d'Éluard, Murilo souligne des vers du poème qui ouvre le recueil où il est question d'une image de l'autrui qui se dédouble dans le terrain de la subjectivité:

³⁰² « Vivre », *Le livre ouvert I, Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, pp. 1013- 1014, je souligne.



Le livre ouvert I (1938-1944). Paris : Gallimard, 1947, p. 48

« Je me construis entier à travers tous les êtres ». La proximité avec la vision du monde dégagé par la poésie de Murilo est frappante. Un être se compose de tous les autres. Même le dépassement de la ligne du temps pour la conjonction des identités y trouve son compte : « Je me construis (...) / À travers tous les temps (...) ». C'est dans la rencontre de l'autre que les ressemblances, comprises comme des traits différentiels, s'effacent graduellement, « à chaque seuil » franchis. Il est important de remarquer l'amplitude qui prend le mot « seuil » ici. Il est le moment de passage, le moment de transformation de la réalité concernant l'identité des sujets. Le seuil marquant ce déplacement est représenté chez Éluard par l'image des « mains » qui orientent ce mouvement. C'est dans cet acte de conduction que les ressemblances s'altèrent pour englober les différences entre les hommes. Chez Murilo Mendes, le corps occupe ce rôle de « passeur », de l'élément combinant l'altérité pour faire ressortir un dénominateur commun. La transgression de la chaîne temporelle apparaît aussi chez Éluard, qui affirme avoir vécu « plusieurs fois [son] (...) visage ». Nous sommes ici en plein questionnement de l'image de soi, de l'apparence comprise dans le signe « visage ». L'expression « le printemps familial » résonne aussi de façon particulière chez Murilo quand elle exprime l'importance de la famille des hommes et des femmes, institution fraternelle existant au-delà des liens de sang.

Éluard parle d'un « vivre par autrui ». Dans le dernier poème de Murilo, “Tentações Paralelas”, apparaît une relation similaire avec le rapport de la femme au « ventre bien dessiné » et son image essentielle, la « beauté définitive ». L'image de « beauté définitive » est comprise dans la poétique de Murilo comme la « véritable » essence de l'homme puisqu'ayant un rapport au divin. Dans ce sens, l'identité de l'homme n'est complète, selon les vers de Murilo, par l'enfant encore dans le ventre ;

son image véritable ne se concrétise donc que par autrui.

Revenant à « Vivre », le caractère matériel, corporel des rapports à l'autre est très marqué avec le vers « (...) et d'avoir en mon cœur le sang d'un autre cœur ». Une continuation de l'individu, de ce qui le constitue et le représente, prend place « dans chaque main visible », et l'homme s'épanouit « à travers tous les êtres » : « je me construis entier à travers tous les êtres / *À travers tous les temps (...)* » (je souligne).

Ce partage de « ressemblances », cette intégration des hommes devient une sorte de devoir : « Nous avons nos mains à mêler ». Et c'est ce devoir qui attire toutes les attentions du poète. Il devient comme une vocation à laquelle le poète est voué accomplir : « Rien jamais ne peut mieux séduire / Que notre attachement l'un à l'autre forêt (...) ». Son pouvoir d'attraction est marqué par deux signes dénotant une négativité : « *Rien jamais ne peut mieux séduire (...)* ».

Les derniers vers présentent, comme chez Murilo Mendes, une forme d'ascèse quand il est question d'articuler les signes « terre », « ciel » et « nuit ». Ce dernier est une métaphore complexe et souvent partie essentielle de la structure de nombreux poèmes d'Éluard³⁰³. On passe en gradation de la « terre » - signe comprenant les champs sémantiques de l'« objectivité », de la « logique », de la « raison », du cartésianisme ... - à la « nuit ». C'est dans la « nuit » qui se passe un moment d'exception où les règles communes sont transgressées et déployées dans un dédoublement des instances qui coordonnent le réel. Cette nouvelle configuration du monde précède ce « jour interminable », synthèse d'un temps et d'un espace où les hommes se définissent par l'altérité.

II. 4. Murilo Mendes : “Relatividade da mulher amada”, *Poemas Sem Tempo*

Revenons à Murilo Mendes avec le poème “Relatividade da mulher amada”³⁰⁴,

³⁰³ À propos de la métaphore de la « nuit » chez Murilo et Éluard je renvoie à mon article “Experimentações surrealistas e aproximações da noite: estudos do discurso metafórico em Murilo Mendes e Paul Éluard”, publié en 2015 dans la revue de littérature et théorie littéraire *Aletria*, Belo Horizonte, v.25, n°.1, p. 51-67, 2015.

³⁰⁴ “Relatividade da mulher amada”, *Poemas sem Tempo, Poesia Completa e Prosa, op. cit.*, p. 119.

où les dissemblances se subordonnent à un nouveau système de référence que Murilo appelle « relativité ». Nous sommes toujours dans les premiers poèmes de *Poemas sem tempo*. Murilo ici ne problématise pas la *forma* et ses rapports à une certaine substance. Il ne s'agit pas non plus de représenter les liens de la « Grande idée » sur ce qui est concret. Il s'agit ici d'une "força bruta" (« force brute »). Elle engage la communion des êtres en dépit du temps. Ce poème a été choisi parce qu'il parle de la puissance de cette force brute, de son pouvoir bouleversant qui agit de manière souterraine dans le réel :

RELATIVIDADE DA MULHER AMADA

Eu gosto de você com uma força bruta que não entendo bem.
Gosto quase tanto como de mim.
Mas que pena você não ser também minha filha.
Que pena você não ser minha filha, minha irmã e minha mãe, tudo
[ao mesmo tempo³⁰⁵ .

Thématique aussi présente dans la poétique d'Éluard, comme nous verrons à travers d'autres exemples, le désir de fusion avec l'être aimé apparaît ici chez Murilo par une envie de totalité qui se reflète dans la relation amoureuse, mais aussi dans les rapports familiaux. L'envie d'être autrui marque le souhait de pouvoir se définir par ce qui nous est étrange et extérieur. C'est assumer comme notre ce qui est de l'autre dans une communion totale, au-delà des limites des corps, des caractères, de ressemblance, d'identités. C'est une lecture possible de l'amour fou bretonien qui s'actualise dans la « force brute » de la poésie de Murilo. Un mot du titre du poème module conditionne l'image de la « femme aimée » : le mot « relativité ». Le « je » lyrique aime la femme à laquelle il s'adresse dans l'amour qu'il porte pour sa fille, pour sa sœur, pour sa mère et pour lui-même. Il reconnaît, néanmoins, que cette femme n'englobe pas, physiquement, sa fille, sœur et sa mère. La puissance qui les unit prend place dans cet amour, mais ne les fédère pas dans le monde objectif.

³⁰⁵ RELATIVITÉ DE LA FEMME AIMÉE

Je t'aime d'une force brute que je ne comprends pas bien.
Que c'est dommage que tu ne sois pas aussi ma fille.
C'est dommage que tu ne sois pas ma fille, ma sœur et ma mère, tout
[en même temps (traduction libre).

Cette puissance qui se laisse apercevoir puise dans le germe transcendant qui se développe en liant toutes choses : l'amant, sa fille, sa mère... Cette force agissant sur les êtres est également une espèce d'archétype non seulement d'une figure féminine idéale, mais principalement d'une entité totalisatrice, matriarce omniprésente qui annule les dissemblances³⁰⁶. Le choix exclusif des êtres féminins ne laisse pas de doute sur la primatie de la femme dans l'univers ici représenté : “Que pena você não ser minha *filha*, minha *irmã* e minha *mãe*” (« C'est dommage que tu ne sois pas ma fille, ma sœur et ma mère »). Aussi, l'action de la « force brute » agit sur les individus comme d'une forme mystérieuse. Les sujets connaissent son emprise, mais ignorent son fonctionnement : “Eu gosto de você com uma força bruta que *não entendo bem*” (« Je t'aime d'une force brute que je ne comprends pas bien »).

Revenons à Éluard avec le poème « Poésie ininterrompue ». Le premier poème donne le titre au recueil *Poésie ininterrompue* dans lequel la structure rappelle une forme fluide. Comme la poésie, la représentation empiète les limites des choses et impose une cadence, une dynamique qui ne s'interrompt pas. De manière similaire aux êtres chez Murilo qui continuent d'exister au travers d'autres êtres, la poésie et ce qui elle ramène à l'existence mimétiquement continue indéfiniment dans le temps, dans l'espace, mais également graphiquement. Les poèmes de ce recueil sont des longs textes en vers qui, par leur agencement même dans la page, semblent ne pas avoir de fin. Dans les extraits choisis, il serait question de revenir aux implications de l'utilisation de la métaphore de la « lumière », mais aussi du mot « image » qui, pour tout ce qui a déjà été ici discuté, est loin d'être un mot anodin dans la représentation d'Éluard. Voyons de plus près comment une forme continue, une structure formelle qui semble effacer les limites entre les choses, questionne la notion de ressemblance, apporte des éléments organisant une autre vraisemblance à travers du faire poétique.

II. 5. Paul Éluard : « Poésie ininterrompue », *Poésie ininterrompue*

La démarche de Murilo dans le travail de cette thématique de fusion des sujets encore une fois retrouve des échos chez Éluard avec des similitudes flagrantes comme

³⁰⁶ Voir note 113.

dans le poème « Poésie ininterrompue³⁰⁷ » :

POÉSIE ININTERROMPUE

(...)

Aujourd'hui lumière unique
Aujourd'hui l'enfance entière
Changeant la vie en lumière
Sans passé sans lendemain
Aujourd'hui rêve de nuit
au grand jour tout se délivre
Aujourd'hui je suis toujours

Je serai la première et la seule sans cesse
Il n'y a pas de drame il n'y a que mes yeux
Qu'un songe tient ouverts
Ma chair est ma vertu
Elle multiplie mon image

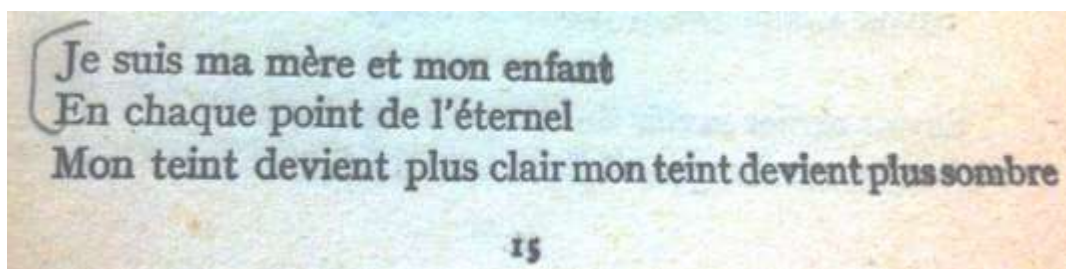
Je suis ma mère et mon enfant
En chaque point de l'éternel (...).

La notion de totalité – « lumière *unique* », « enfance *entière* » - instaure la transformation de la « vie ». Cette nouvelle vie se construit par et avec les contradictions : elle se caractérise par le « simple » et succincte mot « lumière », métaphore portant à l'intérieur de l'univers éluardien les sens les plus divers- quoique cohérents à l'intérieur du système qui le motive. Cette lumière n'est qu'instant, intervalle de temps passager : « Sans passé sans lendemain », comme si le temps se figeait dans un « aujourd'hui » atemporel. Cet instant est aussi moment d'harmonisation du paradoxe : « rêve de nuit/ au grand jour ». La « nuit » et le « jour » contribuent avec les caractéristiques qui leurs sont propres pour en former une image, une structure, une représentation alternative au réel.

³⁰⁷ « Poésie ininterrompue », *Poésie ininterrompue, Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, pp. 25-26, je souligne.

Autour d'un certain désir de complétude, nous lisons que « tout se délivre », « tout » devient visible, palpable, tout émerge par la puissance de ce moment présent. De manière très proche de Murilo Mendes, le vers « Je serai la première et la seule sans cesse » attire l'attention. Ici, l'image que nous propose Éluard impose une lecture de la figure de la femme comme détachée de la chaîne temporelle. Cette figure transcendante n'obéit pas aux lois naturelles qui subjuguent tous les êtres du monde, « sans cesse ». La connotation d'éternité, tout comme chez Murilo, est ici très présente et renforce l'exception de ce moment « en-dehors du temps », comme l'évoque les poèmes de Mendes issus de *Poemas sem tempo*.

Non seulement dans le moment privilégié de l'action de la « lumière », mais aussi à travers le corps et sa matérialité se promeut l'altération des choses telle que l'image de soi ou l'identité du sujet : « Ma chair est ma vertu/ Elle multiplie mon image ». Les ressemblances comprises dans les sens du similaire, du semblable ne sont absolument plus capables de rendre compte de cette « image » multipliée par la « lumière ». Il faut pouvoir être hétérogène, l'autre et en même temps soi-même, dans une nouvelle constitution de l'individu : « Je suis ma mère *et* mon enfant » (je souligne). Ce vers n'a pas manqué d'attirer l'attention de Murilo, comme le démontre l'image ci-dessous :



Poésie ininterrompue, Paris : Gallimard, 1946, p. 15.

Cependant, ce « point de l'éternel » n'implique pas une référence quelconque à la transcendance liée au religieux, au contraire de chez Murilo. C'est la « chair » qui est la « vertu » ; « il n'y a que » les « yeux ».

Voyons, maintenant avec Murilo, une autre forme que prend cette communion, ce « point de l'éternel » qui se répète et se multiplie.

II. 6. Murilo Mendes : “Dilatação”, *Poemas Sem Tempo*

Dans le poème “Dilatação”³⁰⁸, Murilo donne une lecture similaire de la chair vertueuse (« Ma chair est ma vertu »), telle qu’elle est représentée dans l’exemple antérieur :

DILATAÇÃO

Minha filha,
O meu corpo ficou maior do teu corpo.
A minha alma ficou maior da tua alma.
Nasci outra vez com o teu nascimento³⁰⁹.

Ici, la liaison entre soi et autrui ne permet pas le doute. L’existence de l’être premier est déployée par la naissance d’un second être. La naissance de l’enfant est aussi une nouvelle naissance des parents. Leur existence « grandie » et se développe à travers l’existence de la fille. C’est par l’être « étranger », que leurs corps et leurs âmes se « dilatent ». Il est intéressant de voir par quel biais ce qui définit le sujet puise dans la donnée diverse et hétérogène par laquelle une nouvelle constitution identitaire prend place.

Le poème est construit de telle manière que la métaphore du « corps » permet de le placer dans une perspective plus large concernant les images. Tout comme les métaphores « lumière » et « nuit » d’Éluard dans « La poésie ininterrompue », le corps apparaît ici comme le vecteur ordonnant un large prisme d’images, avec différents champs sémantiques. Ce corps peut, en effet, renvoyer à une perspective sensuelle et commune au sens large du terme, indiquant le corps de la femme, celle qui engendre

³⁰⁸ “Dilatação”, *Poemas sem Tempo, Poesia Completa e Prosa, op. cit.*, p. 119.

³⁰⁹ DILATATION

Ma fille,
Mon corps est devenu plus grand à cause de ton corps.
Mon âme est devenue plus grande à cause de ton âme.
Je suis né* une fois de plus par ta naissance », (traduction libre).

* Le participe passé, en portugais, ne se décline pas selon le genre. J’ai choisi la forme masculine, mais tiens à ce que le lecteur soit averti de la neutralité de l’original.

l'enfant. Ce même signe, néanmoins, peut incarner un mot métaphorisé, permettant de penser à un homme, un père qui parle des transformations que l'arrivée de son enfant est capable de produire. La neutralité du portugais ne définit pas si c'est un homme ou une femme le sujet de l'énonciation. Ce travail du discours métaphorique efface les nuances délimitant les frontières entre hommes et femmes et prend leurs « corps » comme ressemblant. L'homme serait ainsi capable de voir lui aussi son « corps » et son « âme » se dilater au fil du temps comme la femme qui voit son ventre se développer lors de la grossesse. Les possibilités de cette articulation placent cette thématique de la ressemblance sous le signe de l'ouverture prodigieuse du code linguistique aux « rêveries » propres à cette poésie. La métaphore permet ainsi de revoir et repenser les rapports dans la langue qui orientent la notion de la ressemblance à l'identité, à l'individu et à autrui.

Éluard, à son tour, engage la problématique de la vie d'un individu par l'autre avec le « regard » et les « yeux » comme point de basculement du partage d'une existence à l'autre. Le poème « XXVIII » est important pour la question de la ressemblance qui est ici discutée parce qu'il est caractéristique du mécanisme métaphorique utilisé par Éluard afin de mettre en place une nouvelle forme de caractériser l'identité. Ce poème est important aussi parce qu'il déploie, encore d'une manière nouvelle, l'identité des êtres dans un rapport représentatif riche des rapprochements métaphoriques inattendus.

II. 7. Paul Éluard : « XXVIII », *L'amour la poésie*

Chez Éluard, dans le poème « XXVIII », nous replongeons dans la question de l'identité et en même temps dans la subversion de la notion de ressemblance générale :

XXVIII

Rouge amoureuse
Pour prendre part à ton plaisir
Je me colore de douleur.

J'ai vécu tu fermes les yeux
Tu t'enfermes en moi
Accepte donc de vivre

Tout ce qui se répète est incompréhensible
Tu nais dans un miroir
Devant mon ancienne image³¹⁰.

Un désir de changement et de transformation de soi se raconte ici à travers l'acte de « prendre part » au « plaisir » de l'amoureuse. Si celle-ci est « rouge », l'amoureux se « colore » pour la ressembler. Ce passage se construit par la relation des signes « douleur » et « plaisir », invitant le lecteur à dépasser les antinomies autour de ces deux signes, qui doivent maintenant être compris conjointement. La complexe relation entre ces deux individus permet de penser à une perspective où le désir de prendre part à l'existence de l'autre supplante la peur, le refus ou l'appréhension de s'infliger la douleur. Pour prendre part à ce qui relève d'autrui, ce qui se développe à travers l'altérité, la réponse choisie par cet amoureux est de se « colorer » de douleur. C'est par ce verbe « colorer », qui renvoie directement à « *rouge* amoureuse », que « douleur » se lie à « plaisir » ; c'est à travers cette figure féminine « rouge » que se fait la percée à l'intérieur de l'autre.

La deuxième strophe marque le moment de fusion des deux êtres : « J'ai vécu tu fermes les yeux/ Tu t'enfermes en moi ». L'amoureuse est « enfermée » dans son amant. Son existence se restreint à celle de l'autre ; elle vit à travers la vie d'autrui. Il est intéressant de voir que cette vie partagée passe par l'acte de « fermer les yeux ». L'« œil », les « yeux », l'« aveugle », la « lumière » et toutes les significations gravitant autour des domaines sémantiques comprenant ces signes, sont extrêmement fructueux dans le processus de construction du système d'images chez Éluard. Ici, le regard qui abdique de voir le monde balise le territoire de l'existence. Dans cet acte d'abdication de voir se définit les frontières de son existence. « Fermer les yeux » comporte l'action de nier ou même de refuser le visible ; si nous poussons un peu plus cette lecture, cet acte implique un lâcher prise du sens qui guide nos rapports les plus directes au monde

³¹⁰ *L'amour la poésie, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 241-242.

qui nous entoure. Fermer les yeux c'est dédaigner ce qui est physiquement appréhensible : l'empirique, le raisonnable qui encadrent, selon le sens commun, l'aptitude de la vision. Ce qui est visible est vérifiable ; son existence est confirmée ou pas par sa capacité d'être vu. Dans ce « fermer les yeux » un autre vécu annonce une existence complètement motivée par les sens de l'autre à tel point que le poète sous-entend que la vie de cette « rouge amoureuse » n'a pas d'existence en soi ; elle ne peut pas vivre de manière détachée de la vie de l'autre. Le dernier vers de cette strophe met cela en évidence : « Accepte donc de vivre ». C'est l'autre qui détermine la vie de la « rouge amoureuse ». Il l'invite « donc » à vivre, dans cette existence symbiotique et fusionnelle.

Toutefois, dans la troisième strophe, la vie devient représentation où chaque instant est un moment d'exception : « Tout ce qui se répète est incompréhensible ». Dans le terrain du poème, la notion même de ce qui est compréhensible ou pas est bouleversée. La chose rare, le moment n'ayant lieu qu'une fois sont les seules choses compréhensibles. Le poème ainsi prend la défense de la compréhensibilité des formes nouvelles, celles qui bousculent nos attentes de sens. L'élément déconcertant, opaque, vague, obscur... - tous ces sens que le signe « incompréhensible » englobe - devient la nouvelle forme du monde connu. Le rapport de ce qui est maintenant « compréhensible » avec le savoir est complètement inversé. Ce dernier vers affirme que, justement puisque passager, l'inattendu est doté du sens, de manière inhérente.

L'interaction solidaire des sujets devient à ce moment une image fugace : « Tu nais dans un miroir/ Devant mon ancienne image ». Le trouble qui peut causer la proposition éluardienne dans ces deux derniers vers impose encore une fois la transgression de la notion de ressemblance, la menant à son comble. À ce point, nous pourrions même nous demander si la « rouge amoureuse » ne peut incarner la création poétique, le principe de la représentation donnant lieu à une existence fictive : la « rouge amoureuse » est une image qui prend vie, qui naît du « miroir », de l'image de l'autre, celui qui guide son existence. Ne pourrions-nous pas penser au poète et à l'acte d'écriture comme ce « miroir » qui reflète une image qui devient une nouvelle vie produite l'*imago* ? Cette existence prend part au monde des vivants dans un exercice méta-poétique où le poète devient démiurge. Par l'écriture, par ce rapport entre

l'existence du moi lyrique et cet « individu » qu'il compose en écrivant, le poète rend une « vie » aux images, aux représentations. Éluard opère ainsi des profondes actualisations des catégories et valeurs esthétiques comme les rapports entre vérité et fiction, entre représentation et réalité.

Enfin, ce miroir fonctionne selon un ordre autre que celui des apparences. Les « ressemblances » qu'il déflagre sont, certes, des images. Or, le reflet renvoyé par ce miroir c'est l'« ancienne image » de l'amant et non plus celle du moment de l'énonciation. Il ne s'ordonne pas selon le régime du réel, du factuel, mais s'impose en parallèle, en décalage par rapport au domaine physique. Sous cette dimension, une autre notion de ressemblance est non seulement possible mais règne comme maîtresse de la représentation poétique.

Une relation similaire à celle développée par ce miroir éluardien se trouve dans le prochain poème de Murilo, analysé ci-dessous. Le « miroir » est substitué par le corps ou, plus précisément, par l'image du corps d'autrui que perçoit le « je » lyrique.

II. 8. Murilo Mendes: “O avô descobre analogias”, *Poemas Sem Tempo*

Dans le poème de Murilo Mendes “O avô descobre analogias³¹¹”, nous revenons à la relation de transmission de l'identité entre les sujets et les rapports que cette relation entretient avec le corps. Ici, cependant, une relation nouvelle entre le mot *cabeça* et le mot *corps* ajoutent d'autres variables à l'équation mimétique. Elle sera fructueuse pour la problématique de la ressemblance puisqu'elle renouvelle les relations entre raison et émotion, raisonnement et déraison :

O AVÔ DESCOBRE ANALOGIAS

A cabeça da minha nora que morreu
está no corpo da minha neta.
Às vezes meu filho olha pro corpo da sua filha
e revê a cabeça da mulher,

³¹¹ *Poemas Sem Tempo, op. cit.*, pp. 119-120.

pensa na morte da mulher,
na vida dos dois,
no nascimento da filha,
na noite do casamento,
na marcha nupcial
e no primeiro encontro³¹².

Une tension particulière s'établit entre les mots "cabeça" (« tête ») et "corpo" (« corps ») qui appelle, l'opposition entre vie et mort : c'est le « corps » de la petite-fille, vivante, qui rappelle la « tête » de la belle-fille, morte, comme si « tête » et « corps » s'articulaient selon une tension dialogique similaire à celle composée, toujours chez Murilo Mendes, par le binôme « forme » et « essence ». Selon la dynamique produite par ces signes, la « tête » renvoie à un nœud original où la femme décédée joue le rôle de la « forme » accomplie, forme qui a déjà rejoint la dimension de l'« essence ». En opposition, la petite-fille participe à l'horizon des formes changeantes et mortelles, reflet encore incertain de l'« essence » à laquelle se reporte l'image de la mère morte. Cependant, la jeune fille pointe déjà la « forme » future, cela impliquant non seulement l'image de la femme qu'elle deviendra, mais faisant référence aussi au destin commun à l'ensemble des individus, la mort. Chez Mendes cela n'est absolument pas un fait anodin : sorte de rite de magnification, la mort est l'expression de la rencontre avec la figure qui incarne la divinité, rencontre qui rend à la simple « forme », une « essence » en dehors de la pérennité du monde empirique. La notion de ressemblance s'actualise ici dans l'identité des êtres dans le dépassement des notions de la physique définissant la relation entre espace et temps, vie et mort, mais également l'image de l'individu au temps présent et futur.

³¹²

LE GRAND-PÈRE DÉCOUVRE DES ANALOGIES

La tête de ma belle-fille qui est morte
est dans le corps de ma petite-fille.
Parfois mon fils regarde le corps de sa fille
et revoit la tête de sa femme,
à la vie à deux,
à la naissance de sa fille,
à la nuit du mariage,
à la marche nuptial
et à la première rencontre. (traduction libre)

La subversion du concept de ressemblance permet au poète de sublimer ce qui semble de prime abord une incongruité : l'image qui renvoie la petite-fille fait référence à sa mère ; néanmoins, le poème affirme que c'est son corps et non pas sa tête, ce qui renvoie à la mère défunte. La référence à la mère que son corps évoque se limite à la « tête », qui ne lui appartient pas. Il est possible de penser ici à une façon de penser et réfléchir propre à la mère qui est dédoublée dans l'existence de la fille. Cette tête de l'une qui fait partie du corps de l'autre fait penser aussi à une autodétermination à laquelle les individus sont soumis. Cette sorte de prédestination qui touche tous les sujets de la création divine marque les limites de la transcendance et de la recherche d'une mystique religieuse dans le plan physique de la vie quotidienne.

C'est par une métonymie que cette notion actualisée de ressemblance devient l'espace même de la création poétique par les relations que le discours métaphorique organise : la tête d'un sujet est dans le corps d'un autre ; la mère est la « tête » et la fille est le « corps ». Toute leur existence est comprise dans ces deux signes. Pas de doute, les métaphores transposent immédiatement la représentation dans un univers spécifique. Malgré le fait que la tête de l'une soit dans le corps de l'autre il s'agit bien de deux individus qui, par le travail du poète, partagent une liaison mystérieuse évoquant presque les figures mythiques. C'est dans le contexte d'un nouveau mythe que cette autre ressemblance convoquée par la représentation de Murilo puise sa force.

Il est important de signaler que, tout comme dans le dernier exemple d'Éluard, le regard joue ici un rôle essentiel de déplacement de la représentation. C'est par le regard du grand-père que la petite-fille présente la mutation qui la rapproche de l'image de la mère. Cette vision organise la représentation comme dans le schéma qui suit :



Deux instances modifient l'appréhension de la réalité dans un rapport moins d'opposition que de complémentarité : ce que j'appelle ici regard de nouvelle ressemblance correspond au saut interprétatif permettant d'affirmer un nouvel ordre de ressemblance présente chez Murilo Mendes. Ce regard de ressemblance ne peut-il pas s'approcher de la démarche poétique déplaçant les données du réel et produisant une image « dissonante », quoique « ressemblante » ? Voir la « tête » de la mère dans le « corps » de la fille n'est pas faire acte de « voyance » poétique, au sens rimbaldien du terme ? N'est-ce pas faire preuve de « génie » que d'établir de telles relations d'images ? Ces relations ne renvoient-elles pas à Aristote³¹³ quand celui-ci affirme que l'habileté du poète s'aperçoit dans sa capacité de voir des ressemblances dans les éléments qui sont divergents ? Si nous acceptons cette lecture, il est possible de voir la fonction du poète dans le « grand-père » qui découvre des « analogies » dans les individus différents les uns des autres.

II. 9. Paul Éluard : « XXIX », *L'amour la poésie*

Chez Éluard, notamment dans *L'amour la poésie*, un autre exemple flagrant des dialogues possibles avec la poétique de Murilo Mendes concernant la notion de ressemblance se retrouve dans l'extrait « XXIX » :

Il fallait bien qu'un visage
Réponde à tous les noms du monde³¹⁴.

Ce recueil, dédié à Gala, première grande figure inspiratrice d'un Éluard qui retrouve dans son image, de manière analogue à celle présente chez Murilo Mendes au

³¹³ « Puisque le poète est auteur de représentations, tout comme le peintre ou tout autre faiseur d'images, il est inévitable qu'il représente toujours les choses sous l'un des trois aspects possibles : ou bien telles qu'elles étaient ou qu'elles sont, ou bien telles qu'on les dit ou qu'elles semblent être, ou bien telles qu'elles doivent être. Le véhicule de cette représentation est l'expression, qui comprend le *mot emprunté*, la *métaphore* et les *multiples modifications de l'expression* - car nous accordons cela aux poètes », *La Poétique*, *op. cit.*, chapitre vingt-cinq (60 b 8 – 12), p. 129.

³¹⁴ *L'amour la poésie*, *op. cit.*, t. I, p. 242.

sujet de la femme, le vecteur orientant tous les être du monde. Dans ce contexte, il n'est pas anodin qu'Éluard parle de « noms ». Le nom est ce qui définit l'ethos des sujets. Dans certaines traditions orientales il prédestine même l'homme au bonheur ou au malheur, au succès ou à l'échec. Ce visage qui répond « à tous les noms du monde » produit l'image d'un être qui assemble toutes les autres choses sous sa hiérarchie. Il est important de signaler que cette figure chez Éluard ne se révèle que sur la forme d'un visage, d'une image donc. L'image dans cette poésie comprend une gamme inépuisable de « noms ». Sous une même image peuvent s'abriter n'importe quel mot, puisque cette image répond à « tous » ce qui existent. L'image surréaliste chez Éluard peut alors correspondre à un nombre infini de relations nouvelles entre les mots, les « noms ».

Comme dans l'extrait « XXVIII » de *L'amour la poésie*, vu antérieurement, où « tout ce qui se répète est incompréhensible » (premier vers de la troisième strophe), ce qui est à mettre en valeur c'est la multiplicité des combinaisons possibles entre les mots afin de produire l'image qui poursuit le poète ; celle qui donne forme à une représentation particulière de la ressemblance. La conception de cet être se dépliant en d'autres existences passe par le processus de caractérisation éthique que l'acte de nommer impose par le langage. C'est par ce processus que « tous les noms du monde » peuvent définir une seule personne, ou à mieux dire, une image possible d'un certain individu.

Dans ce poème, le sujet n'est qu'image. Or, il est caractérisé seulement par le signe « visage ». Il serait possible de s'attarder longuement sur les rapports les plus divers que ce mot entretient avec ce qui définit le concept de ressemblance, mais également celui de représentation, d'image... Des complexes rapports sémantiques sont ainsi activés à l'intérieur du système particulier d'images de la poétique d'Éluard. Cela revient à dire qu'une image donnée peut se présenter par une infinité de combinaisons langagières (« tous les noms du monde »), chacune dotée d'un sens qui se stabilise le temps de la lecture du poème.

Que reste-t-il, dans le modèle proposé ici par Éluard, de la notion de ressemblance fondée sur des rapports de similarité ? Il semble important de signaler que le signe « nom » comprend aussi bien l'appellation de nom propre que les catégories des

substantifs et adjectifs. La transgression catégoriale qu'entreprend ainsi Éluard bouleverse le concept de ressemblance en affirmant une dimension caractérisée par la métaphorisation du discours qui se déploie alors à travers des ouvertures multiples des « noms », semblants ou pas au « visage premier ». Ce « visage » laisse d'être le point d'entrée vers l'individuation pour assumer la fonction de métaphore : ce visage déplace ici non seulement le sens des mots d'un champ sémantique vers un autre qui lui est étranger, mais bouleverse même les concepts les plus profonds comme celui de l'identité et de la ressemblance. C'est le travail de cette métaphore sur la conception commune de ressemblance qui s'occupe de « remplir tous les vides³¹⁵ » produits par la composition du sens à partir du mot *alotrios*, le mot étranger dans le contexte sémantique.

En utilisant l'univers de l'œuvre comme réalité à part entière, organisée et articulée de manière à pouvoir rivaliser avec le réel « premier » du monde objectif, le discours poétique devient souverain en ce qui concerne la référence. En même temps, la représentation artistique peut préconiser la capacité de dire quelque chose sur le réel étant donné qu'elle est son développement sous l'œil avisé du poète. Cette perspective altère les relations de ressemblance par lesquelles les objets de la représentation peuvent renvoyer à leur « double » dans le monde.

Le rapprochement arbitraire opéré par les métaphores transforme la notion de ressemblance afin d'élargir les paramètres imitatifs en acceptant que des signes de sens non commutables puissent correspondre à une vraisemblance propre à la mimésis, en même temps aristotélicienne et surréaliste. Autrement dit, il revient à l'artiste de réagencer les mots et de construire sa représentation de façon à ce que le langage incarnant le monde de l'œuvre puisse développer une ressemblance étroitement conditionnée par l'organisation poétique. Cette ressemblance retrouve dans les métaphores l'assomption de l'identité des contraires et la neutralisation temporaire de l'écart entre les termes considérés incompatibles dans un ordre formel d'usages et convenances. Plus profondément encore, la métaphore transforme l'image du monde au travers des opérations artistiques d'interprétation de la réalité. Cette opération dédouble le réel. Cette image correspond à une mimésis libérée du modèle naturel, original, où la

³¹⁵ « Œil de sourd », *Répétitions, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 119.

ressemblance s'impose comme un écart. Selon Ricœur³¹⁶, la métaphore produit le questionnement de la référence au modèle « naturel ». Cela aura des implications non seulement au niveau du mot, qui assume maintenant d'autres relations avec des mots étrangers à son champ sémantique, mais provoque aussi des bouleversements au niveau du discours.

La métaphore, avant concernant le rapport entre l'écart logique et la production de sens, passe à s'occuper du caractère herméneutique qu'elle peut déployer. Cette autre ressemblance, autoréflexive, permet à l'œuvre d'art de renouveler les mécanismes par lesquels nous appréhendons la réalité et construisons les connaissances des choses. La métaphore est à même de produire de telles actions puisqu'elle devient le noyau à partir duquel le langage s'épanouit en relation au monde. Elle sera la condition nécessaire à ce que la poésie puisse parler du « réel » à partir des cadres épistémologiques déliés des habitudes motivant la manière dont nous construisons nos connaissances. C'est en ce sens que la question de la ressemblance, comprise comme écart par rapport au monde, mais en consonance avec le monde de l'œuvre, rejoint une mimésis qui va à l'encontre de l'image développée par le discours métaphorique.

Voyons dans la troisième et dernière partie de ce travail les transformations que les métaphores apportent à la problématique de la ressemblance et à la démonstration d'une vraisemblance, que je soutiens, surréaliste.

³¹⁶ *La métaphore vive, op. cit.*, p. 10.

TROISIEME PARTIE
METAPHORE

Comprendre la métaphore comme liée dans sa structure à la démarche mimétique rend d'autant plus cohérent le travail analytique appliqué à une poésie enracinée dans l'organisation métaphorique. Le langage de cette poésie produit des images nouvelles et retravaille les relations donnant sens aux mots. Le processus métaphorique met en évidence la genèse de l'univers fictionnel surgissant de l'organisation inhabituelle des signes au moyen de leur réarrangement. Plus spécifiquement en ce qui concerne notre problématique, quel serait le rôle des métaphores selon une logique mimétique structurée à partir des ruptures des conventions logiques qui motivent la construction de la signification ? Voyons dans cette troisième et dernière partie les articulations que les métaphores produisent au sein du discours poétique. Mais revenons d'abord à Aristote et aux prescriptions de l'usage de cette figure. Ensuite, il s'agira de comprendre le rôle essentiel joué par l'aspect visuel produit par les métaphores. Ce sont les images qui décrivent au mieux la démarche mimétique de représentation du monde. Il est vital donc de comprendre les mécanismes qui caractérisent leurs productions au sein de la poétique d'Éluard et Murilo. Cela permet de voir en quoi la métaphore est prépondérante au processus de production d'une vraisemblance proprement surréaliste. En conséquence de ce dernier trait, il est possible de voir émerger une herméneutique nouvelle, menée en première ligne par les images.

Chapitre I. Théories des écarts et étymologie du terme

« Um grande artista deve conciliar os opostos³¹⁷ ».

Murilo Mendes, « 65 », *O Discípulo de Emaús* (1945), *Poesia Completa e Prosa, op. cit.*, p. 822.

³¹⁷ « Un grand artiste doit concilier les éléments qui s'opposent » (traduction libre). Murilo entreprend, dans *O Discípulo de Emaús* (*Le disciple d'Emaüs*, traduction libre), une œuvre construite par des petites phrases remplies d'humour, comme des maximes concernant la vie, l'art, la poésie. Difficile ici ne pas penser aux *Notes sur la poésie* (1936) d'Éluard en collaboration avec André Breton, *Avenir de la poésie* (1937), *Poésie involontaire, et poésie intentionnelle* (1942) ; de même pour *Donner à voir* (1939) qui se rapproche de la démarche littéraire de Murilo dans *Poliedro* (1965-1966) et aussi *Retratos-Relâmpago* (1965-1974) ou encore *Conversa Portátil* (1931-1974).

La métaphore est écart. Écart par rapport à la langue parlée, vouée à l'objectivité des rapports qu'elle met en place, entre les signes et les objets auxquels elle fait référence. Elle est également définie dans *La Poétique* d'Aristote comme « l'application d'un nom impropre, par déplacement soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce au genre, soit de l'espèce à l'espèce, soit selon un rapport d'analogie³¹⁸ ». La traduction de J. Hardy³¹⁹ permet d'élargir la perspective d'influence de la métaphore pour la thèse d'une vraisemblance surréaliste : « La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie » (1457 b 6-9). C'est Aristote qui donne au poète le « droit à l'écart » avec la dernière phrase concernant l'expression, au chapitre vingt-cinq de *La Poétique* : « nous accordons cela aux poètes³²⁰ ». Ainsi, les commentateurs d'Aristote, Dupont-Roc et Lallot, affirment :

(...) la théorie de l'expression poétique, en tant qu'elle répertorie les écarts par rapport au parler courant (*to kurion*) que le poète peut légitimement se permettre, fournira maints arguments permettant de réfuter des critiques et de résoudre des problèmes. Notamment l'expression pourra être invoquée et fournir des solutions dans les cas où les normes tenant aux objets de la représentation seront violées par le poète : la métaphore en particulier, comme déplacement permis, excusera bien des absurdités littérales. (...) Dans cette perspective, la « concession fait aux poètes » serait celle de pouvoir travailler le moyen d'expression qu'est la langue pour en faire un objet esthétique en soi (...) ³²¹.

Le poète a donc la « légitimité », lors de l'utilisation de l'écart « par rapport au parler courant ». Dans son utilisation de la métaphore il opère justement la rupture vis-à-vis des « normes tenant aux objets de la représentation ». C'est elle qui opérera des « absurdités littéraires » qui sont « excusées » par cette autorité qui n'appartient qu'au poète. C'est seulement lui qui manipule la « théorie de l'expression poétique » afin de mettre en action l'articulation des éléments formant « le répertoire » des écarts possibles par rapport au « parler courant ».

³¹⁸ Traduction de Rosélyne Dupont-Roc et Jean Lallot, déjà citée, p. 107.

³¹⁹ J. Hardy, Paris : Éditions des Belles Lettres, 1932.

³²⁰ *La Poétique*, éd. Dupont-Roc et Jean Lallot, *op. cit.*, p. 129.

³²¹ *Loc. cit.*

De surcroît, la métaphore est elle-même figure mimétique puisque considérée comme opérateur d'imitation qui se constitue selon deux dynamiques : une qui consiste à « reprendre » les éléments connus du lecteur et l'autre consistant à insérer la donnée créative dans l'équation de médiation entre l'art, le monde et le public. La métaphore est mimétique à la mesure où elle reprend le code connu pour insérer au sein du mécanisme de sens dont il relève, la transgression et la priorisation de l'écart à ce système. Et puisque mimétique, sa *lexis* particulière rend compte d'une mimésis retrouvant sa motivation dans la structure qu'elle fonde.

Le surréalisme prônait l'organisation de la pensée par le verbe : en les vidant de leur « pensée », en les traitants autrement que comme de « petits auxiliaires³²² ». En effet, il ne s'agit pas ici de faire l'inventaire de la métaphore selon une théorie des tropes, en essayant de les décrire selon les usages et les nouveaux sens qui veulent les donner les auteurs étudiés. Il s'agit plutôt de pouvoir, par les métaphores, cerner les implications philosophiques qu'elles engagent et ainsi voir émerger une complexe structure. Cette démarche théorique retrouve la position d'Aristote concernant le rôle des métaphores et une rhétorique non restreinte - l'opposé de ce qui plus tard est devenu la théorie de l'élocution et des tropes.

La compréhension de la convergence de la mimésis et de la métaphore comme fondement d'une herméneutique particulière aux poétiques du surréalisme, mène à lire les œuvres de Murilo et d'Éluard comme des textes profondément marqués par cette vraisemblance libérale. La vraisemblance orientée par la métaphore peut ainsi être comprise « comme une stratégie du discours qui, en préservant et développant la puissance créatrice du langage, développe le pouvoir *heuristique* déployé par la fiction³²³ ». Cette stratégie du discours ne peut pas être comprise comme processus producteur d'une mimésis qui rejoint l'attente surréaliste de « creuser » la réalité

³²² André Breton. *Les mots sans rides*. p. 284 et p. 285, respectivement.

³²³ La capacité de produire des nouveaux rapports entre monde et art, entre les liens attachant représentation artistique et référence immédiate dans le réel, renvoie les savoirs de la poésie à un cadre d'auto-référentiation. Cependant, si nous admettons en même temps que l'établissement d'un autre cadre de poésie puisse développer une sorte d'autoréférence, le discours métaphorique serait capable de dire quelque chose sur la réalité. *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 10.

ordinaire et faire violence au langage afin de défendre un art poétique plus proche d'un réel hétéroclite ? Ces opérations de recherche de l'inattendu dans la réalité ne mèneraient-elles pas à une nouvelle forme de connaissance du monde ? Les poésies d'Éluard et de Murilo semblent aller dans ce sens où un autre rapport représentatif au monde retrouve, dans le processus métaphorique, des artifices pour donner un « souffle » nouveau à la poésie et à l'image du réel qu'elle prodigue. Toutefois, cette approche heuristique du discours métaphorique semble s'opposer à la théorie d'auto-référentialité du discours qui fait usage de la fonction de la métaphore. Admettre au discours métaphorique la possibilité de dire quelque chose sur la réalité peut, nonobstant, trouver des réverbérations dans une approche du phénomène poétique et métaphorique organisée en autonomie référentielle. Le pont permettant de lier le sort d'un discours poétique aux prétentions heuristiques et la conception de l'autonomie vitale de l'objet artistique retrouve sa raison d'être dans la problématique de l'usage de la métaphore de manière dialogique.

Mais encore, qu'en est-il des images ? Quels nouveaux éléments la dimension visuelle peut apporter afin de contribuer à une meilleure compréhension de la vraisemblance ici défendue ? Si nous avons déjà parlé, de manière succincte, de l'importance de la dimension plastique dans la construction de la vraisemblance surréaliste ici soutenue, c'est une analyse de cette dimension en parallèle aux constructions métaphoriques qui sera à même de révéler les liens formels entretenus par image et métaphore. C'est dans cette visée formelle que la vraisemblance surréaliste gagne en légitimité et fait émerger la pertinence organisationnelle des poétiques de Murilo et Éluard.

Voyons comment s'organisent les corrélations attachant la métaphore, la production d'images et la représentation.

Chapitre II. Rapports « imageïques » de la métaphore

« La multiplicité jamais abusive des images produit à l'œil de l'esprit d'un désordre éminemment compatible avec le *ton*. Tout se précise dans l'éblouissement ».

Second manifeste du surréalisme (1930).
André Breton *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*,
p. 480.

« Toute commence par des images
Disaient les fous frères de rien
Moi je relie par des images
Toutes les aubes au grand jour (...) ».

Paul Éluard, « Le travail du peintre », « IV »,
Poésie ininterrompue, Œuvres complètes, t. II,
op. cit., pp. 51-52.

Jacques Rancière dans *Le destin des images*, l'ouvrage déjà cité, fait un inventaire de l'héritage d'une culture visuelle comprise dans le mot « image ». On y trouve les différentes compréhensions du terme, mais également les apports d'une critique contemporaine aux diverses fonctions que le concept assume dans les arts de nos jours. Le caractère de cette entreprise est clair dans l'extrait suivant : « N'y a-t-il pas, sous le même nom d'image, plusieurs fonctions dont l'ajustement problématique constitue précisément le travail de l'art ?³²⁴ ». C'est dans ce contexte que j'emprunte à Rancière le terme « imageïque³²⁵ ». Selon lui, les critiques contemporaines s'accordent autour de deux discours concernant les images et leur rapport représentatif avec le monde. Le premier consiste à dire qu'« il n'y a pas de réalité mais seulement des

³²⁴ Rancière, *op. cit.*, p. 9.

³²⁵ Rancière utilise ce terme pour désigner le caractère particulier au déploiement visuel opéré par le cinéma et aux médiums télévisuels. Je justifie mon usage de ce mot pour une lecture de la sémiotique de la poésie dans ce qui la nature du phénomène de l'image englobe non seulement les arts visuels, mais également la littérature à travers son pouvoir de « donner à voir », de ramener à l'existence une image par le mot.

images », alors que pour le deuxième « il n'y a désormais plus d'images mais seulement une réalité se représentant incessamment à elle-même³²⁶ ». Les deux perspectives sont profitables pour la problématique de la vraisemblance surréaliste à la mesure où leur interaction renforce les éléments qui me permettent de parler de vraisemblance surréaliste, ici au travers des images métaphoriques. De surcroît, l'étude de Rancière sur les images développe une notion essentielle pour les positions discutées jusqu'ici : la notion d'altérité de l'image. Elle déploie, selon le philosophe français, une deuxième nature, une autre dimension provoquée par le basculement des équilibres pressentis : l'image fluctue, dans le cas de la littérature, entre le schéma du langage et la capacité d'influencer et manipuler des contenus relevant d'une structure en dehors du domaine linguistique, par exemple. En effet, une réalité racontée par des images correspond à la poésie qui s'oriente par des structures de langage, telles que les métaphores, dont le caractère « imageïque », la production de nouvelles illustrations, la création de nouvelles instances, déplacent les cadres de notre conception du réel.

C'est cette espèce de dédoublement qu'intéresse ici : les métaphores établissent des images qui correspondent à la représentation d'une nouvelle forme de réel ; chaque relation établie visuellement collabore avec la composition d'une sorte de vraisemblance. Or, Rancière affirme que les deux courants ci-dessus exposés s'opposent, mais seulement en apparence puisque « nous savons (...) qu'ils ne cessent de se transformer l'un dans l'autre au nom d'un raisonnement élémentaire : s'il n'y a plus que des images, il n'y a plus l'autre de l'image. Et s'il n'y a plus cet autre, la notion même d'image perd son contenu³²⁷ ». Le mythe platonicien de la caverne n'est pas loin. L'autre de l'image est l'idée même à partir de laquelle la notion d'image existe. Une image, en son « contenu », est la représentation de quelque chose, et cette « chose » est son double. Son contenu est la représentation même. Ce passage permet de relier les discussions menées à la première partie de ce travail concernant la mimésis.

La *mimésis* est alors image. Elle entraîne un rapport de forces avec une espèce d'altérité. Au contraire de comprendre les images d'art³²⁸ comme de simples

³²⁶ *Ibidem*, p. 9.

³²⁷ *Loc. cit.*

³²⁸ Rancière fait la distinction entre Image, la représentation qui entraîne une relation à un Autre, et le Visuel, structure imageïque qui ne renvoie qu'à elle-même dans une espèce de tautologie qui consiste à

performances, comme celles qui ne renvoient à rien d'autre que leurs propres structures formelles, Rancière affirme l'importance de leur caractère transitif : « cela veut dire que l'altérité entre dans la composition même des images, mais aussi que cette altérité tient à autres choses qu'aux propriétés matérielles du médium (...) »³²⁹. L'image d'art, y inclue celles issues des œuvres du surréalisme, ne sont pas

d'abord la manifestation des propriétés d'un certain médium technique, ce sont des opérations : des relations entre un tout et des parties, entre une visibilité et une puissance de signification et d'affect qui lui est associée, entre des attentes et ce qui vient les remplir³³⁰.

Les images produites par les métaphores surréalistes n'activent pas ce même genre d'opération à la mesure où elles ordonnent une nouvelle logique de l'image en tant que « contenu » de la représentation ? Les images « comptent », signifient, non pas dans leur rapport à leur « double » dans une perspective empirique, mais réalisent leurs propres contenus. Elles forment des relations sémantiques et mimétiques à partir des articulations « entre un tout » - le cadre représentatif nouveau, l'ordre épistémologique particulier au discours littéraire - et « des parties » - chaque nouvelle relation actualisée par la structure poétique. Les images sont le seuil entre une « visibilité » et une « puissance de signification ». Elles « présentent » au lecteur, ramenant à leurs yeux l'objet de la représentation. Ce nouvel objet gagne vie et, ainsi donc, une nouvelle signification, sens insoupçonné avant l'écriture poétique. La représentation des images est puissante au point d'être capable de déplacer ce qui « existe » et ce qui gagne vie par l'univers poétique. N'oublions pas ce qui affirme Éluard à ce propos :

Combien d'images faudra-t-il au peintre pour montrer les confusions les plus simples, les métamorphoses les plus habituelles, comme : « C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant ». Car il se borne à figurer *telle* pierre ou *tel* arbre, nous constaterons toujours qu'il s'agisse de *cette* pierre ou de

dans l'annulation de la distinction primaire entre le Même et l'Autre. À Rancière de souligner, toutefois, que la tautologie ici présente n'est que tautologie du discours lui-même, cf. *ibidem*, p. 10).

³²⁹ L'illustration de Rancière est développée par les images relevant du médium cinématographique, mais je soutiens que ces propositions concernant les images du cinéma ont une vaste gamme de nouvelles perspectives pouvant contribuer aux réflexions des images littéraires et en particulier les images construites par le discours métaphorique surréaliste.

³³⁰ *Ibidem*, p. 11.

cet arbre plutôt que de tel autre, par définition plus évident puisqu'il ne nous est pas proposé. Cela est à l'infini. Et l'homme ? Ô Lautréamont sans visage ! Et le mot *ou*, que devient-il ? Combien faudra-t-il d'images au peintre pour montrer misérablement la pluie, dernier ressort des nuages, quand ils en ont assez de faire patte de velours ? Combien d'images ou de fragments d'images pour tout ce qui ne vit que le temps de se défaire et qui ne spécule que sur la surprise, le contretemps, le contresens, l'oubli ? « Rien, dit le Corporal. Oiseaux » (Alfred Jarry). Et les lapsus charmants, les mots nouveaux, les mots magiques, recéleurs du phosphore des désirs, du plomb des candeurs, de l'agate haineuse ? Quel est le trait qui dit je t'aime sans qu'on puisse en douter ? Les mots gagnent. On ne voit ce qu'on veut que les yeux fermés, tout est exprimable à haute voix³³¹.

Les métaphores sur lesquelles je parle ici composent un « régime d'imagéité » qui ne se borne pas aux « lapsus charmants », aux « mots nouveaux », aux « mots magiques, « recéleurs du phosphore des désirs, du plomb des candeurs, de l'agate haineuse ». La vraisemblance que je défends en ce que j'appelle la mimésis surréaliste c'est un nouveau « régime », un nouvel appareil « de relations entre les éléments et entre des fonctions » afin de rendre compte de « tout ce qui ne vit que le temps de se défaire et qui ne spécule que sur la surprise, le contretemps, le contresens, l'oubli³³² ». Ces images dont il est question dans le cadre de cette recherche « ce sont des opérations qui lient et disjoignent le visible et sa signification où la parole et son effet³³³ ». Ici encore – dans le texte de Rancière - il s'agit de l'exemple des premières scènes du film « Au hasard Balthazar » de Cartier Bresson. Le rapport au visuel renvoie d'abord aux relations entre l'image proprement dite, créée par un projecteur et reçue par l'œil humain, mais l'écart essentiel de cette image est au cœur de la notion même d'*epiphora*.

Les images, ainsi que les signes métaphorisés de l'écriture surréaliste, « produisent et déroutent les attentes (...). Elles supposent même un écart systématique par rapport à son usage ordinaire³³⁴ ». Cette généralisation permettant le passage de l'image cinématographique à l'image surréaliste est aussi permise par l'affirmation de

³³¹ « Physique de la poésie », « III », *Donner à voir, Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, pp. 937-938.

³³² Rancière, *op. cit.*, p. 12.

³³³ *Loc. cit.*

³³⁴ *Ibidem*, p. 13.

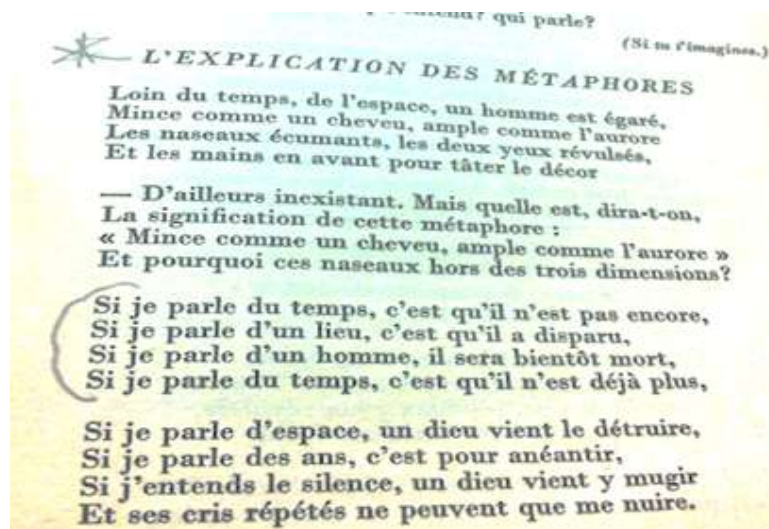
Rancière lui-même : « ces opérations ne découlent pas des propriétés du médium cinématographique³³⁵ ». De la même manière, Éluard parle de l'office du peintre pour en arriver à l'affirmation des images produites par le langage où « les mots gagnent ». En outre, si c'est par la fragmentation que les images bressoniennes rompent avec une structure narrative attendue, les métaphores instaurent cette fragmentation comme principe par lequel actualiser le sens des mots en rendant une nouvelle image du monde, sous les paramètres qu'elle met en place. Éluard décrit cette forme de rapport dans l'extrait « I » de *Poésie ininterrompue*, dédié à Pablo Picasso. Il est intéressant de voir comment la nature, les choses connues et « attestées », continuent de fournir l'élément premier qui se déclinera sous l'emprise de l'artiste. Dans cet extrait, « l'aube » insiste à faire surface en dépit de « la ligne droite et noire », de ce « citron de blanc d'œuf informe » :

Entoure ce citron de blanc d'œuf informe
Enrobe ce blanc d'œuf d'un azur souple et fin
La ligne droite et noire a beau venir de toi
L'aube est derrière ton tableau³³⁶ (...).

Chez Murilo Mendes, le signalement d'un texte de Raymond Queneau, « L'explication des métaphores » permet de suggérer sa position concernant le rôle joué par ces dernières dans la métamorphose du monde connu ; elles permettent d'imposer une autre manière de penser les anciens concepts de mimésis et vraisemblance :

³³⁵ *Loc. cit.*

³³⁶ « Le travail du peintre », « I », *Poésie ininterrompue, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 50.



Anthologie des poètes de la N.R.F., préface de Paul Valéry. Paris : Gallimard, 1958, p. 439.

L'essentiel de cette approche c'est la notion de système qu'elle met en relief. Ce qui compose la vraisemblance, ce sont les nouvelles fonctions que les mots exercent au centre du système visuel. Transformer le « citron » d'un « blanc d'œuf informe » est un mécanisme similaire à celui du peintre auquel le poète surréaliste fait appel dans la recomposition du monde connu. À travers les notions de « fonction », d'« opération » et de « relation » entre les éléments composant un *organon* complexe et articulé, la critique de Rancière permet de démontrer l'évolution des arguments menant à l'hypothèse d'une mimésis et d'une vraisemblance surréaliste. Les idées ci-dessus présentées préparent le chemin vers les réflexions concernant le nouveau codage que la poésie surréaliste et ses métaphores entraînent.

L'image est la figure qui rassemble et où se concentrent les artifices discursifs au moyen desquels la poétique établie sa représentation, sa mimésis. Dans cette poésie, « l'image ne représente plus, alors, un objet réel, elle est l'objet même ». L'image métaphorique est l'opérateur même de la vraisemblance poétique. L'image rend le « langage capable de transcender le sens de 'ceci' et 'cela' et de dire l'indicible³³⁷ ». En laissant de côté la recherche du vraisemblable au sens de l'imitation de la nature nous sommes alors invités à penser la poésie surréaliste avec un regard qui se concentre sur d'autres paramètres langagiers, notamment les effets du procédé métaphorique. Ce

³³⁷ "(...) linguagem capaz de transcender o sentido de 'isto' e 'aquilo' e de dizer o indizível" (traduction libre), Octavio Paz, « A imagem ». *Signos em rotação*. São Paulo : Perspectiva, 2006, pp. 37-50.

procédé devient la loi qui régit cette poétique, qui se compose par la force des images puisque « le poète ne décrit pas, il met l'objet devant nous³³⁸ ». Si bien qu'absurdes en apparence, les images surréalistes engendrent des « représentations sensibles³³⁹ ». Malgré le constant défi posé à la logique, les représentations chez Éluard et chez Murilo gardent des traces, des vestiges du réel, du monde sensible. Comme l'affirme Raymond, « l'esprit, quelque précaution qu'il prenne pour s'isoler, ne peut faire qu'il soit nourri d'éléments venus du monde extérieur, il ne peut raconter son histoire, si intérieur soit-elle, qu'en empruntant des formes qui ont des corps et qui portent des noms³⁴⁰ ».

Les exemples de ce nouveau régime d'images chez Paul Éluard et chez Murilo Mendes permettent de mieux comprendre l'importance du rôle de la dynamique visuelle dans la construction d'une autre vraisemblance. Ils démontrent les enjeux formels que chacun des poètes met en opération selon un régime surréaliste d'images. Ils permettront de démontrer la manière particulière à chacun de nos auteurs de produire à chaque fois d'images nouvelles du monde à travers les écarts de sens provoqués par le discours métaphorique. Commençons par Éluard.

II.1. Les rapports aux images chez Éluard : « Je cache les sombres trésors (...) »

« Et l'image conventionnelle du raisin
Posé sur le tapis l'image
Conventionnelle de l'épée
Dressée vers le vide point d'exclamation
Point de stupeur et d'hébétude
Qui donc pourra me la reprocher (...) ».

Paul Éluard, « Le travail du peintre », « III »,
Poésie ininterrompue, Œuvres complètes, t. II,
op. cit., p. 51.

« Comme une image », l'une des trois sous-parties composant le recueil *L'amour la poésie*, peut éclairer la manière par laquelle Éluard comprend les relations

³³⁸ “O poeta não descreve, coloca o objeto diante de nós”, traduction libre, *ibidem*, p. 46.

³³⁹ *De Baudelaire au surréalisme, op. cit.*, p. 287.

³⁴⁰ *Loc. cit.*

impliquées dans l'usage des images et des métaphores comme mécanismes de représentation poétique. Le premier poème, « I³⁴¹ », présente la problématique des images de façon explicite avec le dernier vers « La naissance des images ». Voyons les articulations qui composent ce complexe système visuel. Ce poème a été choisi pour la description du processus visuel représenté avec des propos où cette relation concernant les images est explicite : « Je cache les sombres trésors (...) / *Saluant* (...) / *La naissance des images* ».

II. 1. a. « I », *L'amour la poésie*

I

Je cache les sombres trésors
Des retraites inconnues
Le cœur des forêts le sommeil
D'une fusée ardente
L'horizon nocturne
Qui me couronne
Je vais la tête la première
Saluant d'un secret nouveau
La naissance des images.

C'est encore une fois dans un moment d'exception, où se salue cette espèce de « secret nouveau », qu'affluent les « images ». Ce « je » « cache les sombres trésors », d'autant plus sombres qu'ils relèvent « des retraites inconnues ». Le rapport métaphorique que ces images engagent n'a point pour fonction d'élucider les rapports que l'écriture entretient avec le monde objectif. Il est question ici du « cœur des forêts », qui se mêle dans un même vers, sans qu'aucune trace de ponctuation, avec le « sommeil », désigné par l'article défini qui le singularise ; il s'attache, de surcroît, à « une fusée ardente », expression qui présente l'idée d'une puissance, quoique

³⁴¹ « I », « Comme une image », *L'amour la poésie, Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 255.

passagère et instable. C'est un peu un résumé de la façon par laquelle Éluard applique le concept d'image au travers du discours métaphorique.

Deux moments délimitent ce poème : le premier parle d'une action entreprise par le poète alors que le deuxième est la conséquence de cette action. Le premier dessine en six vers ce que le poète appelle les « sombres trésors ». Le poète commence alors à décrire une multitude d'images renvoyant au champ sémantique qui suggère la « nuit ». Cette impression se confirme par les mots « sombres » (premier vers), « sommeil » (troisième vers) et « nocturne » (cinquième vers). Les « sombres trésors » sont « le cœur des forêts », « le sommeil d'une fusée ardente », deux éléments qui composent un horizon particulier. Ce spectre enveloppant le « je » lyrique va jusqu'à le « couronner » du « cœur des forêts », du « sommeil d'une fusée ardente » et des autres éléments formant cet « horizon nocturne ». Dans la diversité de ces composants le poète « cache » ceux d'entre eux qui sont des « trésors » et non pas des éléments quelconques. C'est le mieux que « cache » le poète, ce sont les images capables, aux yeux de l'écrivain, de produire un moment particulier d'exultation, de couronnement, de salutation à la « naissance des images ». De surcroît, la rareté des « trésors » est démontrée par le complément qui les caractérise : « Je cache les sombres trésors / *Des retraites inconnues* ». De quels secrets ne regorgent pas ces contrées inconnues ? De quels horizons nouveaux ne peuvent-elles pas être la source inspiratrice ? Face à cet univers, le poète ne peut que se livrer pour complet, « saluant d'un secret nouveau » ces formes inattendues qui viennent renouveler sans cesse le répertoire d'images de la poésie. Ce « salut d'un secret nouveau » ne peut-il pas être lu comme une des réponses possibles face à ce nouveau monde qui se dévoile, qui se décrypte en images ? Ce secret nouveau ne peut-il pas devenir le produit des approches poétiques du monde provoquant une sensation de dépaysement ? Ces images contribuent ainsi à une nouvelle forme de « cryptage » du monde, qui est vu alors sous la perspective du nouveau « horizon nocturne ».

Ce qu'affirme le poète c'est un monde où les différents composants formant la poésie s'articulent les uns avec les autres. Cette articulation rendant compte d'une forme de représentation du monde se démontre aussi au niveau de la composition syntaxique des vers. Les objets, représentés dans un vers donné, n'ont leur complément que dans le

vers suivant : « Je cache les sombres trésors » (vers premier), n'a son complément que dans le deuxième vers, « Des retraites inconnues ». La coupure syntaxique renforce alors un rythme particulier. Ce mécanisme, souvent utilisé par la tradition classique poétique et très présent chez Éluard, a le mérite de permettre au complément d'un énoncé d'être autant en relief au niveau du vers que son sujet ou son objet. Dans cette structure, l'usage fécond d'adjectifs coopère avec une sorte d'indépendance des segments discursifs : « *sombres trésors* » (premier vers), « *retraites inconnues* » (deuxième vers), « *fusée ardente* » (quatrième vers), « *horizon nocturne* » (cinquième vers).

Si nous revenons au titre de cette sous-partie, « Comme une image », toutes les propositions de lecture faites jusque-là deviennent pertinentes. Le poème qui est « comme une image » est une structure doublement représentative. La conjonction « comme » marque une comparaison : un objet est rapproché d'un autre et est défini constitutivement par les attributs d'un autre qui lui est étranger ; cet objet se définit donc par quelque chose d'extérieur à lui-même. L'image à son tour ce n'est pas l'objet même, mais retrouve sa raison d'être dans l'écart inextricable entre l'idée que l'on se suit de cet objet et l'image produite par l'art. Le poème devient alors l'organisation d'images qui sont des écarts des écarts, au sens platonicien ; nous avons ainsi une représentation orientée par le décalage en rapport au monde. Cet intervalle n'implique donc pas une fidélité quelconque en relation aux expériences circonscrites par le réel empirique. La représentation est un écart de la même manière que les images, que les métaphores sont écarts.

Le passage devient presque trop facile : le poème est image. « Comme une image », le monde se dessine au travers du langage. Influencé par des nouveaux paradigmes, il s'impose à travers les écarts métaphoriques. Concernant les espèces d'« horizons » nouveaux que cette poésie engage, deux compte-rendu du recueil *L'amour la poésie* démontrent ce rapport alternatif au monde et à la connaissance par la poésie. Le premier concerne le texte de Jacques Rèce, publié en 1929 : « Des concordances tellement neuves que je m'étonne avec quelque frayeur de leur aspect

d'éternité³⁴² ». Le deuxième est le texte de Raoul Celly dans lequel il affirme qu'Éluard réussi

l'art d'évoquer en peu de mots des images à plusieurs sens (plusieurs épaisseurs devrait-on dire) et de condenser dans une expression, en la prenant toute faite et en y changeant un mot, une grande puissance d'évocation. 'Les oiseaux maintenant volent de leurs propres ombres' (...) ³⁴³.

Inséré au début de la section appelée « Comme une image », ce poème devient sorte d'exergue décrivant une méthode, méthode par laquelle Éluard imprègne sa poésie d'un monde renouvelé par des images neuves. « Cacher » de « sombres trésors » devient ainsi l'image de la forme qui prend cette représentation. Voyons comment ce dispositif voué aux images et à leur articulation fonctionne dans le poème « III³⁴⁴ ».

II. 1. b. « III », L'amour la poésie

III

Bouquet de sèves, le brasier que chevauche le vent
Fumées en tête, les armées de la prise du monde
L'écume des tourments aériens la présence
Les attaches du front le plus haut de la terre.

Les images gagnent en puissance ici grâce à l'absence de ponctuation et acquièrent un rythme similaire à celui du poème « I », analysé auparavant. L'absence de ponctuation entre les énoncés « bouquet de sèves » et « le brasier que chevauche le vent », « fumées en tête » et « l'armée de la prise du monde », « l'écume des tourments aériens » et « la présence » causent une rupture. Néanmoins, quand un énoncé échappe à

³⁴² *Variétés*, 15 mai 1929, n° I, pp. 54-55, cf. note de la Pléiade, *Œuvres complètes* d'Éluard, *op. cit.*, t. I, p. 1402.

³⁴³ *La Revue nouvelles*, décembre 1929- janvier 1930, n° 53-54, cf. note précédente.

³⁴⁴ « III », « Comme une image », *L'amour la poésie*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 256.

ce procédé, le poète insère un autre critère capable de produire l'écart aux habitudes du lecteur, comme l'omission de verbe dans le dernier vers : « Les attaches du front le plus haut de la terre ». De même que pour le poème « I », ce fonctionnement lié aux vers favorise la multiplication des adjectifs qui complètent la chaîne syntaxique occupant les fonctions nécessaires à la formation du sens, selon le nouvel ordre du poème. À défaut du verbe, nous avons une accumulation de caractéristiques qui multiplient les traits qui produisant chez le lecteur une image donnée, aussi variable soit-elle. Le sens suit alors un mouvement qui s'opère selon le foisonnement des images ainsi que leurs transformations successives au fur et à mesure que le poème lui-même évolue et se déploie vers après vers.

Dans une construction poétique composée de cette manière, le lecteur voit les images défiler sous ses yeux sans qu'un enchaînement connu, codé, ne se présente. La normativité est rompue. L'espace discursif est entièrement occupé par les images qui s'articulent entre elles et composent un autre schéma de sens, malgré l'absence d'« action » attachée aux verbes et étroitement liée à une norme de représentation. Cette articulation repose sur de rapports établis par l'usage pour transgresser les anciens repères : le « *brasier* que chevauche le vent » est sémantiquement proche de la « *fumée* en tête » ; le « *vent* » se lie à « *tourments aériens* » et encore au « *front le plus haut* de la terre » pour la suggestion de hauteur que l'énoncé produit ; « *armée* » se lie au mot « *front* » et, aussi par suggestion, au substantif « *tourments* ». Les images que ces jonctions produisent mènent au développement de choses nouvelles, comme ces images qui peuplent les « *contrées inconnues* » dont nous parle le poème « I ». Dans ce contexte, le « *brasier* » « *chevauche le vent* » ; les « *armées* » sont celles de la « *prise du monde* » ; le « *front* » dont on parle est celui qui se place au « *plus haut de la terre* ». Le caractère extraordinaire de tous ces énoncés rajoute du dramatique ; des signes liés à un contexte sémantique suggestif d'un contexte belliqueux - « *armée* », « *front* » - ne font que renforcer cela.

C'est dans une autre des sous-parties de *L'amour la poésie*, « *Seconde nature* », qu'Éluard définit ce réel alternatif comme un royaume où se déploient les images. Si le poète met à l'épreuve son modèle visuel dans « *Comme une image* », c'est avec « *Seconde nature* » qu'il pose les paramètres de sa pratique. Voyons cela avec le

poème « V³⁴⁵ » où la proposition d'Éluard est très forte : « l'homme est entre les images ».

II. 1. c. « V », L'amour la poésie

V

En l'honneur des muets des aveugles des sourds
À la grande pierre noire sur les épaules
Les disparitions du monde sans mystère.

Mais aussi pour les autres à l'appel des choses par
leur nom
La brûlure de toutes les métamorphoses
La chaîne entière des aurores dans la tête
Tous les cris qui s'acharnent à briser les mots

Et qui creusent la bouche et qui creusent les yeux
Où les couleurs furieuses défont les brumes de
l'attente

Dressent l'amour contre la vie les morts en rêvent
Les bas-vivants partagent les autres sont esclaves
De l'amour comme on peut l'être de la liberté.

La poésie organisée selon d'autres rapports de forces concernant les images met en honneur les capacités de voir le monde au-delà des relations orientées par l'usage et l'habitude. Ici, le monde « des muets des aveugles des sourds » balise la construction représentative et produit une nouvelle forme de vraisemblance à travers la trame discursive métaphorique. Les muets, les aveugles, les sourds, sont en relation au monde de manière différente de celle des personnes possédant tous les sens. Le manque d'une des capacités sensibles pousse au développement d'habiletés « sensibles » alternatives ;

³⁴⁵ « Seconde Nature », *Ibidem*, p. 245.

ces nouvelles capacités mettent à nu des facettes du réel obscurcies par nos habitudes. Au travers de nos sens, le monde à notre portée exclut d'autres modes de perception négligées par un raisonnement logique. En l'honneur de ces personnes qui établissent un rapport au monde autrement, mais également « à la grande pierre noire sur les épaules », le poète propose une autre façon de permettre à la poésie, ainsi qu'au langage d'une manière plus générale, d'établir un rapport continu entre la vie et l'art : « les disparitions du monde sans mystère ». Ce qui relève du mystère, souvent considéré hors du réel, devient « vrai ». Le monde, la réalité, deviennent ce qui caractérise le plus souvent l'imaginaire, produit de la fiction et de l'univers de l'art. Le passage du monde à l'art s'établit. Le réel est le mystère ; l'art puise alors sa force dans ce nouveau concept de réel.

Le monde - compris comme ce qui est réel - s'ouvre ainsi à ce qui ne s'explique pas. Ce que nos yeux ne sont pas à même de voir devient partie légitime du monde ; ce que nos oreilles ne peuvent pas écouter, ce que notre bouche n'est pas capable d'exprimer, sont mis en langage par la poésie avec le déplacement du sens métaphorique et la création d'un fond sémantique se développant dans un autre niveau que le langage ordinaire. Les limites de la représentation poétique se dilatent. Cette expansion embarque alors le mystère, au singulier, comme si le poète affirmait que tout ce qui sort des cadres préétablis de la raison se dressait du côté de cet autre système d'organisation. Cet autre ordre opère successivement à la disparition du « monde sans mystère », le monde connu sensiblement.

Ce poème est écrit « en l'honneur des aveugles des sourds », mais n'oublions pas qu'Éluard donne ici des indications décrivant le système qui guide la construction d'un univers visuel particulier. Ce domaine s'adresse à tous ; il se veut communicable et transposable à un langage commun mais englobant aussi le mystère, au-delà des conventions liant le signe à l'objet empirique. C'est naturellement donc que cette poésie est aussi dédiée aux personnes « à appel des choses par leur nom ». De cette manière, Éluard porte sa critique aux conventions qui déterminent les objets convenables à la représentation. Il va de soi que sa critique se porte également sur la manière par laquelle se compose la mimésis de ces objets. De la même manière que le poète se fait le détracteur de la représentation du monde restreinte à la perspective empirique, à laquelle

nous nous mettons en rapport par le sensible, il opère en même temps la dénonciation des anciennes bienséances liant le monde et le langage artistique.

Malgré le « mystère », « la brûlure de toutes les métamorphoses », « la chaîne entière des aurores dans la tête » et « tous les cris qui s'acharnent à briser les mots », cette poésie s'adresse à ceux qui ne les comprennent pas de prime abord à cause de la primauté d'une pensée logique. Accepter l'immense liberté donnée aux mécanismes poétiques voués à la représentation, permet d'instaurer des nouvelles formes, comme un autre mode de vraisemblance. À l'intérieur du réseau de sens que le « mystère » produit, une vraisemblance se produit selon d'autres rapports de sens. Accepter cette autonomie mimétique permet à l'homme et à la poésie d'envisager l'expérience de la « brûlure » d'un monde en métamorphose constante. Cela implique aussi envisager l'expérience du monde à travers des images motivées par le « mystère ».

L'homme peut alors se lier d'une certaine manière à la « chaîne entière des aurores dans la tête », au travers de la poésie et au-delà des frontières de la raison. Les mots peuvent ainsi se libérer des attaches liées à une construction discursive logique pour devenir les agents dans une représentation où ils « creusent la bouche » et « creusent les yeux ». Aux lecteurs « à l'appel des choses par noms », le poète propose un langage poétique où « tous les cris (..) s'acharnent à briser les mots ». Les signes linguistiques deviennent ainsi les outils visuels menant à une complexe structure d'images. Les mots produisent « des couleurs » et cassent l'horizon d'attente de ceux qui réfléchissent de façon cartésienne. C'est par une forme de cri que le langage produit cet univers « où les couleurs furieuses défont les brumes de l'attente ».

La dernière strophe semble avoir un ton moins théorique : « tous les cris qui s'acharnent à briser les mots » et qui « dressent l'amour contre la vie les morts en rêvent / Les bas-vivants partagent les autres sont esclaves / De l'amour comme on peut l'être de la liberté ». Le poète parle de vie et de mort, d'amour et de liberté. À la première lecture, il serait possible de penser que le poème change ainsi son sujet : nous passerions du mystère aux complexes relations entre éternité et finitude. Si bien qu'il serait possible de soutenir que la représentation poétique suit de cette manière les déplacements successifs d'un monde changeant, il me semble cependant qu'Éluard relie

ici, comme dans des nombreux autres passages, la poésie à la vie. Ce sont les « cris » qui s'acharnent à briser les mots qui « dressent l'amour contre la vie » ; une dimension devenant l'espace continuuel de l'autre.

C'est dans la continuation de cette logique continuelle entre la poésie et la vie qui se place le poème « X³⁴⁶ », présent aussi dans « Seconde nature ».

II. 1. d. « X », *L'amour la poésie*

X

Les oiseaux maintenant volent de leurs propres ombres
Les regards n'ont pas ce pouvoir
Et les découvertes ont beau jeu
L'œil fermé brûle dans toutes les fêtes
L'homme est entre les images
Entre les hommes
Tous les hommes entre les hommes

Dans l'énoncé « les oiseaux *maintenant* volent (...) », l'adverbe « maintenant » établit l'existence de deux moments distincts. Après le poème « V », il est possible de faire une lecture de ce moment actuel présenté comme celui s'organisant avec « les disparitions du monde sans mystère ». L'univers est représenté non pas selon l'ordre dans laquelle est connu le dicton, cet énoncé affirmé par l'usage : un oiseau vole de ses propres *ailles* et non de ses propres *ombres*. Cet espace impose « maintenant » un autre regard sur le monde et les images qui le composent. Il invite à aller au-delà des choses connues et à réinventer sans cesse les modes de représentation d'un monde toujours en évolution. Dans ce cadre, « les découvertes ont beau jeu » à la mesure où le domaine discursif devient le terrain des libres expérimentations en relation au réel. L'homme n'a plus besoin de sa vision pour se situer dans le monde et être capable de le représenter artistiquement, esthétiquement. Même avec « l'œil fermé » l'homme peut « voir » des

³⁴⁶ « X », « Seconde Nature », *ibidem*, p. 248.

choses dans un état fiévreux, rythmant les découvertes qui « brûle[nt] dans toutes les fêtes ». Comme nous avons vu dans l'analyse du poème antérieur, l'homme peut maintenant se passer de ses sens afin de s'approcher d'un monde en métamorphose. C'est de la manière la plus naturelle que, « l'œil fermé », « l'homme est entre les images ». Avec les yeux fermés, une multitude de réalités visuelles entre en tension constituant un nouveau fond de scène, un nouveau niveau représentatif, parallèle au monde réel.

Éluard décrit comme une fête le moment où s'entremêlent les hommes et les images. Également, dans les vers d'Éluard « l'homme est entre les images / Entre les hommes / Tous les hommes entre les hommes », le poète suggère une ressemblance possible entre l'individu et les images. Un autre aspect important dans ce passage est le rassemblement de tous les hommes, passant de l'individuel au collectif. L'individu est la continuité de l'ensemble de tous les hommes et, réciproquement, la communauté représentée par tous les hommes incarne les sujets individuellement. Dans cet entrecroisement, la poésie figure dans une place privilégiée d'action. La poésie, qui est action, qui est *poiesis*, devient à même d'agir dans la sphère de la vie pratique. Ce n'est pas par hasard que la révolution réfléchi par le mouvement surréaliste a commencé par et avec le langage, par la littérature. La poésie a été la première arme au travers de laquelle le monde connu a été pris d'assaut. Revenant à ce poème, il est possible de dire que l'articulation entre le mot « image » et les expressions « homme » et « tous les hommes », indique cette volonté de dépasser les frontières qui nous lient à l'art et à son pouvoir de transgression des formes.

II. 2. Les rapports aux images chez Murilo Mendes : “A poesia está preparada para a pesca milagrosa e natural”

De manière similaire à l'approche d'Éluard concernant les déplacements produits par les métaphores, deux poèmes de Murilo illustrent la manière par laquelle se construit un rapport particulier aux images provoquant des implications au niveau représentatif. Les mécanismes qui démontrent ces poèmes mettent en relief un code

nouveau : les éléments centraux de la représentation sont liés à l'écart concernant la pensée logique. Les images qui se déploient dans ces deux poèmes permettent de mieux cerner le rôle persuasif qu'elles jouent à l'intérieur du système mimétique mis en place. Toutes ces opérations retrouvent frontalement ceux présents dans les exemples d'Éluard que nous venons de voir. Deux poèmes de Murilo ont ainsi été choisis. Les deux sont issus du recueil *Poesia Liberdade* (1939-1943) : il s'agit de "Contemplação³⁴⁷" et "Poema da Tarde³⁴⁸". Le premier met en scène une opération « miraculeuse ». Il s'agit de la représentation du processus poétique même, dans toute sa complexité sémantique et visuelle. Il se compose avec la multiplication d'images d'une exceptionnelle richesse. "Poema da Tarde" est l'un des poèmes les plus connus de Murilo. L'analyse présentée ci-dessous se veut capable d'une lecture inédite. Elle se concentre sur la démonstration d'une vraisemblance nouvelle agissant dans la rupture des attentes. De cette rupture un complexe univers visuel sera scruté à partir des éléments formels, notamment les métaphores. Les deux poèmes permettent de voir le point dans lequel la représentation particulière développée par Murilo produit métaphoriquement les articulations rendant possible une sorte de vraisemblance surréaliste. Ces deux poèmes dialoguent ainsi ceux d'Éluard que nous venons de voir. Ils ont été choisis particulièrement puisqu'ils engagent une vision du monde différente de celle d'Éluard. Cette vision est importante parce qu'elle nuance la production d'une vraisemblance surréaliste et affirme encore une fois l'indépendance du langage poétique vis-à-vis du monde. Cette autonomie se retrouve aussi dans les libertés prises par les auteurs comme Murilo Mendes en rapport aux mécanismes surréalistes mis en évidence par la poésie des grands auteurs du mouvement comme Paul Éluard.

³⁴⁷ "Contemplação", *Poesia Liberdade, Poesia completa e prosa, op. cit.*, pp. 430-431.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 402.

II. 2. a. “Contemplação”, *Poesia Liberdade*

CONTEMPLAÇÃO

A poesia está preparada
Para a pesca milagrosa e natural.

Consulto o mapa
Do que há debaixo de tuas pálpebras,
Passeamos nas alamedas do lustre.
Cada instante assume um século.

A bordo da orelha surgem
As estrelas contemporâneas do meu nascimento e do avião.

Na varanda do girassol
Observamos o choque da chuva nos olhos dos cegos.

Abriste as plumas do antebraço³⁴⁹.

Tout d’abord, le sujet du poème est la poésie. La contemplation suggérée par le titre est conditionnée par l’acte poétique. Le poème commence par une constatation : « la poésie est prête pour la pêche miraculeuse et naturelle ». La poésie qui part à cette pêche est prête pour la contemplation. On pourrait alors se demander le caractère de ce

³⁴⁹

CONTEMPLATION

La poésie est prête
Pour la pêche miraculeuse et naturelle.

Je consulte la carte
De ce qui est au-dessous de tes paupières,
Nous nous promenons dans les allées du lustre.
Chaque instant devient un siècle.

À bord de l’oreille surgissent
Les étoiles contemporaines à ma naissance et à celle de l’avion.

À la terrasse du tournesol
Nous observons le choc de la pluie dans les yeux des aveugles.

Tu as ouvert les plumas de l’avant-bras. (traduction libre)

« geste » contemplatif. La poésie contemple le monde ? Que voie-t-elle ? Deux adjectifs définissent l'acte de contempler : la poésie se déploie dans l'action d'une pêche « miraculeuse » et « naturelle ». Cette pêche confond en elle deux univers paradoxaux : D'un côté la dimension relevant du transcendant, de l'inexplicable ; de l'autre, les lois de la physique et de ce qui relève de l'empirique. Cette même dualité se répète dans toute l'œuvre de Murilo, indiquant une complexité inextricable des êtres et des choses. La poésie qui se nourrit du monde porte en elle, par conséquent, ce même caractère dual.

L'expression « pêche miraculeuse » fait penser au passage des évangiles où les disciples pêcheurs, après être partis en mer sans avoir aucun succès, au mot de Jésus relancent leurs filets obtenant autant de poissons au point de presque faire chavirer leur bateau. Cette pêche miraculeuse devient alors comme un symbole définissant la poésie. C'est elle qui est capable – « La poésie est prête » - de « pêcher » dans les choses du monde l'élément qui est en même temps miraculeux et naturel. C'est au travers des liens et des articulations propres à une réalité vue comme une « mer » - qui est en même temps miraculeuse et naturelle - que la poésie est capable de dévoiler le caractère extraordinaire, bizarre, dissonant, dérangeant de toute chose. De la même manière que la pêche décrite dans les évangiles est bouleversée par le mot du fils de Dieu, c'est sous le mot poétique que les cadres d'une réalité naturelle sont subvertis, laissant libre cours au « miracle ». Ce mot poétique invite à comprendre la dualité de toutes choses comme « réalité ».

Cette réalité se compose aussi de ce qui relève de la création du poète et de son imaginaire. L'univers « fictif » envahi le monde autrefois contrôlé par le monopole du « raisonnable ». La référence au miracle des évangiles atteste qu'une autre représentation du monde est possible. Cet autre système mimétique envisage les éléments dissonants tels que le miracle et le naturel comme la continuation d'une même structure, objet même de cette mimésis. Les deux premiers vers présentent la configuration de cette représentation, en définissant le caractère de son approche mimétique. Tous les autres vers et strophes qui suivent répondent alors à une des multiples lectures possibles du monde dans une des pêches miraculeuses entreprises par la poésie.

Un autre élément important dans ce poème est la relation qui rappelle en beaucoup d'aspects la trame métaphorique qu'Éluard compose avec les signes « paupières », « œil », « yeux » et « aveugle ». Nous pouvons penser au poème « L'amoureuse³⁵⁰ » de *Mourir de ne pas mourir* :

Elle est debout sur mes *paupières*
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes *yeux*,
Elle s'engloutit dans mon ombre
Comme une pierre sur le ciel.

Elle a toujours les *yeux* ouverts (...).

Nous avons ainsi tout un univers d'images et une dimension représentative particulière qui se déclenchent par l'articulation de ces signes et des nouveaux rapports de sens qu'ils entretiennent. Chez Murilo ces mots déterminent une cartographie de l'espace mis en marche par la poésie :

Consulto o mapa
Do que há debaixo de tuas pálpebras,
Passeamos nas alamedas do lustre.
Cada instante assume um século³⁵¹.

Les limites de cette représentation alternative ce sont les « paupières ». On découvre ce qui existe en son intérieur : un « lustre » dans lequel les allées se déploient comme autant des endroits où l'on peut se promener comme dans une rue quelconque.

Aussi, la « contemplation » de la poésie se définit comme interaction entre un

³⁵⁰ *Mourir de ne pas mourir, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 140.

³⁵¹ « Je consulte la carte
De ce qui est au-dessous de tes paupières,
Nous nous promenons aux allées du lustre.
Chaque instant devient un siècle », traduction libre.

« moi », un « toi » et un « nous » : « *je* consulte la carte (...) » (premier vers), « *tu* as ouvert les plumes » (onzième vers), « *nous* nous sommes promenés » (cinquième vers). Au contraire des autres poèmes de Murilo vus ci-dessus, où une relation solidaire, familière est décrite, ici il n'y a de la place que pour une relation binaire qu'on pourrait dire amoureuse, similairement au poème « L'amoureuse » d'Éluard. Le déploiement de tout un univers nouveau se construit autour des êtres amants. La nouvelle vraisemblance se dédouble dans la relation amoureuse et dans les liens, visuels, discursifs, produits par les métaphores et l'ensemble des vers qui s'articulent.

Les nouvelles frontières, littérairement même, de cette représentation sont délimités dans le dialogue de deux mots du même champ lexical : “*mapa*” (« carte ») et “*alameda*” (« allée »). Néanmoins, les sens construits par ces deux mots sont conditionnés par le mot “*pálpebra*” (« paupière ») et l'action qu'elle exerce sur la représentation. Les paupières deviennent une image aussi complexe et organisée qu'un pays, une ville ou un quartier dans lequel on a besoin des repères d'une carte. À l'intérieur, on se promène « dans les allées du lustre ». À l'intérieur aussi, dans le terrain du « miracle », le temps suit d'autres règles puisque « chaque instant devient un siècle » (quatrième vers). Le « naturel », n'est jamais trop loin, malgré le caractère « miraculeux » de la représentation : les relations du temps sont décrites par rapport au « naturel » ; chaque « siècle » dans l'espace des paupières est comptabilisé par rapport à « l'instant » de la chaîne temporelle des lois de la physique. Cet univers se configure toujours en parallèle au monde empirique et non pas à partir d'un chemin complètement inédit.

Une relation similaire, liant l'univers sémantique de l'œil - « yeux », « paupière » - en rapport à un espace particulier se retrouve chez Éluard dans le poème « I³⁵² », qui ouvre le recueil *Les sept poèmes d'amour en guerre*. Un dialogue s'établit ainsi entre le signe « yeux », orientant une géographie nouvelle et obscure se déployant à l'abri des paupières, mais également une relation particulière au temps. Les yeux sont un pays ; le moment de la découverte de cet espace se donne « en un instant » :

³⁵² *Les sept poèmes d'amour en guerre, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1183.

Un navire dans tes yeux
Se rendait maître du vent
Tes yeux étaient le pays
Que l'on retrouve en un instant

Les images abondent et le décalage de l'approche qui les constitue dérangeant justement parce qu'on essaie de comprendre comment le monde de nos expériences directes peut abriter de telles relations, de telles images. Dans "Contemplanção", la mimésis qui compose avec le caractère dual des choses, comme la poétique de Murilo la problématise, invite à comprendre la représentation comme étroitement liée à son objet. Il peut être « naturel » et donner à voir une promenade dans les allées d'un lustre, placé à l'intérieur des paupières. L'objet de la représentation peut aussi assumer la forme d'une image où l'on « embarque » à l'intérieur d'une « oreille » où « surgissent des étoiles contemporaines de ma naissance et de l'avion » (troisième strophe).

Le dixième vers reprend la relation entre l'œil et l'aveugle : « Nous observons le choc des gouttes sur les yeux des aveugles ». Le foisonnement d'images ici est flagrant : au-delà de ce qui est exprimé explicitement, à savoir l'observation du choc des gouttes d'eau sur les yeux des aveugles, par suggestion, d'autres images font irruption dans une trame sous-entendue. Nous pouvons penser ainsi aux images produites à l'intérieur du globe oculaire d'une personne malvoyante, par exemple. La beauté d'une telle proposition n'a pas besoin de subterfuges. Le « miracle » se déploie chez le lecteur dans un mouvement entre le langage agencé poétiquement et un imaginaire nouveau proposé par le poète.

L'espace où se déroule l'observation est la « terrasse du tournesol » qui devient l'endroit nouveau et particulier en relation avec le réel de manière similaire au terrain qui devient l'espace concerné par les « paupières ». Aussi, c'est dans une fleur, le « tournesol », où nous contemplons le « choc de la pluie dans les yeux des aveugles ». Ce dixième vers - « Nous observons le choc de la pluie dans les yeux des aveugles » - dialogue avec le troisième et quatrième vers (deuxième strophe) et les relations sémantiques liées au mot « paupières » - « Je consulte la carte / De ce qui est au-dessous de tes paupières ». Malgré la multiplicité des images et les sujets variés – « les allées du

lustre », « chaque instant devient un siècle », « les étoiles contemporaines à ma naissance (...) » ... - la majorité de ces vers s'articulent entre eux afin de produire un appareil mimétique défini par sa cohésion. Ils sont tous autant des visages du réel tel que voit le poète.

Le dernier vers continue la série des images provoquant l'écart par rapport au réel : « Tu as ouvert les plumes de l'avant-bras ». Les questions comme « - Quel avant-bras » ou « - Comment une plume peut-elle faire partie d'un avant-bras » ne sont plus d'actualité. Avec cette poésie, la mimésis propose un autre ordre représentatif à l'œil du lecteur. Elle invite à découvrir les liens profonds d'un autre réel qui ne se dévoile que par le prisme de la poésie.

Voyons maintenant le "Poema da Tarde".

II. 2. b. "Poema da Tarde", Poesia Liberdade

POEMA DA TARDE

A tarde move-se entre os galhos das minhas mãos.
Uma estrela aparece no fim do meu sangue,
Minha nuca recebeu o hálito fino de uma rosa branca.
Todas as formas servem-se mutuamente,
Umás em pé, outras se ajoelhando, outras sentadas,
Regando o coração e a cabeça do homem:

E dentre os primeiros véus surge Maria da Saudade
Que, sem querer, canta³⁵³.

³⁵³ POÈME DE L'APRÈS-MIDI

L'après-midi se déplace entre les branches de mes mains.
Une étoile apparaît à la fin de ce sang à moi,
Ma nuque a reçu la fine haleine d'une rose blanche.
Toutes les formes se servent mutuellement,
Les unes debout, les autres en s'agenouillant, d'autres encore assises,
En arrosant le cœur et la tête de l'homme :

Un schéma particulier de sens se construit dans l'interaction des mots appartenant à des champs sémantiques incongrus qui dialoguent entre eux : *tarde* (« après-midi »), *galhos* (« branches »), et *mãos* (« mains ») au premier vers ; *estrela* (« étoile ») et *sangue* (« sang ») au deuxième vers ; *nuca* (« nuque »), *hálito* (« haleine ») et *rosa* (« rose ») au troisième vers... Le poète nous suggère ainsi d'articuler les mots autrement afin de connaître d'autres formes du réel : attacher, par exemple, l'aire sémantique de l'après-midi à celle de l'arbre, du végétal, mais également à celle de l'homme et du corps humain ; celle attachée au signe « ciel » et de la « nuit » avec celle du mot « sang » ; le domaine convenu comme lié au signe « bouche » (« haleine »), au mot « nuque ». Les images nouvelles se multiplient. Ce que les anciennes relations produisaient comme représentation servent alors seulement comme un point de départ. Cette poésie les utilise pour rebondir sur les anciennes assises. Les mains sont ainsi dotées de « branches » dans lesquelles se promène « l'après-midi » ...

Cependant, le poète ne se contente pas seulement de démontrer qu'une « étoile » peut « apparaître » dans le « sang », « à la fin ». Il impose l'image dissonante non pas par une simple présentation de l'élément qui fonde l'écart, mais au travers du développement d'un certain contexte discursif qui le comprend. Entouré par ce contexte nouveau, un déploiement spécifique aux métaphores prend place avec les adjectifs métaphorisés : « *fine* haleine », « rose *blanche* » ... L'accumulation de ces détails mène l'aspect visuel à s'intégrer à un contexte plus complexe, contexte qui se définit comme système représentatif.

Dans la mesure où chacun des détails donne une information nouvelle par rapport à l'objet représenté, ils composent graduellement les frontières du monde dans lequel les images qui dépaysent retrouvent leur sens et leur propre manière de signifier. La « nuque » qui reçoit « l'haleine » de la « rose blanche » produit une image des plus belles. Les trois premiers vers composent un riche tableau dont le rôle de protagoniste

Et parmi les premiers voiles surgit Maria da Saudade
Qui, sans le vouloir, chante. (traduction libre)

est occupé par « l'après-midi », par une « étoile » et par la « nuque » d'un « je » lyrique qui se retrouve, pour reprendre Éluard, « entre les images³⁵⁴ ». L'homme, le corps, la notion du temps, mais également les éléments de la nature s'entremêlent dans une organisation représentative coordonnée par une complexe trame plastique. Cette structure prioritairement visuelle se décrit au quatrième vers comme l'espace où « toutes les formes se servent mutuellement ». Les images ne sont pas au service des combinaisons propres et convenables ; elles sont au service les unes des autres ; leurs fonctions ne sont pas subordonnées à une structure extérieure à l'œuvre, mais s'exercent à chaque vers, à chaque renvoi à la poétique et au champ visuel particulier de chaque auteur.

Une des manières utilisées par Murilo et par Éluard afin de produire une structure complexe d'images est le déploiement de certaines métaphores récurrentes. Ces images sont définies comme des éléments-symbole. Chez Murilo l'une de ces métaphores est celle de la *forma* (forme). Je reviendrai sur cette métaphore à la troisième partie de cette thèse. Elle instaure le rapport entre une sphère matérielle, corporelle ou langagière, et la part du transcendant qui revient à toute chose de la création poétique et/ou divine. Ce dialogue se construit justement dans l'interaction de nombreux signes linguistiques au sein du système métaphorique. Ainsi, le vers « Toutes les formes se servent mutuellement » (quatrième vers, « Poème de l'après-midi », *Poesia Liberdade*) de Murilo, rappelle les derniers vers du poème « X » (*L'amour la poésie*) d'Éluard : « L'homme est entre les images / Entre les hommes / Tous les hommes entre les hommes ». La solidarité ici manifeste entre les hommes et les images est une relation similaire à celle entretenue entre les formes.

Le nœud central du poème converge vers le signe *formas*. « Toutes les formes se servent mutuellement », comme sont au service les uns des autres les hommes et les images, la vie et la poésie, réciproquement. Malgré ces rapports mutuels, ces « formes » sont diverses entre elles et exercent des fonctions différentes : les unes sont « debout », les autres s'agenouillent et d'autres encore sont « assises ». Le fait qu'elles puissent interagir entre elles malgré leurs différences rappelle le mécanisme propre au surréalisme où les éléments dissonants se mettent en relation pour produire quelque chose de nouveau au niveau représentatif. Les vers d'Éluard dans le poème « XII »

³⁵⁴ « V », *L'amour la poésie*, op. cit., p. 245.

d'*Avenir de la poésie*, affirme cette relation de manière précise : « Pas un jeu de mots. Tout est comparable à tout, tout trouve son écho, sa raison, sa ressemblance, son opposition, son devenir partout. Et ce devenir est infini³⁵⁵ ».

« Toutes les formes » sont placées ainsi dans un réseau où fument les images et où « tout est comparable à tout ». Les articulations innovantes des premiers vers gagnent alors tout leur sens. Elles sont le produit de l'agencement novateur et profitent au « cœur » et à la « tête » de l'homme : « Toutes les formes se servent mutuellement / (...) En arrosant le cœur et la tête de l'homme ». Cet agencement est la poésie ; son produit est ce qui nourrit aussi bien les idées et la dimension sensible de l'esprit humain. Les images dans ce système sont alors le point de convergence de l'action rassemblant la subjectivité et la raison.

Les deux derniers vers sont la continuation du moment où les images abondent. Ils décrivent ce qui se produit dans leur interaction, à savoir l'apparition de l'image de la femme aimée : « Parmi les premiers voiles » surgit une image. Toutefois, elle n'est pas statique ; elle est une représentation qui agit : elle « chante ». Cette figure qui se met en action renforce l'idée d'autonomie à laquelle profitent les images dans ce contexte discursif.

Nous savons alors que le poème se déploie entièrement au travers du mot *forma*. Ce mot est métaphore puisqu'il fait appel aux images les plus éloignées les unes aux autres, non seulement ici, spécifiquement, mais également tout au long de l'œuvre de Murilo. Le poème devient écart à la norme tout en gagnant sa pertinence par les dialogues qu'il crée à l'intérieur de la poétique *muriliana*, comprise ici comme répertoire de nouvelles relations entre les mots, justement par le processus métaphorique érigé comme méthode poétique par excellence. Les images sont ici le composant premier de la métaphore et puisqu'elle devient la matière principale de la poésie, il est possible d'établir l'association selon laquelle la poésie est faite d'images.

Sous le signe de la métaphore, l'image n'est pas ici simple décalque ni même simple apparence éloignant le lecteur de l'idée essentielle. Le principe platonicien est ici

³⁵⁵ « XII », *Avenir de la poésie, Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 527.

subverti. L'image n'est pas illusion du réel permettant à l'artiste de ne produire que le mensonge, mais est dans ce contexte son élément vital de « réalité ». Elles sont la raison même de l'acte poétique. Nous ne nous questionnons plus sur l'origine de l'être ou de la chose dont l'image poétique est la représentation, mais essayons de comprendre comment cette nouvelle image fonctionne à l'intérieur de sa structure formelle, sémantique et visuelle ; nous nous interrogerons alors sur la nature et les implications des écarts que les métaphores produisent dans un nouveau contexte discursif.

Ces exemples permettent de mieux comprendre les liens qui structurent l'utilisation de la métaphore. Ils rendent compte de la production d'une vraisemblance spécifique par cette utilisation. Cela étant, ces mêmes exemples permettent de dégager une certaine notion d'esthétique, comprise comme une philosophie de l'art et non simple aperçu d'éléments stylistique. C'est une vraie catégorie axiologique qui semble se délimiter au tour des caractéristiques particulières de la métaphore dans le système surréaliste, et particulièrement chez Paul Éluard et Murilo Mendes, comme démontré ci-dessous. Cette nouvelle catégorie issue du métaphorique peut ainsi être lue comme ce qu'Aristote appelle la vraisemblance. Les images, les relations sémantiques entre les mots rapprochés par la fonction métaphorique incarnent le « possible » dans l'univers poétique récréé et réorganisé par le langage. Ces éléments du processus métaphorique s'attachent et renvoient au système de référence que chaque poétique actualise.

Michael Riffaterre développe dans son texte « La métaphore filée dans la poésie surréaliste³⁵⁶ » (1969) le soutien de l'hypothèse selon laquelle les associations de cette poésie ne sont pas gratuites. À propos de l'usage central des figures fait par les poètes surréalistes, Riffaterre affirme : « L'arbitraire de ces images n'existe que par rapport à nos habitudes logiques, à notre attitude utilitaire à l'égard de la réalité et du langage³⁵⁷ ». Si l'on accepte le nouveau code instauré par les métaphores surréalistes, malgré son caractère dérangeant de prime abord, nous pouvons y trouver une forme de représentation du réel. Riffaterre défend un nouvel ordre instauré par les métaphores surréalistes et affirme que l'arbitraire dont parle Breton dans la célèbre citation « (l'image) la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé (...), celle

³⁵⁶ Michael Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, 1969, vol. 3, n° 1, p. 46 – 60.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 46.

qu'on met les plus longtemps à traduire en langage pratique³⁵⁸ », n'est arbitraire que par rapport à nos habitudes de lecture vis-à-vis le discours métaphorique. Autrement dit, avec la poésie surréaliste nous sommes devant un autre code discursif établi par les figures de langage qui composent ce genre de texte.

Au-delà du refus primaire lié à la norme, un fil conducteur se délimite assumant les anciennes fonctions du code linguistique général. À l'intérieur de l'espace organisé par ce fil conducteur, une hiérarchie se présente. Riffaterre pense cela dans une échelle de filiation, comme illustre l'extrait ci-dessous : « La métaphore primaire est en somme la clé du code spécial établi par la métaphore filée³⁵⁹ ». Dans la gradation produite par Riffaterre, la métaphore « primaire » est celle qui premièrement instaure la transposition du sens d'un mot vers un autre ; la métaphore « filée » est celle qui se développe et se construit par la structure formée par ensemble des signes métaphoriques invoqués par la métaphore primaire. Dans ce contexte, les métaphores qui étaient considérées avant comme obscures et incompréhensibles deviennent alors des métaphores guidées, subordonnées par les relations sémantiques tissées par l'écriture poétique.

Cette logique des mots, selon Henri Meschonnic³⁶⁰, s'impose parce que la poésie surgit de la nécessité de « transposer en termes d'image, de représentation lexicale, le rythme hors du langage³⁶¹ ». L'intérêt de cette approche est la possibilité de légitimer l'utilisation de la métaphore comme une forme de sauvetage du discours écarté des normes aussi bien sémantique que sémiotique. La métaphore devient « la riposte du discours face à la menace de destruction³⁶² » possible produite par son l'incompréhensibilité. En outre, selon cet abordage de l'impertinence sémantique et sémiotique causée par la métaphore, il y a une transformation du discours de façon à donner un sens approprié aux modifications réalisées au sein de la structure lexicale. Ne pourrions-nous pas dire que cette transformation du discours bouleverse toute forme de référence à un ordre déterminé, bouleversement de l'ordre qui produit des nouvelles lois

³⁵⁸ *Loc. cit.*

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 47.

³⁶⁰ *La critique du rythme*. Paris : Verdier, 1982.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 484.

³⁶² *Loc. cit.*

qui peuvent être substituées au réel ? Cette mutation ne produirait-elle pas des réels possibles ?

Quand nous parlons de l'autonomisation du discours poétique, nous parlons aussi de la suspension d'une logique linéaire ; à partir de cette rupture le « rapport du sens et référence est suspendu³⁶³ ». Dans la mesure où l'on accepte cette indépendance du discours poétique surréaliste, la problématique de la vraisemblance littéraire se pose de façon plus accentuée. Ainsi, Ricœur affirme que

(...) par sa structure propre, l'œuvre littéraire ne déploie un monde que sous la condition que soit suspendue la référence du discours descriptif. Ou, pour le dire autrement : dans l'œuvre littéraire, le livre déploie sa dénotation comme une dénotation de second rang, à la faveur de la suspension de la dénotation de premier rang du discours³⁶⁴.

La métaphore est le vecteur de cette dénotation spécifique dont parle Ricœur. Cette dénotation, aussi appelée « dénotation métaphorique », par le philosophe français, représente le procès responsable par la création d'une autre vraisemblance dans le discours poétique surréaliste. À partir de la mise en scène d'une dénotation autre, d'une dénotation qui renvoie les choses représentées poétiquement vers des référents qui se placent dans le discours même, on voit surgir un monde propre. Il devient, alors, important de souligner que cette dénotation de « deuxième degré » change considérablement la prise de conscience du référentiel du discours, comme nous explique Ricœur dans l'extrait qui suit : « Si l'énoncé métaphorique doit avoir une référence, c'est par la médiation du 'poème' en tant que totalité ordonné, générique et singulière³⁶⁵ ». Cette dénotation métaphorique apparaît souvent dans la poétique de Murilo Mendes à travers deux métaphores qui s'articulent dans un réseau d'images et de nouvelles métaphores produisant une vraisemblance internement motivée : “matéria” et “forma”, ce dernier dont nous venons de parler.

³⁶³ Ricœur, *op.cit.*, p. 278.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 279.

³⁶⁵ *Loc. cit.*

Les artifices métaphoriques propres à la poésie contestent discursivement l'idée de l'universalité référentielle du langage par rapport à la réalité, artifices qui se configurent comme stratégie discursive organisée dans la constitution du sens qui intercepte le monde en tant que référent. Dans le cas de la poésie surréaliste, la métaphore « abolit la réalité » comme ordre qui guide les relations sémantiques du discours. Cela implique, en conséquence, la rupture avec les bienséances internes, avec le code standard qui classe les discours en tant que vraisemblance ou pas, selon les écarts ou le suivi des règles de pertinence par rapport à l'ensemble de maximes acceptées. Cela nous permet de dire aussi que la métaphore engendre un autre ordre d'imitation, de vraisemblance, que nous pourrions appeler « réel poétique ». Les propos de Ricœur, ci-dessous, corroborent aussi ces hypothèses :

(...) si la métaphore relève d'une heuristique de la pensée, ne peut-on supposer que le procédé qui dérange et déplace un certain ordre logique, une certaine hiérarchie conceptuelle, un certain classement, est elle-même que celui d'où procède toute classification ? (...) ne pouvons-nous néanmoins imaginer que l'ordre lui-même naît de la même manière qu'il change ? (...); la métaphore n'engendre un ordre nouveau qu'en produisant des écarts dans un ordre antérieur³⁶⁶ (...).

Ce nouvel ordre permet de relier la mimésis et la métaphore. La prochaine partie de ce travail essaiera de rendre compte des processus qui mènent à une nouvelle vraisemblance par la métaphore.

Chapitre III. Nouvelle vraisemblance par la métaphore

Les nouvelles significations produites par la transplantation de sens métaphorique produisent non des clefs d'interprétation, mais d'autres paramètres à partir desquels cerner le « réel » représenté. Cet autre versant du « monde », construit avec et par les métaphores met en évidence une actualisation des catégories esthétiques telles que le « vrai », le « beau » entre autres. Un panorama des différentes définitions attribuées à la métaphore depuis Aristote, passant par les rhéteurs du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, permet de comprendre les changements liés à la compréhension de sa

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 32.

fonction. Ce panorama rend plus compréhensibles les amputations conceptuelles subies par la fonction métaphorique à travers les siècles, impliquant des nouvelles manières de concevoir la mimésis et la notion de « vérité » imbriquées dans ses mécanismes. Cette vue d'ensemble démontre que la métaphore, depuis Aristote est un précieux mécanisme mimétique sans pour autant délaissier l'équation poétique du paradoxe, de l'incongru ou de l'« inadéquat ». Comprise de cette manière, la métaphore devient force majeure, outil central dans la configuration de l'univers mimétique référentiel du surréalisme d'Éluard et Murilo.

Le chapitre onze de *La Poétique* parle du rôle que la « reconnaissance » (*anagnôrisis*) a à jouer dans la structure de la mimésis. Qu'en est-il de cette reconnaissance dans le surréalisme d'Éluard et Murilo ? Si, comme il est affirmé depuis les premières parties de ce travail, les poétiques de nos auteurs se placent en écart en relation à une représentation « réaliste », quels sont les éléments permettant de dialoguer avec un ensemble de connaissances du lecteur liées au monde réel ? L'influence de cette reconnaissance est considérable puisqu'elle provoque une sorte de renversement, de rupture dans la structure de l'œuvre, aussi appelée le « coup du théâtre ». Ce renversement « qui fait passer de l'ignorance à la connaissance³⁶⁷ », « inverse » l'effet des actions à travers un code mimétique précis ; c'est ici que le « vraisemblablement » et « nécessairement » s'insèrent. Et si l'écart structurel, au niveau sémantique, opéré par la métaphore, produisait un renversement similaire à celui provoqué par la reconnaissance dont parle Aristote ? Ne serait-elle pas capable de révéler une cohérence propre au discours poétique en reliant un autre système de vraisemblance et un autre concept de « nécessaire » ? Plus profondément encore, la métaphore ne serait-elle pas capable d'emmener le lecteur de l'« ignorance » en relation à la trame de radicalité du discours métaphorique à une « connaissance » des limites et des tensions nouvelles de cette poésie ?

La métaphore produit l'inversion des « effets » attendus, notamment dans la production de la signification en instaurant au sein du discours une « faille » représentative. C'est justement le soutien de la structure discursive fondée sur cette faille ce qui apporte la compétence permettant au lecteur de mieux cerner l'univers

³⁶⁷ *La Poétique, op. cit.*, p. 71.

mimétique mis en place. En utilisant l'univers de l'œuvre comme réalité à part entière, organisée et articulée de manière à pouvoir rivaliser avec le réel, le discours poétique devient souverain en ce qui concerne la référence, question qui occupe le chapitre VII de cette troisième partie. Mais occupons-nous maintenant des rapports philosophiques que cette métaphore engage au travers d'une vraisemblance structurellement motivée.

III. 1. La métaphore comme mise en marche de la vraisemblance surréaliste : vers une herméneutique de l'image

La métaphore, que nous avons étudiée en rapport avec l'écart logique et la production de sens, sera à présent analysée en fonction du caractère herméneutique qu'elle peut déployer. La métaphore est d'autant plus à même de produire une réalité nouvelle qu'elle devient le noyau à partir duquel le langage s'épanouit en relation au monde. Or, c'est cela même la seule condition nécessaire à ce qu'elle puisse parler du « réel ». Cela s'opère à partir des cadres épistémologiques déliés des habitudes motivant la manière dont nous construisons les connaissances. Ricœur contribue aux réflexions sur cette question dans l'extrait suivant où la métaphore,

qui apparaît d'abord comme un phénomène de déviance par rapport à un usage établi, est homogène au processus qui a engendré tous les 'champs sémantiques' et donc l'usage lui-même dont la métaphore s'écarte. La même opération qui fait 'voir le semblable' c'est aussi celle qui 'enseigne le genre'. Cela aussi est chez Aristote. Mais s'il est vrai qu'on apprend ce qu'on ne sait pas encore, faire voir le semblable, c'est produire le genre dans la différence, et non pas encore au-dessus des différences, dans la transcendance du concept³⁶⁸.

C'est dans ce point précis, « produire le genre dans la différence », que l'opération regardant la référence prendra place par la métaphore. Dans son action d'engendrer « tous les champs sémantiques », la métaphore transcende le concept sur lequel il se constitue, la « déviance par rapport à un usage établi ». Dans cet acte d'abstraction par rapport à la norme, la métaphore produira sa propre référence. Regardons avec attention

³⁶⁸ Ricœur, *op. cit.*, pp. 251-252.

un réseau de métaphore en action, en essayant de démontrer les nouveaux repères qu'il active. Nous verrons comment cela implique le déploiement d'une nouvelle forme d'heuristique qui se concentre dans l'écart essentiel que repose dans le processus métaphorique même. Au-delà de « faire voir le semblable » par des nouvelles relations combinatoires, comme déjà discuté dans la partie sur la ressemblance surréaliste, les exemples qui suivent sont la démonstration même du dépassement du concept de différence, mais aussi de celui de « référence ». Voyons comment cela s'articule.

Chapitre IV. Tissage métaphorique, groupes de signes en dialogue : nouveaux repères

Le genre d'image qui marque le caractère herméneutique de cette poésie est mis en relief dans « Nul³⁶⁹ » et « Œil de sourd³⁷⁰ » du recueil *Répétitions* de Paul Éluard ainsi que dans “O Sono³⁷¹” et “Naturezas mortas³⁷²” de *Poesia Liberdade* de Murilo Mendes.

Ces poèmes ont été choisis parce qu'ils démontrent une organicité complètement tournée vers la mise en place d'un contexte discursif nouveau. Il oriente le lecteur vers un schéma novateur amplement marqué par la constitution d'images déroutantes. Elles sont le signe d'une transformation dans le mode même de représentation poétique et produisent, avec cette nouvelle image du monde, des nouveaux savoirs en relation au réel, mais aussi en relation aux individus. Ces exemples signalent une trame métaphorique qui se structure par des signes dont le champ sémantique commun - un champ « étranger » à celui d'autant plus riche de la littérature - est systématiquement dépassé. À la faveur d'une démultiplication des relations entre les signes, ces métaphores s'organisent par l'interaction entre différents sens, occupant alors une nouvelle fonction à l'intérieur de l'aire sémantique ainsi inventée. Ces séries de mots produisent de nouvelles instances de signification, à travers d'autres rapports

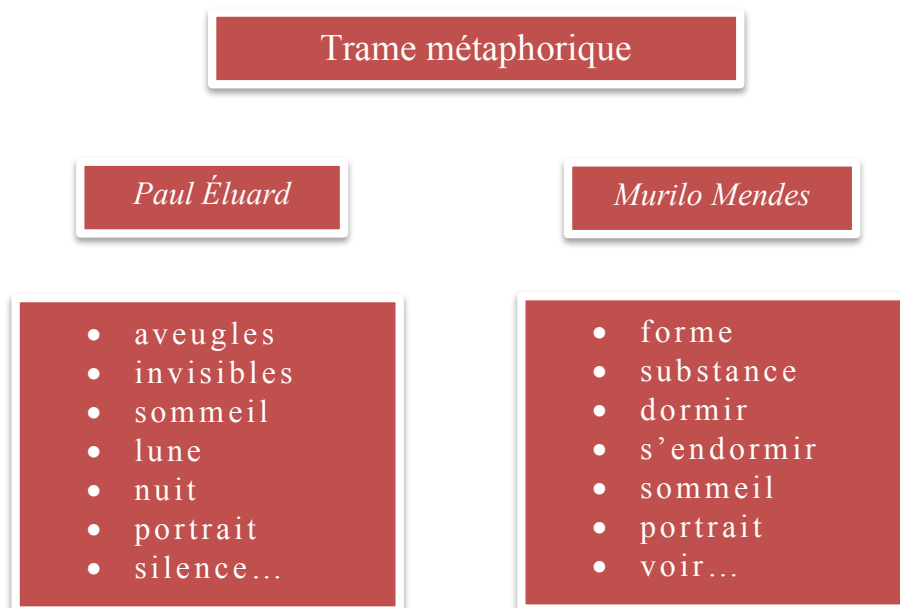
³⁶⁹ « Nul », *Répétitions*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, pp. 107-108.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 119.

³⁷¹ “O Sono”, *Poesia Liberdade*, *Poesia completa e prosa*, *op. cit.*, p. 435.

³⁷² “Naturezas mortas”, *ibidem*, p. 422.

sémantiques. Voyons de manière plus détaillée cette nouvelle économie métaphorique.



La composition de cette trame, avec des substantifs et des verbes, démontre de manière singulière que la démarche d'interaction entre le sens des mots s'applique aussi aux structures grammaticales ayant pour fonction la description des actions. Cela implique à ce que la manière dont nous décrivons, caractérisons les choses, se retrouve dans un spectre langagier et discursif largement plus développé. Les contextes discursifs dans lesquels verbes, substantifs et adverbess peuvent être appliqués sont multipliés par rapport au langage « objectif », non métaphorique. L'assomption commune du sens du verbe « voir », chez Éluard par exemple, oriente des champs sémantiques associés à son contraire, la cécité. Par les rapports entretenus avec d'autres signes, souvent éloignés des acceptions « possibles » et courantes, cet acte de « voir » devient un mot impliquant des relations complexes de sens : « lumière » et l'« ombre » gravitent alors autour des thématiques de la cécité et les capacités de découverte d'un « regard » qui se prive ou est privé de « voir ». Chez Murilo, parallèlement, le substantif “forma” évoque un « arrière-plan » philosophique qui caractérise son approche de la poésie et du langage, comme discuté auparavant. Voyons comment cela s'organise de manière plus explicite avec le poème « Nul » :

IV. 1. Paul Éluard : « Nul », *Répétitions*

NUL

Ce qui se dit : J'ai traversé la rue pour ne plus être au soleil. Il fait trop chaud, même à l'ombre. Il y a la rue, quatre étages et ma fenêtre au soleil. Une casquette sur la tête, une casquette à la main, il vient me serrer la main. Voulez-vous ne pas crier comme ça, c'est de la folie !

*

Des aveugles invisibles préparent les linges du
sommeil. La nuit, la lune et leur cœur se poursuivent

*

A son tour un cri : « l'empreinte, l'empreinte, je ne
vois plus l'empreinte. A la fin, je ne puis plus compter
sur vous ! »

Des trois parties de ce poème, seule celle qui occupe le rôle intermédiaire présente une référence à l'idée de cécité – idée qui prend un sens beaucoup plus large lorsque nous la prenons en compte vis-à-vis de l'ensemble des poèmes. Les deux autres strophes sont des narrations, avec des descriptions et même l'insertion d'un énoncé en discours direct, guillemets à l'appui. Les astérisques marquent visuellement la segmentation et isolent encore plus la deuxième partie. L'étrangeté de cette configuration met en question le rôle occupé par cette deuxième strophe. La dissonance entre ces trois parties nous mènerait de prime abord à vouloir « effacer » la deuxième partie, de façon à donner une continuité au récit, à donner suite à cette histoire qui est racontée, et à découvrir ce qui se passe au quatrième étage, dans cette chambre dont la fenêtre est au soleil. De manière encore plus spécifique, il est possible de se demander dans quelle mesure les métaphores ici analysées motivent la distinction de cette chaîne particulière qui lie les deux parties semblables. Le caractère inattendu d'une expression comme « aveugles invisibles » établit la rupture d'un discours qui a commencé de manière claire, c'est-à-dire avec des enchaînements logiques de mots, selon une relation sémantique « appropriée » à un langage objectif. Et les signes qui suivent, eux,

accumulent images et métaphores s'organisant selon un ordre « surréaliste », produisant dans une formulation « autre » la libération du langage vis-à-vis d'une rationalité discursive.

Pour ce qui est de la deuxième « strophe » - « Des aveugles invisibles préparent les linges du / sommeil. La nuit, la lune et leur cœur se poursuivent » - l'expression métaphorique « aveugles invisibles » joue un rôle central dans la réorganisation référentielle. Ces deux vers qui dérangent, modalisent les deux autres parties et nous rappellent que malgré la teneur narrative donnée à la première et à la troisième strophe, il s'agit ici de poésie. Il s'agit de les comprendre sous les traits dada et surréalistes qui produisent comme un jeu d'extravagance à partir du langage, du discours et des différents teneurs que nous pouvons donner au texte littéraire.

L'un des signes évoqués et motivés par la métaphore des « aveugles invisibles » est le mot « sommeil ». Essayons maintenant de voir comment cette métaphore fonctionne chez Murilo Mendes, voyons si elle altère ou pas la structure du poème et dans quelle mesure le déplacement de sens opéré par ce mot réorganise les savoirs à partir du langage poétique. Prenons maintenant le poème « *O Sono* ». Il a été choisi moins pour les ressemblances liées au travail des images et des métaphores que pour une charge lyrique plus accentuée. Une distance de ton est posée par ce poème de Murilo. Ce poème s'occupe d'un travail moins théorique, ancré dans une perspective plus humaine, plus universelle.

IV. 2. Murilo Mendes : «O Sono», *Poesia Liberdade*

O SONO

Dorme.

Dorme o tempo em que não podias dormir.

Dorme não só tu,

Prepara-te para dormir teu corpo e teu amor contigo.

Dorme o que não foste, o que nunca serás.

Dorme o incêndio dos atos esquecidos,
A qualidade a distância o rumo do pensamento.

O pássaro magnético volta-se,
As árvores trocam os braços,
O castelo parou de andar

Que pena não poder me ver –puro- dormindo³⁷³.

Curieusement ce poème de Mendes présente la même structure que le poème « Nul » de Paul Éluard : deux strophes qui suivent une clarté logique, un enchaînement cohérent où les relations sémantiques entre les signes gardent leur forme habituelle, et une troisième partie dissonante. La partie intermédiaire nous renvoie, comme chez Éluard, à une autre systématisation de la signification. Ici, « l’oiseau » n’est pas petit, rouge ou sauvage mais il devient « oblique ». Dès lors qu’il est possible de produire le monde de cette manière, Murilo nous transporte et invite à découvrir le monde sous les couleurs du surréalisme, nous donnant à voir des arbres qui s’échangent les bras, un château qui s’est arrêté de marcher.

De même que dans le poème « Nul », la deuxième partie du poème “O Sono” opère la rupture logique de l’enchaînement cohérent. Ce décalage discursif provoque, de manière semblable à celle utilisée par Éluard, une brèche au niveau mimétique : soudain les repères de significations, la cohérence dans l’utilisation des signes est refusée et les adjectifs s’enchaînent aux métaphores non relationnelles dans l’ordre d’un langage

³⁷³ LE SOMMEIL

Dors.
Dors le temps où tu ne pouvais dormir.
Prépare-toi pour dormir ton corps et ton amour.
Dors ce que tu n’as pas été et ne seras jamais.
Dors l’incendie de tes actes oubliés,
Le poids, la distance et la direction de la pensée.

L’oiseau magnétique se retourne,
Les arbres changent de bras,
Le château s’arrête de marcher.

Que ne puis-je me voir- pur- dans mon sommeil. (traduction libre)

objectif. L'image habituelle de la réalité est ainsi révolue, du moins pendant le temps du poème. Contrairement à Éluard, cependant, cette deuxième strophe du poème de Mendes semble liée aux deux autres parties : elle semble liée à la métaphore du « sommeil », qui incarne une invitation à tomber dans l'inconscient et à oublier nos peines, notre propre corps, notre propre amour. Cette métaphore du sommeil invoque chez Murilo tout ce qui est de plus humain : nos angoisses, nos besoins, nos déceptions.

D'une manière plus homogène que dans le poème « Nul » d'Éluard, Murilo produit l'incorporation des trois vers provocateurs d'étrangement – O pássaro magnético volta-se, / As árvores trocam os braços, / O castelo parou de andar – dans l'ensemble de la composition de sens du poème. Il assimile leur impertinence logique à ce « sommeil » métaphorisé et au portrait des sentiments humains ressentis. Le dérangement causé par la rupture de sens pourra alors être compris dans l'ensemble des images que construit cette métaphore du sommeil où le temps linéaire est révolu, où la fatigue et nos angoisses peuvent être rattrapées par la poésie.

Ce caractère de l'humain dans le poème « Nul » d'Éluard se dévoile au milieu de bribes d'une narration lacunaire, par des bouts de dialogues, comme le dernier vers « Voulez-vous ne pas crier comme ça, c'est de / la folie ! », aussi bien que « l'empreinte, l'empreinte, je ne/ vois plus l'empreinte. À la fin, je ne puis plus compter sur vous ! ». Dans ce qui relève de l'information, de la révélation d'une histoire quelconque, ces vers ne permettent de connaître que l'énervement, l'agacement même, là où la passion de l'humain est représentée par des cris qui ne nous disent pas grand-chose ; la fin, « l'histoire » reste ouverte à une multitude de suppositions. Nous remarquerons ainsi un air d'humour qui se prête au jeu poétique typique de la période Dada et qui se répète dans d'autres poèmes de *Répétitions*, écrits en collaboration avec Max Ernst.

Dans le poème de Murilo, nous ne retrouvons pas l'humour qui joue avec les formes et manie le style et les métaphores de façon systématique. Les souhaits que les poètes désirent combler avec leur poésie et le contexte culturel et historique où l'œuvre de chacun s'insère ne sont pas les mêmes. Le poème « Nul », présent dans le recueil *Répétitions* de 1922 est un exemple significatif des idées dadas et présente déjà des

caractéristiques qui s'accroîtront dans la phase surréaliste de *Capitale de la Douleur*, par exemple. Du côté du poète brésilien, l'année 1943, qui marque la sortie du recueil *Poesia Liberdade*, correspond à une époque où les expérimentations lexicales, syntaxiques, stylistiques ne sont plus les seuls outils poétiques à même de pouvoir porter l'idée d'un modernisme artistique tel que celui de la Semaine de 22³⁷⁴. La poésie de Murilo fait usage de la radicalité de l'écriture poétique, notamment avec la structure d'images produites métaphoriquement. Il nous semble, cependant, qu'il est nécessaire de voir la prise de position poétique de Murilo par rapport au surréalisme comme le fruit d'une réflexion sur l'acte poétique qui incarne un mouvement conjoint de forces et de tensions diverses, et parmi lesquelles le surréalisme. En d'autres mots, le langage surréaliste s'est associé au lyrisme du poète brésilien, amenant ainsi un dédoublement structurel et discursif. Cela s'imbriquera dans la conception du lyrisme tel que se le représente le modernisme brésilien.

Si chez Murilo le travail poétique est très souvent attaché à « l'office humain³⁷⁵ », à ce qui caractérise l'homme en tant que tel, que tout un réseau de métaphores est mis au service de la description de cette relation inattendue entre le poème et l'homme. À toute démarche qui consiste à parler de l'humain correspondra à son tour une référence déterminée à la poésie. Si dans la représentation poétique de l'homme et du monde qui l'entoure existe une certaine idée d'éternité, la poésie ne pourra pas sortir indemne et portera les traces de cette éternité dans la trame métaphorique sous plusieurs formes. Une variété sémiotique servira alors comme représentation de l'idée d'éternité selon Murilo, ce qui s'encadre à merveille dans le raisonnement mimétique du surréalisme. Une même idée pourra être portée au sein de différentes métaphores qui s'entrecroisent tout au long de l'œuvre poétique comme dans un poème continu, comme si chaque nouveau poème invoquait le précédent et en même

³⁷⁴ Mouvement d'importance vitale pour l'histoire de l'art au Brésil, le *Modernismo* a vu son point culminant dans une manifestation appelée *Semana de Arte Moderna*, lors du centenaire de l'indépendance du Brésil par rapport au Portugal, 1922. Tous les domaines artistiques ont été représentés, avec des manifestations d'avant-garde et des œuvres qui rompent avec une tradition classiciste, avec un attachement profond à l'art européen au détriment d'un art brésilien, qui en discute les thèmes et les couleurs propres au Brésil et aux influences particulières qui composent le vaste spectre de sa culture.

³⁷⁵ L'expression "ofício humano", en portugais, donne le titre à l'une des sous-parties du recueil de Murilo Mendes *Poesia Liberdade* où figure une image très personnelle de la poétique *muriliana*. Cette figuration particulière concerne la « tâche » qui revient à l'homme dans le monde. Il s'agit du déroulement, poème après poème, de l'image d'un ethos humain que le poète essaie de cerner avec sa poésie.

temps actualisait les idées et les images utilisées antérieurement. Dans ce sens, les poétiques de Mendes et d'Éluard et la mimésis qu'elles dégagent semblent obéir à ce même principe. Voyons maintenant de plus près le poème « Œil de sourd » de Paul Éluard.

IV. 3. Paul Éluard : « Œil de sourd », *Répétitions*

ŒIL DE SOURD

Faites mon portrait.

Il se modifiera pour remplir tous les vides.

Faites mon portrait sans bruit, seul le silence

A moins que- s'il- sauf- excepté-

Je ne vous entends pas.

Il s'agit, il ne s'agit plus.

Je voudrais ressembler-

Fâcheuse coïncidence, entre autres grandes affaires.

Sans fatigue, têtes nouées

Aux mains de mon activité.

Ce poème présente une question centrale pour la poésie surréaliste à savoir la capacité de rendre compte de la représentation des êtres et des objets ; capacité de montrer le réel à partir de la métamorphose des choses. Le vers « Il s'agit, il ne s'agit plus » incarne cette idée de mutation et de représentation de la réalité par la poétique. De surcroît, les vers « Je voudrais ressembler- / Fâcheuse coïncidence, entre autres grandes affaires », donnent marge à une interprétation qui les relie à la question de la ressemblance à un ordre, la ressemblance à une norme mimétique et imaginaire vis-à-vis du réel. La fidélité copie-modèle n'est qu'un hasard dans l'univers du langage marqué par la complexité de la relation représentative entre l'écriture et les objets de la réalité objective. Selon Éluard, la ressemblance devient « fâcheuse coïncidence ». Elle n'est qu'un nœud gordien entre tant d'autres qui font partie du travail poétique. Le

portrait, la représentation qui sera capable de remplir tous les vides est capable de suivre les modifications de l'objet qui donne vie à l'imitation. Or, dans le cadre d'une mimésis libérale³⁷⁶, la poésie peut rendre compte de la contingence du réel et de ses métamorphoses incessantes.

La métaphore du « silence » signale que le « portrait » représenté ici doit être lu différemment. Cela suggère que doit être prescrite la compréhension selon laquelle le portrait est quelque chose de figée. Ce portrait modifié par le « silence » « remplit tous les vides ». Ce que le mot dans son usage et dans son contexte discursif normatif n'est plus capable de dire, le déplacement de sens opéré par la métaphore devient alors capable de dire. Les objets sont ainsi renouvelés. Ce qui caractérise l'image de soi, un portrait, devient quelque chose dont on ne peut pas tout à fait déterminer la nature. En revanche, ce que la poésie nous permet d'affirmer est que le « silence » modifie ce portrait. Il le conditionne et balise les terrains de son influence discursive. La poésie prend en charge les espaces « vides » pour en créer de nouvelles réalités.

Cela est possible par le biais de la réorganisation des contenus sémantiques et syntaxiques. Cette structure peut elle-même être considérée comme métaphorique puisqu'elle opère l'écart de la norme sémantique en altérant la place des catégories syntaxiques habituelles qui coordonnent notre appréhension du sens. Un ensemble d'énoncés surgit alors sous une nouvelle organisation qui doit être comprise à travers la

³⁷⁶ La notion de « mimésis libérale » que j'avance se rapporte aux liens intrinsèques entre la notion de « classique », et par conséquent une compréhension particulière du beau, et le concept de mimésis discuté jusqu'ici. Evaghélos Moutsopoulos, dans le premier tome de son livre *Poïésis et Technè. Idées pour une philosophie de l'art (op. cit.)*, développe le concept d'« esthétique libérale » qui consiste à comprendre la catégorie de « classique » comme la notion restreinte de la valeur de « beau » : « La beauté, tout comme la vérité, est polyvalente; avoir saisi son aspect 'correct' ne signifie point qu'on l'ait saisie dans son ensemble. Seul l'affranchissement du souci de rectitude, comme de la contrainte de l'illusion, falsification et dégradation du vrai en vraisemblable, du beau en attrayant, offre à l'art la faculté de se renouveler et l'esthétique de s'enrichir de valeurs qui lui étaient jusque-là demeurées étrangères ou interdites » (*ibidem*, p. 73). Cette notion classique est au centre de la notion de mimésis : sous la « dernière forme de l'esthétique platonicienne il s'élève au rang de modèles artistiques non pas de formes idéales dialectiquement conçues, mais les réalisations collectives les plus anciennes auxquelles l'adhésion des consciences s'avère complète, et qui, ayant triomphé du temps, offrent la garantie d'une supériorité axiologique » (*loc. cit.*). Une « mimésis libérale » est donc détachée des convenances et des restrictions liées au beau, qui passe par la redéfinition des grands œuvres, les classiques, comme « la résultante de multiples tensions convergentes, attestations de l'esprit qui affirme sans violence sa liberté face au déterminisme du réel, en ramenant l'équilibre de ce dernier à un équilibre adéquat à sa propre nature, autrement dit en harmonisant sa propre loi d'existence esthétique à l'objectivité du monde » (*ibidem*, p. 74).

mise en perspective de la norme logique et de la clarté du langage dit objectif. Cela implique une prise de position qui émancipe ce langage métaphorique surréaliste vis-à-vis d'une nécessité de fidélité imitative par rapport au monde et place le référent de ce discours dans une dimension formelle, ce qui nous permet d'affirmer que « toutes les caractéristiques propres à la métaphore (...) surréaliste remplacent la fonction référentielle du langage par une *référence à la forme* même du message linguistique³⁷⁷ ».

Regardons maintenant comment cette question de la représentation poétique apparaît dans la poésie de Murilo à partir du poème “Naturezas mortas”.

IV. 4. Murilo Mendes : “Naturezas mortas”, *Poesia Liberdade*

NATUREZAS MORTAS

Cada forma distanciada de sua substância
Clama seu exílio na mesa.
A lâmpada murmura nomes de outras gerações,
A mão solta a concha das veias.
O grande livro da vida
Descola pouco a pouco as letras capitais
E adormece :

Imediatamente a família se reúne à mesa
Em torno do retrato do herói morto.

A família se reúne em torno do homem tradicional
Que amou, que riu, que trabalhou.
Mas desconhece até agora o homem novo
Que sobe do outro lado do abismo
E que produz, rude violoncelo,

³⁷⁷ Riffaterre, *op. cit.*, p. 51.

Uma queixa nunca dantes ouvida³⁷⁸.

Trois parties distinctes peuvent être dégagées : la première fait le portrait des simples objets du quotidien dont une dimension plastique revient presque instantanément à l'esprit : le titre de ce poème nous suggère des images de pommes, d'oranges occupant insouciamment la table comme dans un des tableaux de Cézanne. Difficile aussi de ne pas lire dans ce titre, une évocation au poème "Maçã"³⁷⁹ de Manuel Bandeira, de 1940, avec lequel Murilo fait dialoguer son propre poème, notamment par la mise en relief d'objets anodins et d'une certaine transcendance non dévoilée et intrinsèque à ces objets. Il s'agit dans cette première strophe de placer la question de l'insoutenable complétude des choses, de ces objets qui perdent leur substance divine, mystique au moment où ils assument une « forme ». Chez Mendes le dépassement de l'ordinaire des petites choses est étroitement lié à la relation entre forme et substance que ce poème actualise. Quand bien même la "forma" chez Murilo ne se rapporte pas à la « forme » tel que ce terme est compris par la critique structuraliste, il me semble que son instabilité au sein de la poésie de Murilo Mendes retrouve le « combat contre le hasard » décrit par Roland Barthes, texte que souligne le poète brésilien sur son édition des *Essais critiques* de 1964³⁸⁰ :

378

NATURES MORTES

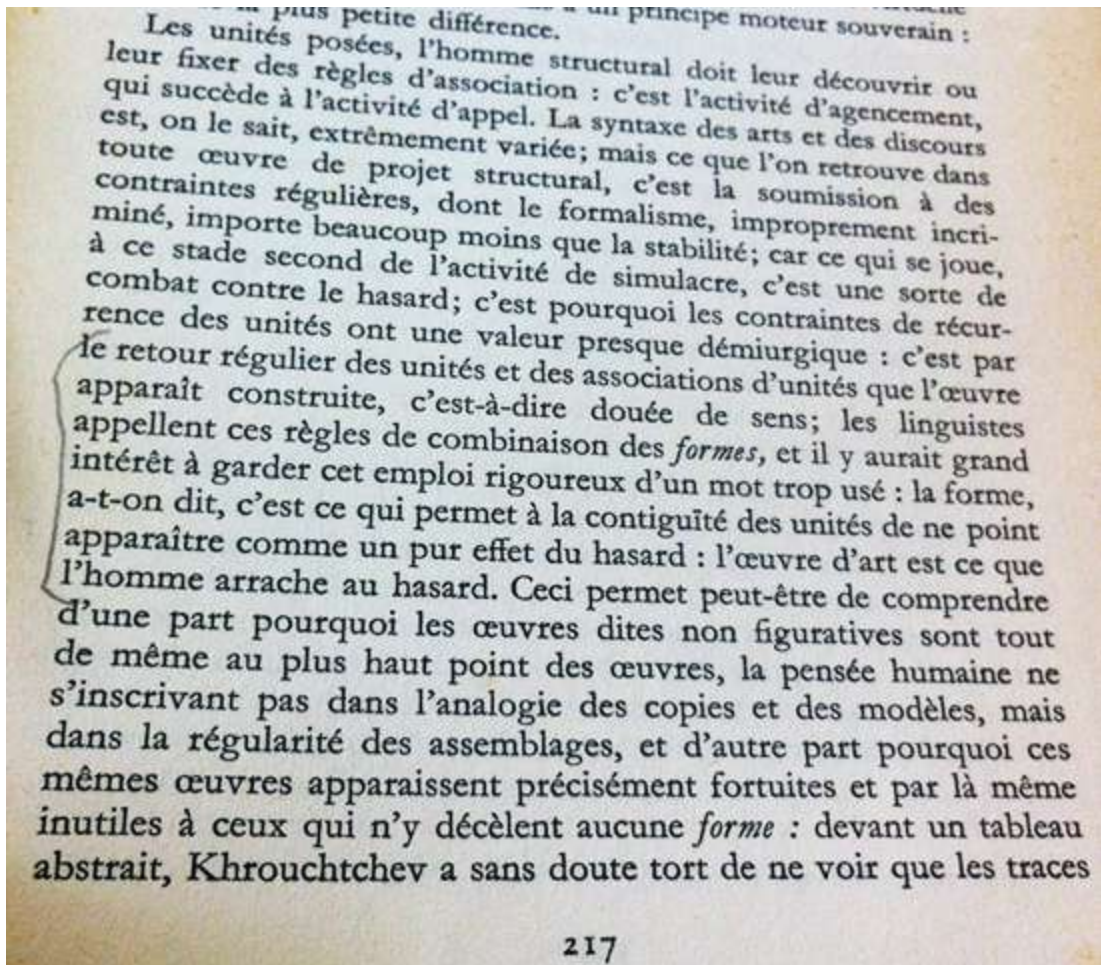
Chaque forme distancée de sa substance
Clame l'exil sur la table.
La lampe murmure des noms d'autres générations,
La main lâche la coquille des veines.
Le grand livre de la vie
Détache petit à petit les lettres capitales
Et s'endort :

Immédiatement la famille se réunit à table
Autour du portrait du héros mort.

La famille se réunit autour de l'homme traditionnel
Qui a aimé, qui a ri, qui a travaillé.
Mais méconnaît jusqu'à maintenant l'homme nouveau
Qui monte de l'autre côté de l'abîme
Et qui produit, rude violoncelle,
Une plainte jamais avant entendue (traduction libre).

³⁷⁹ Je propose une traduction française, ainsi que le texte original en portugais, dans les annexes.

³⁸⁰ Paris : Seuil, 1964.



Cet exemple, parmi d'autres³⁸¹, permet d'affirmer que Murilo se nourrit des nombreuses sources afin de générer une sorte de concept de la « forme » que sa poésie déploie.

Les deux premiers vers de “Naturezas mortas” établissent déjà ce rapport : les objets tels que nous les voyons, incarnés en formes, subissent leur exil sur la table grossière et habituelle. Le deuxième vers commence par le verbe *clamar* : les formes clament leur exil sur la table à cause de la séparation par rapport à leur substance. On perçoit ainsi une humanisation des choses simples entretenue dans une relation entre vie et mort, forme et substance, relation qui a des échos dans la composition graphique même du poème : la deuxième strophe comporte des éléments de la première et de la

³⁸¹ La richesse du matériel recueilli lors de la consultation aux archives de Murilo Mendes mérite une étude méticuleuse pouvant démontrer l'importance de l'œuvre *muriliana* dans un contexte non seulement latino-américain, mais transatlantique. Je prépare en ce moment une étude analytique des échos nombreux entre les réflexions de Murilo - concernant la poésie, la théorie littéraire et la philosophie - et les auteurs présents dans sa bibliothèque.

dernière partie. Elle est le point de jonction et révèle le parallèle entre le « héros mort » et les « natures mortes ». La « substance » dont parle Murilo avec la métaphorisation du signe *forma* compose une thématique de son œuvre et se répète dans plusieurs poèmes du recueil *Poesia Liberdade*. En outre, la métaphorisation de tous les termes nommés dans cette première strophe nous mène à supposer que la simplicité apparente de ces objets est néanmoins porteuse d'une substance distinguée de la trivialité du quotidien.

Les deux points qui achèvent la première strophe donnent l'impression que les deux dimensions exprimées par la première et la deuxième partie sont liées, comme si aux modifications opérées dans l'une des réalités correspondrait une conséquence dans l'autre. Ainsi, « immédiatement » après que le « livre de la vie » (“O grande livro da vida”) s'endorme, se tient la réunion de la famille pour se rappeler le « héros mort » (“herói morto”). Cependant, le changement provoqué par le « sommeil » du « livre de la vie » n'est pas compris comme l'apparition d'une nouvelle vie pour le « héros mort ». À la place de voir avec sa mort l'apparition de « l'homme nouveau » (“o homem novo”) elle se rassemble autour du « portrait » du héros : la mémoire de sa mort se fait autour de son image, autour de la remémoration du rôle qu'il occupait : l'homme qui a aimé, qui a ri, qui a travaillé. Cet homme-ci, ainsi que les objets d'apparence simple sur la table, ne sont que « nature morte » : forme déliée de sa substance transcendante et divine. Cette deuxième strophe ramène la famille à la table des objets (*formas*) restreints. Cette table devient l'espace où écouter la clameur des « formes ». Cependant, autour du portrait, concentrée sur cette image, la famille ne peut connaître que « l'homme traditionnel » et non celui qui porte la voix dérangeante d'un « rude violoncelle ».

Ici nous passons à la troisième strophe qui présente une plainte nouvelle, le son de ce « rude violoncelle » qui marque la transformation de la mort en vie, peut-être, enfin, l'union de l'homme avec sa substance divine, ce « germe auguste », « créé au principe³⁸² ». Cette substance énigmatique dont parle la poésie de Murilo est liée à la mystique chrétienne qui se met en scène ici dans l'entrecroisement du « grand livre de la vie », son « sommeil », l'apparition de « l'homme nouveau » et la relation entre

³⁸² “Poema dialético”: “Um germe foi criado no princípio/ Para que se desdobre em planos múltiplos”, *Poesia Liberdade* (op. cit., p. 408). « Poème dialectique » : « Un germe a été créé au début de toute chose/ Pour qu'il se déploie en niveaux multiples », (traduction libre).

forma et essência.

Pour ce qui est de cette relation décrite ci-dessus, Paul Éluard joue lui aussi avec la transcendance des petites choses, même sans faire usage des termes « forme » et « substance ». Métaphoriquement, l'objet frugal, le « portrait » est bouleversé. Chez les deux poètes ce « portrait » est figure de représentation : chez Éluard, il peut remplir « tous les vides » que la médiation entre l'idée et l'objet n'est pas capable de remplir, à condition d'être fait « sans bruit », seulement par le « silence ». Dans cet univers où une image de soi peut être composée par le « silence », on pourrait enfin ressembler à ce que nous sommes dans notre « essence ». Cependant, l'image fidèle de soi ne peut exister que dans la réalité où se développe la poésie, par la radicalisation des outils poétiques. Chez Mendes ce « portrait » sera toujours faussé, tant que la réunion entre l'homme et le divin ne se réalisera pas. Il est le symbole de la promesse du retour du Christ, très présent dans la poésie de Mendes ; ce symbole représente une « envie de résurrection », selon les propres mots du poète. En vie, l'homme ne peut être que « nature morte », sur une table simple et ordinaire tandis qu'après la mort, il lui est enfin possible de dépasser sa « forme », son corps, et jouir d'une vie nouvelle en tant qu'un « homme nouveau ».

Mais si nous revenons à Paul Éluard, la métaphore du « portrait » dialogue avec celle du « miroir ». Les deux mettent en place un réseau d'images qui problématisent la question de l'identité et avec elle celle de la représentation. Ci-dessous j'entreprends l'étude de la métaphore du « miroir » chez Éluard et de la métaphore de la « *forma* » chez Murilo. Cette partie a le mérite de démontrer le déploiement d'une « même » métaphore dans plusieurs poèmes : des « thèmes » liés à la représentation assument des formes diverses, toujours en questionnant les modalités de la représentation artistique.

Chapitre V. Le miroir éluardien: relectures par le discours métaphorique

Pour Éluard, la métaphore du « miroir » est le point déclencheur d'un ensemble de nouvelles relations de sens. De manière un peu différente de nos précédentes analyses effectuées sur la notion de « ressemblance », il s'agit ici de voir en détail les liaisons formelles que le signe « miroir » engage au niveau représentatif. Deux poèmes d'Éluard permettent de mieux comprendre les tensions internes que le mot « miroir » motive : « Miroir d'un moment³⁸³ » et « Je ne suis plus le miroir (...)»³⁸⁴. Pour Éluard, dans

la ressemblance niant l'universel, on ne fait pas le portrait de l'homme. C'est *un* homme qui parle pour l'homme, c'est *une* pierre qui parle pour les pierres, c'est *un* arbre qui parle pour toutes les forêts, pour l'écho sans visage, seul à subsister, seul, en fin de compte, à avoir été exprimé. Un écho général, une vie composée de chaque instant, de chaque objet, de chaque vie, la vie³⁸⁵.

Si de nombreuses études portent sur la figure du « miroir » dans la poésie d'Éluard, mon approche se distingue par l'argumentation qui passe de l'image de soi, d'une conception de l'identité, à la mise en échec d'une compréhension classique de la ressemblance et de la mimésis. Les analyses du « miroir » éluardien présentées ci-dessous démontrent un passage vital pour la révolution surréaliste. Ce passage est celui de l'individuel au collectif. Il est ce point de bascule où le destin des hommes et des femmes se lient, où le sort de l'un et de l'une deviennent l'espace commun à tous : « C'est *un* homme qui parle pour l'homme ». Ce miroir est aussi l'espace où l'ordinaire est remplacé par un autre ordre. Les lois du temps et de l'espace sont abrogées : l'exception devient la norme qui transforme la vie. C'est dans les métamorphoses récurrentes, dans cette échappée à un système qui se produit « un écho général ». C'est justement cette nouvelle composition du monde, cette fraternité intrinsèque liant tous les êtres qui configure une autre manière de comprendre la mimésis dans le surréalisme. La nouvelle ressemblance qui impose le miroir dans la poésie d'Éluard permet de

³⁸³ « Miroir d'un moment », *Capitale de la douleur. Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 195.

³⁸⁴ « Je ne suis plus le miroir (...) », *Moralité du sommeil*, *ibidem*, p. 1051.

³⁸⁵ « Physique de la poésie », *Donner à voir, Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 937, Éluard souligne.

construire les outils nécessaires d'une vraisemblance alternative, vraisemblance qui accompagne le développement de la vie avec ses points d'instabilité et d'indéfinition.

V. 1. « Le miroir d'un moment », *Capitale de la douleur*

Questionnant l'idée conventionnelle de ressemblance par rapport à un référent supposé dans le monde, le poème « Le miroir d'un moment » fait état d'une conception particulière de la représentation poétique. Ce n'est pas par hasard que le mot « miroir » rappelle le « portrait » d'« Œil de sourd », analysé ci-dessus. Voyons de plus près les articulations de ce poème.

LE MIROIR D'UN MOMENT

Il dissipe le jour,
Il montre aux hommes les images déliées de l'apparence,
Il enlève aux hommes la possibilité de se distraire.
Il est dur comme la pierre,
La pierre informe,
La pierre du mouvement et de la vue,
Et son éclat est tel que toutes les armures,
tous les masques en sont faussés.
Ce que la main a pris dédaigne même de prendre
la forme de la main,

Ce qui a été compris n'existe plus,
L'oiseau s'est confondu avec le vent,
Le ciel avec sa vérité,
L'homme avec sa réalité.

Avec une série de métaphores récurrentes, Éluard assume une mimésis orientée par la constante métamorphose du point référentiel. Quand nous lisons un mot comme « jour », immédiatement une série de suggestions est invoquée établissant un horizon

d'attente. Éluard joue ici avec la rupture de ces suggestions qui forment les repères de sens. Aux expressions les plus courantes telles que « dissiper la nuit », « dissiper les ténèbres » le poète oppose « dissiper le *jour* ». La subversion de l'antinomie surprend et prépare le lecteur à de choses inédites. Le deuxième vers pose les bases de cette opération de cette subversion : « (...) les images déliées de l'apparence ». Le dispositif qui reflète des images « déliées de l'apparence » assume le rôle de pouvoir réorganisateur du monde. L'image rendue par ce dispositif instaure un autre référent pour l'œuvre d'art.

Lorsque le poète parle de « vérité » et de « réalité », il est possible de questionner les mécanismes de construction de nouveaux référents. Éluard profite de la puissance épistémologique qui se produit dans cette construction. Le mépris des anciennes antinomies – jour/nuit - dans le processus métaphorique, construit de nouvelles images et par conséquent compose une autre herméneutique. Les anciens paradoxes se transforment par le processus métaphorique en signes liés par une vraisemblance nouvelle. Cette vraisemblance se compose lorsqu'une trame sémantique s'organise formellement par le poète. Un nouvel univers voit le jour ; un nouvel ordre est mis en place.

Le miroir éluardien révèle une autre réalité, une vérité intrinsèque à l'univers poétique construit. Cet univers remplace le référent attendu du monde « objectif ». Ce miroir incarne le processus métaphorique même et modifie le « réel » connu. Le miroir dans ce poème oppose au monde connu une vérité de l'œuvre, marquée intrinsèquement par le bouleversement des anciennes relations linguistiques supposées conventionnelles. La poésie devient ainsi le mouvement d'éclatement d'un réel où « ce qui a été compris n'existe plus », comme « ce que la main a pris dédaigne même de prendre/ la forme de la main ». L'image fidèle devient « comme la pierre informe », comme « la pierre du mouvement et de la vie » qui a autant de visages qu'elle a une existence en constante métamorphose, comme « l'oiseau [qui] s'est confondu avec le vent » et « l'homme avec sa réalité ».

Il est intéressant de remarquer l'insistance du poète dans la subversion des équilibres pressentis dans un code conventionnel de sens : dans l'anéantissement du jour

s'instaure l'éclat du miroir ; dans l'absence de lumière se déploie un autre code mimétique bouleversant les idées reçues. Le moment de cet éclat est aussi celui où les frontières se brouillent et l'existence des choses se transforme. Ces existences se dotent de nouvelles vertus et assument de nouvelles facettes. C'est aussi dans cette « ombre » jetée sur le monde que la « vérité » et la « réalité » n'ont plus d'existences indépendantes de l'homme : l'homme est sa réalité, sa réalité se confond avec son image déliée de l'apparence, une image sans « masques », sans les « armures » qui faussent le « réel ». Nous pouvons penser ici, encore une fois, au poème « X » de *L'amour la poésie* d'Éluard où « l'homme est entre les images / Entre les hommes / Tous les hommes entre les hommes ». Aussi, la relation que le poète établit entre « la possibilité [de l'homme] de se distraire » et les « apparences » suggère-t-elle que le miroir, que les nouvelles images construites par le discours métaphorique, révèlent la substance, le fond, la « réalité » des choses. Éluard explique ainsi le rapport de la poésie avec ce « réel » qui insiste à faire surface, comme une sorte de rivière souterraine renflouée par l'utilisation métaphorique des mots :

(...) il fallait bien que la poésie prît le maquis. Elle ne peut trop longtemps jouer sans risque sur les mots. Elle sut tout perdre pour ne plus jouer et se fondre dans son éternel reflet : la vérité très nue et très pauvre et très ardente et toujours belle. Et si je dis « toujours belle », c'est qu'elle devient la seule vertu, le seul bien. Et ce bien n'est pas mesurable³⁸⁶.

La poésie prend le maquis quand elle s'engage dans cet effort de mettre à nous « l'éternel reflet » d'une « vérité » nouvelle et « toujours belle. Cette beauté est dans la poésie d'Éluard sous la forme de la multiplication des images qui partent d'un questionnement individuel : questionnons l'image de soi. Elle permet l'épanouissement des ruptures vers toutes les domaines humains. Elle permet de douter de tous nos a priori et rend visible un monde nouveau.

³⁸⁶ Paul Éluard, dans l'appendice « Raisons d'écrire », pour le recueil *Au rendez-vous allemand*, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1606.

V. 2. « Je ne suis plus le miroir (...) », *Moralité du sommeil*

Dans le troisième poème du recueil *Moralité du sommeil*, « Je ne suis plus le miroir (...) », une autre variable s'insère dans la formule complexe que construit Éluard autour de l'image du sujet et la représentation poétique :

Je ne suis plus le miroir
Où pour la première fois
Sans ombre tu te parlas
Ravie d'avoir enfin un compagnon limpide
Tu crus qu'il te parlait il jeta un grand cri
Et tu t'éveillais en sursaut
Ton ombre reprenait le chemin de ton corps
Les portes se fermaient
La vitre tombait dans l'oubli
Le portrait s'effaçait sous tes gestes serrés
Et le soir distribuait les rôles (...).

Le miroir est supposé refléter une image « limpide », « sans ombre ». Mais le poème commence par la négation de l'usage habituel de cet objet. Plus profondément encore, la transformation de son usage marque l'intersection avec le sujet, qui devient lui-même « miroir ». Les implications de cette image sont nombreuses : l'homme devient lui aussi image et producteur d'images – la référence au poème « X » revient encore. Celui qui est miroir permet à l'autre de se trouver dans son image ce qui le constitue. Le miroir est un territoire où pouvoir entretenir une relation à soi. Ici encore les limites d'un sujet et de l'autre deviennent floues. L'intersection entre ces êtres est donc mise en jeu à travers cette métaphore fertile du « miroir ». Mais miroir détourné et sans cesse capable de refléter des choses nouvelles suivant le déploiement des sujets dans le monde. Or c'est exactement un moment de ces métamorphoses possibles qui est ici en place dans le poème. C'est ce moment où « le soir » distribue « des rôles ». Où l'homme assume tour à tour d'être défini fugacement par d'autres images, dans ce miroir ; le temps pour « ton ombre » de reprendre « le chemin de ton corps ». Ce miroir marque ainsi le temps de l'arrivée de l'« ombre ». Ce mot lui aussi ouvre vers de

nombreux nouveaux sens dans l'ensemble de la poétique visuelle d'Éluard, et vient ici marquer la différence avec une réalité où tout semble « clair », « net » et « précis ». Ce moment de passage est signalé par une réalité flottante où celui qu'on a connu ne « parle » pas, mais « crie » : « Tu crus qu'il te parlait il jeta un grand cri » (cinquième vers). Après le cri, « les portes » se ferment, « la vitre » tombe « dans l'oubli » : « Les portes se fermaient / La vitre tombait dans l'oubli ».

Dans ce moment de flottement encore, une chose très symbolique pour la thèse soutenue dans ce travail se dévoile. Il s'agit du « portrait » qui s'efface. Au-delà de toutes les réflexions apportées lors des discussions sur la notion de ressemblance, avec les nombreux exemples issus du recueil *L'amour la poésie*, il reste ici à défendre cette image comme coopératrice de la composition d'un autre réel. Par la poésie munie de ce miroir particulier, le « portrait » devient, par assimilation à l'image issue du champ sémantique du « miroir », lui-même mot au sens déplacé. Il peut alors assumer une autre « vie » au sein du réel mis en place par l'écart métaphorique du mot « miroir ». Il remplit alors une fonction particulière qui est celle de l'élément agent de la vraisemblance : le réel étant ré-agencé par le contexte mimétique motivé par la particularité du « miroir », le mot portrait peut alors enrichir le sens de ces vers et coopérer au dessin du monde. Le portrait qui s'efface est cet élément qui souligne qu'une cohérence est possible.

« Poésie », « mots », « reflets », « vérité », « simulacres », « ombre » ... La récurrence de ces thèmes, aussi bien dans les textes théoriques et analytiques que dans le discours poétique même, suggère une approche de la représentation et de la mimésis fondée sur l'instauration d'une instance occupant la place du « réel » objectif. Amenée à l'existence par la poésie, cette nouvelle extension du monde n'est pas préexistante à l'individu, mais se constitue à partir de l'homme et de l'image que la poésie, cet autre miroir, construit avec ses éclats.

Le miroir devient comme la métaphore même de la représentation. Il accompagne sans cesse les mouvements de l'image de l'individu, de ces projections de son identité sur le langage et sur la poésie. Il est le symbole par excellence du nouvel ordre mimétique. Il est cet élément de vraisemblance qui caractérise cette « physique de

la poésie » comme la décrit Éluard dans *Donner à voir* :

I

Figurer tel homme, telle femme, mais non pas l'homme, ni la femme. – *Le sujet* : ce terrain donne sur la mer, la mer sur le ciel, le ciel sur moi. Que vois-je ? Mon œil boucle-t-il cette ceinture ? Je suis loin de ce *miroir* et grand, je suis loin *dans ce miroir* et si petit. Quel est, à ma taille *sans cesse en mouvement, sans cesse différente*, la taille du monde ? Autant prendre la taille de l'eau. – Les rapports entre les choses, à peine établis, s'effacent pour en laisser intervenir d'autres, aussi fugitifs. – Rien ne se décrit suffisamment, rien ne se reproduit littéralement. La vanité des peintres, qui est immense, les a longtemps poussés à s'installer devant un paysage, devant une image, devant un texte comme devant un mur, pour le répéter. Ils n'avaient pas faims d'eux-mêmes. Ils s'appliquaient. Le poète, lui pense toujours à *autre chose*³⁸⁷. L'insolite lui est familier, la préméditation inconnue³⁸⁸.

Rien ne se reproduit littéralement, ni même l'homme, ni même son identité. Le miroir n'est donc plus reflet sans failles. Il est maintenant image passagère qui rend compte d'un instant, d'une des nombreuses manières que prend l'identité momentanée de l'homme et du réel puisque « les rapports entre les choses (...) s'effacent pour en laisser intervenir d'autres ».

Voyons maintenant les manières utilisées par Murilo pour déployer un univers particulier au travers de la *forme*.

³⁸⁷ Éluard souligne.

³⁸⁸ *Donner à voir, Œuvres complètes*, t. I, op. cit., pp. 936-937, je souligne.

Chapitre VI. La forme *muriliana*

« Quem me consolará no mundo vão ?
Homens, tenho convosco a relação da forma ».

Murilo Mendes, « O Impenitente », *A Poesia em Pânico, Poesia completa e prosa, op. cit.*, p. 286.

« Inconnue, elle était ma forme préférée (...) »

Paul Éluard, « Les petits justes », « X », *Capitale de la douleur, Œuvres complètes, t. I, op. cit.*, p. 174.

De la même manière que la métaphore du « miroir » chez Éluard, la « forme » devient mécanisme de vraisemblance. Elle opère la composition de tout un univers d'images et de sens propre. Elle mène la convergence des oppositions usuelles et produit une nouvelle structure capable d'actualiser d'anciennes valeurs esthétiques et impose la relecture du concept de mimésis et par conséquent de vraisemblance. Il s'agit de voir le monde comme un univers double où les frontières sont déplaçables, où les « formes » sont la « vie » et la « réalité » proprement poétiques. Cette forme implique un regard unissant le langage et la vie, comme illustre la dédicace d'Éluard dans le poème « La petite enfance de Dominique³⁸⁹ » :

En ce temps divisé par l'orage et
l'espoir
Mauvais temps et printemps
J'écrivis ce poème pour me concilier
Les formes de l'amour les formes
de la vie.

Si pour Éluard une des représentations de la métaphore de la « forme » s'attache à l'amour, c'est vers une transcendance liée à la poésie et au divin que Murilo organise le

³⁸⁹ « I », *Le phénix, Œuvres complètes, t. II, op. cit.*, p. 432.

monde dans sa poésie. Voyons ci-dessous les différents liens que la métaphore de la forme met en place dans trois poèmes de Murilo Mendes : “A Forma e a Fôrma³⁹⁰”, “Forma e Essência³⁹¹” et “Ideia fortíssima³⁹²”. Le premier, issu du recueil *Poesia Liberdade*, a sa place dans ce travail puisqu’il démontre la longévité de la figure de la « forme » dans la poésie de Murilo. Les deux autres poèmes sont issus du recueil *As Metamorfoses*. Ce dernier est, avec *Poesia Liberdade* et *A Poesia em Pânico* les ouvrages de Murilo où les enjeux de la métaphore de la forme sont les plus flagrants, mais surtout les plus radicaux. Aussi, ces trois poèmes permettent d’établir une ligne commune en rapport avec les trois derniers poèmes d’Éluard analysés ci-dessus. La métaphore de la « forme » agit de manière similaire que la métaphore du « miroir » chez Éluard. Elles signalent la naissance d’une puissance mimétique nouvelle. Elles signalent l’avènement d’une nouvelle vraisemblance. Commençons par “A Forma e a Fôrma”.

VI. 1. “A Forma e a Fôrma”, *Poesia Liberdade*

Dans “A Forma e a Fôrma” l’autre versant du réel se construit dans l’assemblage des nouvelles tensions discursives, sémantiques et visuelles, orientées par la métaphore de la *forma* :

Minha alma tem a forma do meu corpo:

Mas como é afinal meu corpo?

Eu nunca exato o vi.

Às vezes será uma esfera,

Outras vezes pirâmide.

Quantas coisas aparentes vi...

Vi famílias dependuradas dum cabide

Que dialogavam fuzis.

³⁹⁰ “A “Forma e a Fôrma”, *Poesia Liberdade, Poesia completa e prosa, op. cit.*, p. 430.

³⁹¹ “Forma e Essência”, *As metamorfoses, Poesia completa e prosa, op. cit.*, pp. 353-354.

³⁹² “Ideia fortíssima”, *ibidem*, p. 316.

Vi uma dançarina erguendo na ponta dos pés
Um teatro com mil colunas.
Vi o sol negro.

Vi, vejo, tantas coisas vi...
Vi se movendo meu corpo.
Mas não, até hoje, sua forma³⁹³.

Depuis le titre, Murilo établit une rupture avec la compréhension du mot portugais *forma*, en tant que simple contenant. L'opposition entre *forma* et *fôrma* suggère l'existence des traits différentiels entre les deux termes. Dans cette lecture, la forme n'est pas un simple « moule », objet qui se contente d'imprimer des limites extérieures à un contenu. Le moule n'est pas capable de changer la *matière*, l'*essence* de ce contenu sur lequel il exerce une sorte de primatie. La proximité phonétique entre les deux termes signale la nuance et une certaine actualisation que le poète opère au sens usuel des deux mots. Malgré le rapprochement phonétique entre ces termes, le poète signale la liberté dont profite la poésie d'être capable de déconstruire les anciennes assomptions liées au sens. Murilo indique ainsi que la *forma* est autre chose que le simple calque. Le registre poétique libère le sens des mots afin de les mener à signifier

³⁹³ LA FORME ET LE MOULE*

Mon âme a la forme de mon corps :
Mais après tout, comment est-il, mon corps ?
Je ne l'ai jamais vu exactement.
Il sera parfois une sphère,
D'autres fois pyramide.

Combien de choses apparentes j'ai vu...

J'ai vu des familles accrochées à un cintre
que dialoguent fusils.
J'ai vu une danseuse soulevant dans la pointe des pieds
Un théâtre à mille colonnes.
J'ai vu le soleil noir

J'ai vu, je vois, tellement de choses j'ai vu...
J'ai vu mon corps se déplaçant.
Mais je n'ai pas vu, jusqu'à aujourd'hui, sa forme.

* En portugais, l'accent circonflexe à la voyelle « o » marque une différence phonologique. À cause de cela, il s'impose un écart sémantique qui dérange d'autant plus qu'il est exprimé par la ressemblance phonétique, qui se perd dans la traduction vers le français.

les choses autrement. La représentation produite est alors un des registres possibles à l'intérieur de cet autre code qui devient le discours poétique.

Dans la première strophe, un autre facteur vient altérer le sens donné à la métaphore de la forme. Le signe « corps » joue ici un rôle important dans l'essai de définition des enjeux de la représentation. Il serait important de rappeler l'importance des relations produites par le poète entre le mot *corpo* et une certaine notion de transcendance. Le « corps » n'est plus matière périssable, mais porte en lui le germe sacré, l'élément d'éternité. Il s'agit de voir, ceci dit, les implications produites par ce « corps » dans la profusion d'images et dans la manière par laquelle le surréalisme de Murilo en fait la représentation.

L'élément commun à « l'âme » et au « corps » est la « forme » ; nous apprenons au premier vers : « Mon âme a la forme de mon corps ». La forme est ce composant qui rapproche deux perspectives antagoniques pour en sortir une nouvelle image de laquelle découle un objet « inédit ». Un aspect important du questionnement des anciens paramètres concerne le savoir lié à ce que nous connaissons particulièrement bien, notre corps. Avec l'expression « mon corps », présente au premier vers et répétée au deuxième, de manière à renforcer l'énoncé, ce qui est en jeu ce n'est pas la mise en question d'une réalité extérieure à l'individu, mais ce qui constitue l'identité de l'homme. Par-là, nous assistons à la remise en question du « sensible » et de la manière dont se construit notre médiation au monde. C'est le modèle empirique qui est ici questionné et par là le rapport établi entre ce modèle et les notions de réalité et de réel. Le poète questionne alors : « Mais après tout, comment est-il, mon corps ? ». Quelle est sa vraie composition ? Quels sont les traits physiques qui les définissent ? Comment sa vérité se construit-elle ?

La démonstration de cette proposition marque le troisième vers : « Je ne l'ai [mon corps] jamais vu exactement ». La question de l'exactitude revient alors au centre des postulats. De surcroît, il est possible d'affirmer, par la négation dans l'énoncé, que le corps est connu, mais seulement de manière « inexacte ». Il adopte à tour de rôle la forme d'une « sphère », celle d'une « pyramide » ... Les « corps » et les « formes » métaphorisés instaurent de cette manière un autre « exactitude » des mots ; cette

nouvelle fonction accompagne alors les références internes, formelles, à la structure poétique.

La deuxième strophe poursuit avec l'interrogation du concept d'exactitude, mais y ajoute explicitement la problématique des apparences : « Combien de choses apparentes j'ai vu... ». Les réticences renforcent d'autant plus la suggestion des nombreuses fois où le poète s'est vu confronté aux choses ressemblantes. Quelques commentaires sur le champ sémantique de l'adjectif « apparent(e) » aideraient à comprendre l'approche que Murilo entretient par rapport à cette thématique. Une chose est « apparente » à une autre quand elles sont différentes entre elles, mais partagent néanmoins, un ou des traits communs. Ce trait partagé peut restreindre la « parenté » à une échelle plus au moins considérable. La communion autour d'un aspect partagé n'annule pas pour autant ce qui est propre à chaque individu et le rend unique. Autre chose importante à ajouter ici est que la parenté engagée dans ce poème a comme référence supposée le réel. Quand le poète se demande « Mais après tout, comment est-il, mon corps ? », ou encore quand il affirme « Je ne l'ai [mon corps] jamais vu exactement », c'est un rapport logique au réel et aux rapports sensibles au monde qui est en question. Cette méthode n'est capable, « après tout », que de montrer les choses "*aparentes*", les choses apparentées à d'autres choses et d'autres objets, d'autres idées. Ce ne sont que des représentations donc et non pas le seul moyen d'expression du vrai ou du réel. Avec les attributs de l'apparence, les choses et les êtres qui sont objets de la représentation sont assimilés au concept de réel. Mais cette représentation évolue quand il s'agit du contexte poétique. Avec l'organisation du langage poétique, les choses apparentes deviendraient autonomes, « représentant » un objet indépendant, au-delà de la notion de vrai.

La troisième strophe fait un répertoire des nombreuses choses "*aparentes*" aperçues par le poète. Ayant en perspective la compréhension du concept de réel impliquée dans les choses que l'on considère apparentes, voyons la manière à travers laquelle le poète retravaille ce concept induit par l'usage :

J'ai vu des familles accrochées à un cintre
que dialoguent fusils.

J'ai vu une danseuse soulevant dans la pointe des pieds

Un théâtre à mille colonnes.

J'ai vu le soleil noir.

Les choses “*aparentes*” marquent ici le rapport vis-à-vis de l’usage déterminant les relations codées, permises dans une combinatoire précise. L’une des implications de cet écart est la multiplication du réel. Dans les deux premiers vers c’est par les mots *cabide* et *fuzis* que s’ouvre une brèche dans le réel supposé. Ce sont des « familles » qui sont accrochées, rangées sur le « cintre » comme des vêtements quotidiens dont on dispose comme bon nous semble. Ces « familles » s’« apparentent » alors à des objets inanimés, contre toute attente logique de ceux qui sont à l’« appel des choses par leur nom³⁹⁴ ». La poésie devient ainsi l’espace où naissent des nouveaux objets en dépit de toute référence à ce qui peut exister ou pas en dehors du domaine littéraire. Pour ce qui concerne le mot *fuzis*, le deuxième vers de cette strophe présente le verbe transitif “dialogar”, mais de manière intransitive. Cela provoque une sensation d’étrangeté qui mène à penser que le mot ainsi construit produit du nouveau pour le sens du poème, mais également pour la création d’images nouvelles produites par cet écart. Au lieu de dialoguer *avec* des fusils, les « familles dialoguent fusils », démontrant que même la grammaire et la syntaxe peuvent être subverties afin de produire cet univers visuel capable de mener le lecteur ailleurs.

La même relation d’inadaptation apparente se produit aux vers trois et quatre de cette troisième strophe : « J’ai vu une danseuse soulevant dans la pointe des pieds / Un théâtre à mille colonnes ». Ce n’est pas son propre corps que la danseuse soulève sur ses pointes, mais « un théâtre à mille colonnes ». Encore une fois, la puissance des images est flagrante. Une femme est présentée par ces vers ; elle danse et déplace d’un pas léger, comme celui d’une ballerine, le béton, les structures en acier d’un théâtre d’autant plus imposant qu’il est soutenu par « mille colonnes ». Cette danseuse qui transgresse toutes les barrières du monde physique ne devient-elle pas la représentation même de la poésie de Murilo ? Cette danseuse n’est-elle pas l’image renvoyant aux mécanismes poétiques qui, d’une manière méta-poétique, caractérisent la démarche surréaliste du poète ? La poésie, faite de langage, n’est-elle pas ce mouvement de danse

³⁹⁴ « V », *L’amour la poésie, op. cit.*, p. 245.

fluide composant des réalités, de complexes structures tenues par « mille colonnes » ?

Le vers qui clôt ce succinct, mais riche, répertoire d'images est à l'instar de cette strophe : « J'ai vu le soleil noir ». Au-delà des commentaires les plus logiques qui rendent compte de l'opposition entre ce que suggère le poète – un soleil noir- et l'idée du signe soleil comme associé communément à l'idée de clarté, à la lumière, j'aimerais me concentrer sur l'acte de « voir » qui est ici mis en relief. Il me semble que cet acte est de vitale importance pour comprendre l'ampleur des implications sollicitées par cette image du « soleil noir ». Premièrement, c'est parce que le poète agence autrement les contenus sensibles du monde qu'il est capable de « voir » des « familles accrochées à un cintre », la danseuse qui soulève un théâtre avec son mouvement de danse et également ce « soleil noir ». Les « apparences » ainsi distinguées des choses « naturelles », les nouvelles ressemblances que son regard est capable de discerner, relèvent d'une capacité de subversion des anciens paradigmes. Sous ce regard, les choses apparentées deviennent étranges en relation à l'expérience du monde que cette poésie essaie de dépasser. C'est d'une manière naturelle donc que la strophe quatre commence par un jeu de mots avec les formes du passé et du présent du verbe voir, en portugais *ver* : *vi* (passé), *vejo* (présent).

Sur la relation entre les choses « connues » et celles que présente le poète, voyons ce qui affirme Aristote :

La métaphore par analogie, en particulier, se fonde sur une similitude de rapports. Si elle est comprise, elle oblige l'auditeur, ou le lecteur à voir à son tour cette similitude : 'son 'regard', guidée par la métaphore du poète, découvre en pleine lumière une 'correspondance' dont il avait peut-être (ou peut-être pas) vaguement conscience (...). De cet instant, sa vision du monde se trouvera enrichie d'un nouveau maillon symbolique, qui à son tour pourra ouvrir la voie à de nouvelles métaphores et permettre leur interprétation³⁹⁵.

³⁹⁵ *La Poétique, op. cit.*, p. 52.

Aristote affirme ainsi que « la métaphore doit se faire (...) à partir de choses apparentées, mais sans que la parenté soit évidente³⁹⁶ ». Cette vision privilégiée sur le monde rappelle le regard particulier qu'Éluard attribue aux artistes ainsi que leur fonction « morale » d'éducation des hommes qui, sans l'art, sans la poésie, sont comme des aveugles. Les artistes sont ainsi des « frères voyants » qui exercent un rôle essentiel dans la démarche de la révolution surréaliste : changer la vie de l'homme, le mener à voir ce que seul l'art permet de voir et ainsi rassembler les hommes devenus, par la poésie, des frères :

Voir c'est comprendre et c'est agir ; voir, c'est unir le monde à l'homme et l'homme à l'homme. On nommait autrefois *frères voyants*, au Quinze-Vingt, les hommes non aveugles mariés à des femmes aveugles. Une fraternité semblable unit le peintre aux individus qui sont sinon atteints de cécité mentale, du moins incapables trop souvent de profiter du sens de la vue, de discerner laideur et beauté (...). De l'intimité entre celui qui montre et celui qui regarde, entre le maître et l'élève, entre la connaissance et l'ignorance, entre la révélation et la découverte, *au niveau de l'image de la réalité*, naît la conception du vrai. *Le rôle de l'artiste est de guider*, d'ouvrir les yeux les plus rebelles, d'enseigner à voir comme on enseigne à lire et de montrer le chemin de la lettre à l'esprit³⁹⁷.

Chez Murilo, le renforcement de cet acte de voir, produit par les répétitions du verbe voir, qui s'intensifie à partir de la strophe deux, est un signe du rôle joué par les images dans la poétique de Murilo. Elles sont capables d'accompagner les mouvements, les déplacements, les transformations des choses. Tout ce qui passe sous le regard du poète en sort littéralement sous une perspective nouvelle. Le poète affirme de cette manière qu'il n'a jamais vu exactement son corps, mais son corps en mouvement : « J'ai vu mon corps se déplaçant » (avant-dernier vers). Le corps ne se laisse apercevoir que de manière fragmentaire, partielle, dans un mouvement presque furtif. La problématique de la connaissance s'imbrique ici dans le système d'images. Toutefois cette connaissance est morcelée. Elle permet, néanmoins, d'accéder à une partie de ce qui définit le corps ; elle permet d'accéder à quelque chose que le poète arrive à « fixer » précairement par la poésie. Mais à la fin, n'est-ce cette même précarité qui est

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 479.

³⁹⁷ Préface à l'*Anthologie des écrits sur l'art, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, pp. 512-513.

privilegiée quand le poète fait l'éloge de ce qui relève de la pierre, mais qui peut aussi être de l'air³⁹⁸ etc? Ce que le champ visuel engagé par les métaphores produit compose un champ particulier de la connaissance. Certes, le savoir propre au discours littéraire se structure de façon différente des rapports sensibles ou logiques chers à l'empirisme. Cependant, cette poésie renouvelle ces rapports puisque le monde auquel elle renvoie est nouveau. Le savoir produit se construit alors sous des paradigmes divers. Ce poème marque le seuil entre ces deux dimensions : le poète commence par une « définition » de la *forma*, au tout premier vers. Elle est alors le point de ralliement entre l'âme et le corps ; elle est néanmoins étroitement liée à une idée d'exactitude relevant d'une transcendance typiquement *muriliana*. Elle accepte ce qui demeure à la marge et ne s'explique pas.

Une relation très proche de celle de Murilo est retrouvée dans le poème d'Éluard « Mais elle (...) »³⁹⁹, du recueil *Corps mémorable* :

Elle ne vit que par sa forme
Elle a la forme d'un rocher
Elle a la forme de la mer
Elle a les muscles du rameur
Tous les rivages la modèlent.

Ses mains s'ouvrent sur une étoile
Et ses yeux cachent le soleil
Une eau lavée le feu brûlé
Calme profond calme créé
Incarnant l'aube et le couchant

Pour en avoir connu le fond
Je sers la forme de l'amour
Elle ce n'est jamais la même
Je sers des ventres et des fronts
Qui s'effacent et se transforment

³⁹⁸ «Pós Poema», *Poesia Liberdade*, *op. cit.*, pp. 432-433.

³⁹⁹ « Mais elle », *Corps mémorable*, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, pp. 131-132.

Fraîche saison promesse chaude
Elle est à l'échelle des fleurs
Et des heures et de couleurs
Niveau de force et de faiblesse
Elle est ma perte de conscience

Mais je refuse son hiver.

La vie est motivée par cette forme. Elle conditionne la vision du poète qui peut, maintenant, associer l'existence d'un être à un « rocher » ou à la « mer ». Cette figure se laisse transformer par le « modèle » de tous rivages. Il est intéressant de voir qu'Éluard aussi joue avec les oppositions entre forme et contenu (« fond ») : « Pour en avoir connu le fond / Je sers la forme (...) ». Cette « forme » n'obéit à aucune contrainte, « elle (...) n'est jamais la même ». Cette « forme » refuse ainsi ce qui est stable ; elle se réinvente à chaque mouvement de l'écriture du poète. Elle se déploie différemment comme les saisons de l'année qu'Éluard évoque avec l'expression « à l'échelle des fleurs » et avec « son hiver ». Il est aussi important de prendre en compte le vers « elle est ma perte de conscience ». Cette figure féminine, prenant une « forme » totalement instable, changeante, mobile, impose au « je » du poème le changement des cadres de raisonnement. La conscience cède place à un dérèglement de la logique, de la raison. Mais le point le plus significatif est certainement la constellation de nouveaux savoirs et de nouvelles images produites par cette inconscience. C'est dans cet autre état que l'homme se promène parmi « des ventres et des fronts / Qui s'effacent et se transforment ».

Chez Murilo Mendes, dans le recueil *As Metamorfoses* (1938-1941), de nombreux poèmes problématisent encore un nouveau modèle représentatif où la métaphore de la forme est en jeu, comme dans “Forma e Essência”, ci-dessous.

VI. 2. “Forma e Essência”, *As Metamorfoses*

FORMA E ESSÊNCIA

Podeis vê-la contra a luz;
é um manequim de folhas,
Uma cariátide que se move
Poucos vestígios do humano.

Entretanto é uma mulher.
Mulher que ri, cose e dança,
E também abre janelas.

Poucos vestígios do humano:
Sei entretanto que à noite
Fala a um ente imaginário.
Move a caixinha de música,
Despertando assim a criança
Que inda dorme dentro dela⁴⁰⁰.

Les deux versants qui se mettent en tension sont aussi ce point où s’imbriquent l’humain et « l’entité imaginaire ». « Forme » et « essence » renvoient ainsi à une sorte de transcendance, déjà analysée dans ce travail, qui se confond avec la création

400

FORMA E ESSÊNCIA

Vous pouvez la voir contre la lumière ;
c’est un mannequin de feuilles,
Une cariatide qui se déplace
Peu de vestiges de l’humain.

Cependant c’est une femme.
Femme qui rit, coud et danse,
Mais aussi qui ouvre les fenêtres.

Peut de vestiges de l’humain :
Je sais néanmoins que la nuit
Elle parle à une entité imaginaire.
Elle déplace la petite boîte de musique,
Réveillant alors l’enfant
Qui dort encore dedans elle-même. (traduction libre)

poétique. Peu sont les « vestiges » de l’humain, néanmoins, c’est bel et bien « une femme » qui devient l’objet fugace de la représentation poétique. Sa « forme » est aussi ce qui accompagne son objet, ce « mannequin de feuilles » ou encore cette « cariatide qui se déplace ». Aussi, la *forma* « est une femme ». La *forma* rejoint les propos qui ont été tenus dans la partie de ce travail concernant la figure de la femme chez Murilo. Elle s’entrevoit contre la « lumière », entre clarté et une certaine zone d’ombre. C’est une manière d’affirmer une puissance nouvelle qui prend place de manière sous-entendue, comme dans un crépuscule qui peut aussi prendre la forme d’un « mannequin de feuilles ». Encore une fois, la *forma*, la femme, se rapproche du mode par lequel la poésie prend part dans le monde en érigeant un univers spécifique et autonome. Dans un acte de « clarvoyance », dans un monde qui est parfois flou, la représentation artistique prend le large et assume une « forme » libre, poétique dans son essence.

Toujours dans *As Metamorfoses*, une autre manière de penser la métaphore de la forme est donnée par Murilo dans “Ideia fortíssima”.

VI. 3. “Ideia fortíssima”, *As Metamorfoses*

IDEIA FORTÍSSIMA

Uma ideia fortíssima entre todas menos uma
Habita meu cérebro noite e dia,
A ideia de uma mulher, mais densa que uma forma.
Ideia que me acompanha
De uma a outra lua,
De uma a outra caminhada, de uma a outra angústia,
Que me arranca do tempo e sobrevoa a história,
Que me separa de mim mesmo,
Que me corta em dois como o gládio divino.
Uma ideia que anula as paisagens exteriores,
Que me provoca terror e febre,
Que se antepõe à pirâmide de órfãos e miseráveis,

Uma ideia que verruma todos os poros do meu corpo
E só não se torna o grande cáustico
Porque é um alívio diante da ideia muito mais forte e violenta de Deus⁴⁰¹.

Ici, la « forme » n'est opposée ni au « fond » - dont nous parle Éluard dans le *Corps mémorable* - ni à « l'imaginaire » - comme affirme Murilo dans le poème "Forma e Essência". Il s'agit ici de marquer une tension entre *forma* et *ideia* (« idée »). Plus que la seule préoccupation esthétique, souvent attachées au signe linguistique « forme », ce qui s'oppose à cette notion est l'idée, au sens platonicien. Ce n'est pas un hasard si Murilo attache cette idée au dialogue avec le divin. Elle est capable de déconnecter le poète du monde sensible, logique, pragmatique : « Une idée très forte (...) / Qui m'arrache du temps et survole l'histoire, / Qui me sépare de moi-même ». Néanmoins, l'importance de la forme surgit justement quand le poète affirme que cette idée est aussi puissante que celle de la forme. C'est comme si le poète ne pouvait connaître le transcendant qu'à travers la forme et le tangible. C'est pour cette raison même que la pratique poétique est essentielle pour Murilo. C'est au travers d'elle que l'homme peut se figurer l'existence du divin. C'est elle aussi qui transforme la réalité afin de permettre au langage de le réinterpréter afin d'englober toutes les formes qu'elle peut assumer.

Enfin, le « miroir », la « forme » concourent avec la composition d'une mimésis nouvelle. Cette nouvelle organisation du monde, produit un nouveau système

⁴⁰¹ UNE IDÉE TRÈS PUISSANTE

Une idée très puissante parmi toutes les autres à l'exception d'une
Habite mon cerveau nuit et jour,
L'idée d'une femme, plus dense qu'une forme.
Cette idée m'accompagne
D'une lune à l'autre,
D'une promenade à l'autre, d'une angoisse à l'autre,
Qui m'arrache du temps et survole l'histoire,
Qui me sépare de moi-même,
Qui me coupe en deux comme le glaive divin.
Une idée qui annule les paysages extérieurs,
Qui provoque en moi la terreur et la fièvre,
Qui se met devant les orphelins et les misérables,
Une idée qui perfore tous les pores de mon corps
Et qui ne devient le grand caustique
Parce qu'elle est un soulagement vis-à-vis de l'idée beaucoup plus puissante et violente de Dieu.
(traduction libre)

de sens, orienté avec un univers visuel inédit. L'autonomie référentiel de cet ensemble marque l'émergence d'un ordre vraisemblable nouveau. Nouvelle référence et vraisemblance sont les composants qui, ensemble, organisent l'univers mimétique de cette poésie. Cette mimésis marque donc la reconfiguration du référent du discours poétique surréaliste. Ces métaphores démontrent le déplacement essentiel qui est à la source des nouveaux repères référentiels. Un autre versant du « réel » surgit. Un mouvement se configure vers une « vérité » construite par le discours poétique. Voyons, avec le chapitre VII de cette troisième partie, les mécanismes permettant de soutenir comment une nouvelle référence donne naissance à la vraisemblance surréaliste.

Chapitre VII. Métaphore comme agent de vraisemblance : vers une nouvelle référence

« En effet, le rapport du langage à son autre, la réalité, concerne les conditions de possibilité de la référence en général, donc la signification du langage dans son ensemble. Or la sémantique ne peut qu'alléguer le rapport du langage à la réalité, non *penser* ce rapport comme tel. (...) Le langage apparaît alors comme ce qui élève l'expérience du monde à l'articulation du discours, qui fonde la communication (...) ».

Paul Ricœur, *La métaphore vive*, *op.cit.*, pp. 384-385.

“Nevertheless the words suggest and evoke are appropriate, because in *symbolism* the word does not echo the thing but other words, and hence the immediate impact *symbolism* makes on the reader is that of incantation, a harmony of sounds and the sense of a growing richness of meaning unlimited by denotation”.

Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism*, *op. cit.*, p. 81.

Prenons ce propos d'Émile Benveniste⁴⁰² : « une unité linguistique quelconque n'est reçue telle qu'elle si on peut l'identifier dans une unité de degré supérieur : le phénomène dans le mot, le mot dans la phrase ». La théorie de la métaphore implique de comprendre que le signifié, ayant son sens placé au niveau du discours, instaure une chaîne de signification qui se place hors des significations ordinaires données aux mots. Le signe ne serait plus caractérisé dans un rapport de différence aux autres signes mais par rapport au contexte énonciatif métaphorique qui coordonne son sens. Reprenant alors Benveniste, il est possible d'affirmer que dans l'unité linguistique surréaliste, le signe métaphorique, est reçu et accepté comme cohérent s'il peut être lié à l'unité de degré supérieur ». Cela implique que « dans la langue, il n'y a pas de problème de référence : les signes renvoient à d'autres signes dans le même système⁴⁰³ ». Si nous prenons en compte qu'en changeant le système - le modèle de référentialité - nous changeons aussi les relations possibles entre les signes. Cela implique aussi à ce que ces nouveaux ponts sémantiques créés par ces relations déclenchent de « nouveaux » sens aux mots. Les ruptures du surréalisme gagnent ainsi tout son sens : avec son nouveau modèle de référentialité, la poésie surréaliste instaure le cadre donnant libre cours aux bouleversements sémiotiques et sémantiques.

Aussi au niveau des images, les innovations métaphoriques dans la poésie surréaliste affectent non seulement les comparaisons inhabituelles qu'elles organisent entre les champs sémantiques divers, mais aussi la phrase, bouleversée dans son noyau essentiel, le mot et son sens convenablement accepté. Or, l'outil surréaliste par excellence, les métaphores, incarne exactement cela : doter un mot d'un sens étranger aux utilisations communes, transformant la signification de toute la phrase, de tout le vers à partir d'un mot. Ce changement du mot à la phrase permet de produire le basculement de « l'existence » de l'objet représenté : il n'est plus en relation avec son homologue du monde empirique, mais acquiert son existence dans les tensions différentielles au sein de l'ensemble discursif. La compréhension de la référence est ainsi complètement subvertie. C'est alors par les métaphores que la référence dans la poésie de Murilo et d'Éluard s'actualise. La vraisemblance surréaliste est transposée ainsi à ce point du discours où la mimésis dépend des articulations formelles mises en

⁴⁰² *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris : Gallimard, 1980, p. 122.

⁴⁰³ Ricœur, *op.cit.*, p. 97.

place. Ces articulations orientent d'autres rapports herméneutiques et épistémologiques. C'est dans ce centre névralgique de la représentation qu'une autre vraisemblance s'érige avec le choc dans la compréhension du concept de référence qui semble organiser, avec la mimésis, les rapports entre le réel et la littérature.

Envisager les apports de la philosophie et de la linguistique à l'analyse de la poétique surréaliste enrichit la démarche de cette thèse et munit la problématique de la mimésis et de la vraisemblance surréalistes de mécanismes et perspectives ne se limitant pas au domaine littéraire, mais comprenant le phénomène constitutif de la représentation, la métaphore, comme élément relevant de plusieurs domaines du savoir. Entre ces divers domaines, celui où se déploie *La métaphore vive* de Paul Ricœur, déjà cité maintes fois dans ce travail, permet de dégager les points obscurs concernant l'utilisation de la métaphore et les implications discursives et philosophiques. Par une démarche analytique, le texte de Ricœur parcourt les travaux de philosophes comme Edmund Husserl, Bertrand Russell, I. A. Richards et Marcus B. Hester, à partir desquels apparaît dans toute sa complexité la problématique de la représentation et de la construction d'une certaine vraisemblance ayant pour fondement la métaphore.

De Husserl, Ricœur reprend le postulat selon lequel un sens particulier, délié du monde hors-texte, est produit par l'imaginaire et les articulations des images produites. Il vient de lui aussi l'utilisation du terme grec *epoché*, compris comme la suspension de la référence au réel et un accord de croyance sur ce qui est raconté par le langage littéraire. Ricœur utilise cette suspension de référence de façon à incorporer les ruptures produites au niveau du sens par les métaphores. Cela entre en relation avec le déplacement de la notion de mimésis qui, par la cohérence discursive et les nouveaux rapports de sens entre les signes, modifie les éléments responsables par la vraisemblance. En effet, quand il devient question de sens, de la conception de vérité et de notre perception du réel, les notions de mimésis et de vraisemblance reviennent en lumière. La signification d'un texte littéraire se trouve donc dans le contrat, accepté ou pas par le lecteur. Les enjeux formels seraient ainsi négligés en dépit d'une *epoché* fondatrice d'une notion de fiction étroitement attachée à une référence extérieure.

Sens et référence : difficile ici de ne pas penser au texte de Gottlob Frege publié en 1982 dans la revue *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, « Über Sinn und Bedeutung⁴⁰⁴ ». Frege y distingue les notions de « sens » et de « référence », avec un exemple⁴⁰⁵ qui rend clair les propos du philosophe ; cette distinction démontre encore une fois la pertinence des arguments que tiennent l'hypothèse de la « vraisemblance surréaliste » :

The reference and sense of a sign are to be distinguished from the associated idea. If the reference of a sign is an object perceivable by the senses, my idea of it is an *internal image*⁴⁰⁶, arising from memories of sense impressions which I have had and acts, both internal and external, which I have performed (...). There result, as a matter of course, a variety of differences in the ideas associated with the same sense (...). This constitutes an essential distinction between the idea and the sign's sense, which may be the common property of many and therefore is not a part or a mode of the individual mind. For one can hardly deny that mankind has a common store of thoughts which is transmitted from one generation to another.

In the light of this, one need have no scruples in speaking simply of the sense, whereas in the case of an idea one must, strictly speaking, add to whom it belongs and at what time. It might perhaps be said: Just as one man connects this idea, and another that idea, with the same word, so also one man can associate this sense

⁴⁰⁴ J'utilise ici, comme texte de référence, la traduction de Max Black, « On Sense and Reference », disponible sur le portail WikiSource et consulté le 17 mars 2016 [https://en.wikisource.org/wiki/On_Sense_and_Reference]. Je fais mention de la traduction de Claude Imbert (« Sens et dénotation », *Écrits logiques et philosophiques*, Paris : Seuil, 1971) par un souci de méthodologie. Les extraits de Frege présentés en français sont des traductions personnelles.

⁴⁰⁵ "Somebody observes the Moon through a telescope. I compare the Moon itself to the reference; it is the object of the observation, mediated by the real image projected by the object glass in the interior of the telescope, and by the retinal image of the observer. The former I compare to the sense, the latter is like the idea or experience. The optical image in the telescope is indeed one-sided and dependent upon the standpoint of observation; but it is still objective, inasmuch as it can be used by several observers. At any rate it could be arranged for several to use it simultaneously. But each one would have his own retinal image. On account of the diverse shapes of the observers' eyes, even a geometrical congruence could hardly be achieved, and an actual coincidence would be out of the question. This analogy might be developed still further, by assuming A's retinal image made visible to B; or A might also see his own retinal image in a mirror. In this way we might perhaps show how an idea can itself be taken as an object, but as such is not for the observer what it directly is for the person having the idea. But to pursue this would take us too far afield".

⁴⁰⁶ "We can include with ideas the direct experiences in which sense-impressions and acts themselves take the place of the traces which they have left in the mind. The distinction is unimportant for our purpose, especially since memories of sense-impressions and acts always go along with such impressions and acts themselves to complete the perceptual image. One may on the other hand understand direct experience as including any object, in so far as it is sensibly perceptible or spatial", je souligne.

and another that sense. But there still remains a difference in the mode of connection. They are not prevented from grasping the same sense; but they cannot have the same idea. *Si duo idem faciunt, non est idem*. If two persons picture the same thing, each still has his own idea. It is indeed sometimes possible to establish differences in the ideas, or even in the sensations, of different men; but an exact comparison is not possible, because we cannot have both ideas together in the same consciousness⁴⁰⁷.

La référence et le sens du signe linguistique doivent être séparés de l'idée à laquelle le sens commun les lie, selon Frege. L'idée que chaque individu se fait ne peut être qu'un élément relevant d'un domaine inextricablement subjectif, domaine qui ne peut que produire une « image interne » : « Si deux personnes imaginent une même chose, chacun possède néanmoins sa propre idée de cette chose ». Les métaphores que nous étudions jusqu'ici sont la preuve de cette relativité essentielle au langage et de surcroît au langage poétique.

Tout comme le concept de vraisemblance doit être envisagé, comme déjà affirmé, ayant en perspective les relations de pouvoir qui sont intrinsèques à sa compréhension, le sens des mots varie selon l'espace et le temps dans lesquels il est utilisé. Cela a des conséquences directes sur la manière dont l'écriture poétique et l'univers qu'elle représente sont compris. En changeant les contextes, fictifs et factuels, la référence n'est plus la même. Or, la métaphore est écart et, en tant qu'écart elle exerce son influence sur toutes les sphères de l'acte littéraire. Cela veut dire que le

⁴⁰⁷ « La référence et le sens d'un signe doivent être distingués de l'idée à laquelle ils sont associés. Si la référence d'un signe est un objet pouvant être perçu par les sens, mon idée de cet objet est une image interne résultant de souvenirs d'impressions sensorielles que j'ai eu et les actes, à la fois internes et externes, que j'ai effectués (...). Ce qui est sûr, c'est l'existence d'une variété de différences dans les idées associées à un sens (...). Cela constitue une distinction essentielle entre l'idée et le sens d'un signe, qui peut être la propriété commune de nombreux autres signes, et n'est donc pas une partie ou un mode d'une pensée individuelle. Car on peut difficilement nier que l'humanité a un réservoir commun de pensées qui se transmet d'une génération à l'autre.

Selon cette perspective, on ne doit pas avoir de scrupules à parler simplement de sens, alors que dans le cas d'une idée, il faut ajouter à quels éléments cette idée appartient et à quel moment. On pourrait peut-être affirmer : tout comme un homme relie telle idée à un mot et un autre encore une autre idée au même mot, de même quelqu'un peut associer à une idée un sens déterminé et une autre personne en l'associe à un autre sens. Mais il reste encore une différence dans le mode de connexion. Rien ne les empêche de saisir le même sens ; mais ils ne peuvent pas avoir la même idée. *Si duo idem faciunt, non idem est*. Si deux personnes imaginent une même chose, chacun possède néanmoins sa propre idée de cette chose. Il est en effet parfois possible d'établir des différences dans les idées, ou même dans les sensations, des hommes différents ; mais une comparaison exacte est impossible, parce que nous ne pouvons pas avoir deux idées ensemble dans la même conscience » (traduction libre).

mouvement que la métaphore met en place altère la compréhension du sens des mots en renvoyant à une référence qui n'est pas celle de l'objet empirique. La référence littéraire ce n'est pas la référence du texte journalistique, ni même celle du genre judiciaire, par exemple.

C'est justement avec la problématique des images et de la structure sémantique développée par la métaphore dans les textes surréalistes que les questionnements issus du champ philosophique prennent une autre ampleur et une autre signification, notamment avec les études de Ricœur. Selon lui, la métaphore engendre un autre ordre d'imitation, de vraisemblance, que nous pourrions appeler le « réel poétique ». À ce propos Ricœur affirme :

(...) si la métaphore relève d'une heuristique de la pensée, ne peut-on supposer que le procédé qui dérange et déplace un certain ordre logique, une certaine hiérarchie conceptuelle, un certain classement, est elle-même que celui d'où procède toute classification ? [...] ne pouvons-nous néanmoins imaginer que l'ordre lui-même naît de la même manière qu'il change ? (...); la métaphore n'engendre un ordre nouveau qu'en produisant des écarts dans un ordre antérieur⁴⁰⁸.

C'est ainsi qu'on voit se dessiner un dédoublement de la référence avec le déplacement de sens provoqué par le procédé métaphorique. Ce procédé rend à la réalité de la poésie surréaliste un nouveau statut d'« ordre logique » - summum de la « hiérarchie conceptuelle » réaliste, à savoir « la catégorie ultime à partir de laquelle le tout du langage peut être pensé, quoique non connu, comme l'être-dit de la réalité⁴⁰⁹ ». C'est par un « usage critique » du concept de réalité que le discours poétique s'articule selon deux mots d'ordre : celui de « l'époché de la référence ordinaire », qui devient « la condition négative du déploiement d'une référence de second rang. (...) Ce déploiement est ordonné par le pouvoir de ré-description qui s'attache aux textes qui deviennent des fictions heuristiques, à la manière des modèles de la science⁴¹⁰ ». Ces derniers étant,

⁴⁰⁸ *La métaphore vive, op. cit.*, p. 32.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 386.

⁴¹⁰ *Loc. cit.*

selon Ricœur, les bénéficiaires d'un « préjugé positiviste en vertu duquel seul le discours scientifique dit la réalité⁴¹¹ ». En ce sens le dérèglement produit dans cette « hiérarchie conceptuelle » devient « contrepartie positive », marquant « l'irruption, dans le langage, de l'anti-prédictif, et du pré-catégorial, en demandant un autre concept de vérité que le concept de vérité-vérification, corrélatif de notre concept ordinaire de réalité⁴¹² ». De surcroît, le surréalisme n'était-il pas ce mouvement qui a voulu mettre en échec cet « univers que nous appelons réel » ? Et si, pour reprendre Marcel Raymond,

l'univers que nous appelons réel n'était rien de plus qu'une imagination, une imagination qui a 'réussi', par on ne sait quel processus dont la clé est perdue, un rêve ancien, que nous avons laissé prendre corps, par habitude, par faiblesse, par une impardonnable inertie, et qui nous tient aujourd'hui comme une chrysalide⁴¹³ ?

Cependant, cette autonomie défendue au nom d'une structure métaphorique et formelle capable de dédoubler la réalité créant un univers de l'œuvre, sous l'égide d'une mimésis produite justement par cette autonomisation référentielle, ne veut pas dire « que désormais chacun reste chez soi, en se donnant sa propre mesure⁴¹⁴ ». Cette commune mesure perdue, affirme Jacques Rancière, « veut bien plutôt dire que toute commune mesure est désormais une production singulière et que cette production est possible seulement au prix d'affronter, dans sa radicalité, le sans-mesure du mélange⁴¹⁵ » des formes artistiques modernes. « Quand se trouve délié le fil de l'histoire, continue Rancière, c'est-à-dire la mesure commune qui réglait la distance entre l'art des uns et des autres, ce ne sont plus simplement les formes qui s'organisent selon un rapport d'analogie, ce sont les matérialités qui se mélangent directement⁴¹⁶ ».

Un système complexe de références fixe « arbitrairement » les sens des mots. Cet arbitraire c'est ce mélange de « matérialités » dont parle Rancière ; c'est le

⁴¹¹ *Loc. cit.*

⁴¹² *Ibidem*, p. 387.

⁴¹³ Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, *op. cit.*, p. 291.

⁴¹⁴ Jacques Rancière, *Le destin des images*, *op. cit.*, p. 52

⁴¹⁵ *Loc. cit.*

⁴¹⁶ *Loc. cit.*

réagencement inhabituel – et inhabituel puisque mélangeant des instances que le sens général oppose – qui configure la sensation d'étrangement alors causée. Ce sens figé lié au commun, ce sens dit « propre », n'est plus capable de rendre compte de la représentation du monde sous les yeux des surréalistes qui veulent pouvoir dire, à leur façon, le monde construit par leurs poèmes. Ricœur, guidé par les réflexions de Jean Cohen⁴¹⁷, parle de l'instauration d'une nouvelle pertinence à travers l'altération du code lexical opéré par le discours poétique : « seule la reconnaissance de la nouvelle pertinence sémantique opérée par la mutation lexicale pourrait conduire à une investigation des valeurs référentielles nouvelles attachées à la novation de sens, et ouvrir la voie à un examen de la valeur heuristique des énoncés métaphoriques⁴¹⁸ ».

Les propos de Cohen mettent en relief la chaîne processionnelle activée par le langage poétique agissant sur l'axe paradigmatique : la pertinence sémantique restreindrait la combinaison entre les signifiés de façon à ce que la phrase soit apprise comme intelligible. Avec ce changement des « permissions combinatoires » des signes surgit une nouvelle pertinence qui s'applique au niveau de la chaîne syntagmatique affectant directement le sens de l'énoncé. Il instaure une nouvelle cohérence discursive qui implique de nouveaux référents et une nouvelle vraisemblance par rapport au monde. D'abord par une « mutation lexicale », ensuite avec l'établissement de valeurs référentielles nouvelles pour aboutir finalement à une novation du sens. Cela, toujours selon Cohen, mettrait en relief une certaine capacité « heuristique ». Le langage poétique se voit ainsi doté de la capacité de montrer et de représenter le réel au moyen d'un « supra-réalisme » puisque « l'énoncé [métaphorique] (...) enseigne quelque chose, et ainsi contribue à ouvrir et découvrir un autre champ de réalité que le langage ordinaire⁴¹⁹ ».

Cela pose non seulement les bases de la problématique concernant le dédoublement référentiel qui impose la poésie surréaliste, mais évoque, d'une manière plus générale la question relative à la référence littéraire comme nouvelle forme d'« expérience fictive ». Je propose ci-dessous une lecture s'appuyant sur une approche linguistique. Elle marque de façon conséquente les écarts de référence produits par des

⁴¹⁷ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion, 1966.

⁴¹⁸ Ricœur, *op. cit.*, p. 199.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 191.

exemples chez Éluard et chez Murilo. Cette approche n'est pas la proposition d'un modèle méthodologique d'analyse de cette poésie, mais signale une lecture possible des effets produits par certains des mécanismes engagés par nos poètes. Commençons par un exemple théorique issu de la notion de *mood* de Northrop Frye développée par Ricœur.

VII. 1. Référence littéraire, « expérience fictive » : pour une lecture phonétique-phonologique

Ricœur, interprétant la notion de *mood* caractérisé par Frye, affirme qu'elle est l'expérience affective orientant notre rapport à la représentation littéraire :

La structure d'un poème articule un 'mood', une valeur affective. (...) ce 'mood' est bien plus qu'une émotion subjective, c'est un mode d'enracinement dans la réalité, c'est un index ontologique. Avec lui revient le référent, mais en un sens radicalement nouveau par rapport au langage ordinaire⁴²⁰.

Cette « fermeture » sur soi, typique du langage poétique, permet à ce dernier d'articuler une « expérience fictive », qui correspondrait au *mood* de Frye. Ricœur affirme encore qu'un langage ainsi orienté, c'est-à-dire de forme centripète, donne forme à un sentiment (*mood*) qui n'est que ce qui articule le langage lui-même :

The unity of a poem, then, is best apprehended as a unity of mood, a mood being a phase of emotion, and emotion being the ordinary word for the state of mind directed toward the experiencing of pleasure or the contemplating of beauty. And as moods are not long sustained, literature, for *symbolism*, is essentially discontinuous, longer poems being held together only by the use of grammatical structures more appropriate to descriptive writing. Poetic images do not state or point to anything, but, by pointing to each other, they suggest or evoke the mood which informs the poem. That is, they express or articulate the mood⁴²¹.

⁴²⁰ *Loc. cit.*

⁴²¹ « L'unité d'un poème est alors mieux appréhendée comme une unité d'humeur, une humeur étant une phase d'émotion et l'émotion étant le mot ordinaire pour l'état d'esprit orienté vers l'expérience du plaisir ou de la contemplation de la beauté. Et comme les humeurs ne sont pas longtemps soutenus, la littérature, comme symbolisme, est essentiellement discontinue. Des longs poèmes sont maintenus ensemble par l'utilisation de structures grammaticales plus appropriées à l'écriture descriptive. Les images poétiques ne précisent ou pointent à quoi que ce soit, mais, en pointant les unes aux autres, suggèrent ou évoquent

Nous savons donc que la manière dont le lecteur aperçoit un poème et le comprend est lié au *mood* qu'il suggère et à sa capacité d'« évoquer » des images, non des « idées », au sens platonicien, mais les images qui caractérisent, qui motivent, qui conditionnent la perception, l'impression que nous avons d'un poème déterminé.

Cependant, Aristote défend au chapitre sept de *La Poétique* que le concept d'*aisthesis*, traduit par Dupont-Roc et Lallot comme « perception », se constitue comme une instance extérieure à l'art. Elle dépend en dernier lieu de l'habilité du spectateur/lecteur à « regarder ». Il est alors possible de conclure que ce regard, non celui du lecteur moyen, mais celui d'un observateur idéal, motive le code formel, la structure interne, le « système de faits » par lequel l'œuvre d'art elle-même se caractérise. La « référence » ultime de l'œuvre littéraire est donc établie sous le seuil d'un ensemble de « valeurs », qu'elles soient esthétiques, politiques, sociales les « meilleures » qui puissent exister ; des valeurs idéales selon Aristote. La référence littéraire se lie ainsi au concept de mimésis telle que nous le discutons jusque-là : quoiqu'étranger au faire artistique, poétique, il devient partie intégrante de la composition du *muthos* et par ce raisonnement, élément de la mimésis :

(...) la perception (*aisthesis*, 51 a 7) est liée à l'organisation des concours et à tout ce qui est extérieur à l'art, lorsqu'elle n'est que la capacité perceptive du public réel des concours, qu'elle prétend soumettre les œuvres aux limitations du spectateur moyen, à la médiocrité des dispositions individuelles et des habitudes sociales : celle-là ne relève pas de l'art et n'a rien à lui imposer⁴²².

Toutes les bienséances et convenances de la vraisemblance, telles qu'elles se sont établies à partir du XVII^{ème} siècle, et que je discute plus en détail dans la partie de ce travail consacrée à la vraisemblance, sont nettement mises en échec par Aristote à partir

l'ambiance transmise par le poème. Autrement dit, elles expriment ou articulent l'humeur » (traduction libre), Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism*, *op. cit.*, pp- 80-81. En ce sens, il est possible de lier l'expérience issue de l'imaginaire pensée par Wolfgang Iser - « *das ereignishafte Erfahren des Imaginären* », discutée dans la première partie de cette thèse - cet événement, cette réalité construite par le langage en tant que structure fictive, et la conception de *mood* de Northrop Frye.

⁴²² *La Poétique*, *op. cit.*, note 4, p. 215.

de la notion d'*aisthèsis* ainsi construite : « la limite à fixer à la longueur en fonction des concours et de la perception ne relève pas de l'art (...) »⁴²³ ». Dupont-Roc et Lallot continuent le commentaire sur cette partie du texte d'Aristote où la notion de beau s'imbrique aussi bien dans le concept d'« unité » que dans les contraintes formelles, dans la manière dont est composée l'œuvre poétique⁴²⁴ :

Au contraire, en tant qu'elle [la perception] est la capacité théorique de regarder (*theôria*) du spectateur idéal, elle oriente et modifie la nature même de l'œuvre ; l'adaptation au regard « qui peut l'embrasser dans son ensemble » (*eusunopton* ; cf. *eumnèmoneton*, 51 a 5) devient alors un caractère objectif du *muthos* lui-même qui « est clairement perceptible dans son ensemble » (*sundèlos*). Pour Aristote, la finalité de l'art n'est jamais de plaire au public, toujours médiocre, en le flattant (...), mais de correspondre aux capacités du meilleur spectateur, regard théorique ou idéal, qui permet de définir *objectivement* les caractères exigibles de l'œuvre⁴²⁵.

La beauté découlera donc de cette « ordonnance », de cette totalité qui consiste dans la systématisation, dans le *poien* qui s'articule par le langage : « ainsi, toujours selon les commentateurs d'Aristote, une chose est belle non seulement par son étendue, mais encore par son adaptation à la finalité qui est la sienne⁴²⁶ ». Si la finalité de l'art n'est pas de plaire, ce qui est « extérieur à l'art » peut servir à une finalité précise. Dans le surréalisme, et dans le cadre de la thèse ici soutenue d'une vraisemblance surréaliste possible, la finalité des éléments formels est de construire un système qui soit l'univers de l'œuvre et son référent ultime. La lecture que je propose ci-dessous du poème « Le Sourd et l'Aveugle »⁴²⁷ d'Éluard obéit à cette proposition d'Aristote.

VII. 1. a. Éluard : « Le sourd et l'aveugle »

⁴²³ *Ibidem*, p. 61.

⁴²⁴ « Car la beauté réside dans l'étendue et dans l'ordonnance ; c'est pourquoi un être vivant ne saurait être beau s'il est très petit (car le regard ne peut l'embrasser d'un seul coup, en sorte que l'unité de l'ensemble échappe au regard des spectateurs) (...) », *ibid.*, p. 59.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 215.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 212.

⁴²⁷ *Mourir de ne pas mourir, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 140.

LE SOURD ET L'AVEUGLE

Gagnerons-nous la mer avec des cloches
Dans nos poches, avec le bruit de la mer
Dans la mer, ou bien serons-nous les porteurs
D'une eau plus pure et silencieuse ?

L'eau se frottant les mains aiguise des couteaux.
Les guerriers ont trouvé leurs armes dans les flots
Et le bruit de leurs coups est semblable à celui
Des rochers défonçant dans la nuit les bateaux.

C'est la tempête et le tonnerre. Pourquoi pas le silence
Du déluge, car nous avons en nous tout l'espace rêvé
Pour le plus grand silence et nous respirerons
Comme le vent des mers terribles, comme le vent

Qui rampe lentement sur tous les horizons.

Les ruptures produites par le discours surréaliste d'Éluard consistent à brouiller de motivations possibles à partir desquelles nous pouvons établir des rapports entre la phonétique et le sens, entre la « mer » et les sons marins, par exemple. Toutefois, pourrait-on prétendre que la structure dans « Le Sourd et l'Aveugle » essaye de faire vibrer les potentialités phonétiques de façon à refléter dans les signifiants et dans les signifiés ? Malgré cette motivation persistante, ce n'est pas de la mer dont parle le poète. Il parle de « la tempête et le tonnerre ».

La structure en vers et strophes, ainsi que les rimes alternées à l'intérieur des vers, ont tendance à signaler une dialectique entre les structures de ce discours surréaliste et celles de la tradition classique où les formes fixes montrent la valeur d'une œuvre. Plus profondément encore, la structure de vers libres s'avère impliquée dans la production de la vraisemblance.

Une première approche de la première strophe guide le lecteur à s'interroger sur la fonction des répétitions qui y sont présentes ; elles sont, en effet, symboliques et suggestives :

Gagnerons-nous la mer avec des cloches
Dans nos poches avec le bruit de la mer
Dans la mer ou bien serons-nous les porteurs
D'une eau plus pure et silencieuse

La répétition des mots en *oche* trouble la lecture et rend complexe le chemin de construction du sens. Cette répétition des mots en *oche* est appelée en phonétique « motivation expressive ». C'est l'effet de « contamination phonétique » d'une partie d'un signe dans l'autre. Cette répétition, pouvant suggérer des contaminations de sens entre les mots « cloche » et « poche », est trompeuse. Elle s'avère, dans la suggestion décrite, infertile à cause de l'impossibilité d'interprétation « logique » de l'énoncé. Cet effet de contamination, d'interférence, est encore accentué par la disposition, dans les vers, des mots touchés par la motivation expressive, comme nous le voyons à la fin des vers premiers et deuxième et au début des vers deuxième et troisième :

Gagnerons-nous la mer avec des cloches
Dans nos poches avec le bruit de la mer
Dans la mer ou bien serons-nous les porteurs

L'harmonie imitative rencontre, cependant, des échos de vraisemblance, des échos qui touchent la sémantique, avec la répétition des nasales *an* et *on* dans cette première strophe, notamment dans le vers premier et le troisième avec les mots « dans », « gagnerons » et « serons ». Cet outil nous permet de « voir », d'écouter le bruit de la mer, le mouvement des vagues qui se forment à chaque utilisation des nasales. Ce mouvement des vagues suggéré donne l'impression qu'on voit sous nos yeux la formation des flots, le moment où elles sont à leur sommet, dans une révolution de l'eau et d'écume. En outre, l'ensemble formé par la syllabe *ron* suggère l'idée de l'imminence d'un grand mouvement, d'une grande opération qui bouleverse vents et marées. Il est aussi remarquable que dès le premier mot du poème, « gagnerons », les phonèmes explosifs et sonores *g* et *n* sont en relief par leur répétition. Ces phonèmes

sous-entendent une force et une impulsivité, intuitions confirmées par la scène décrite dans la deuxième strophe. L'éparpillement des vagues serait mimétisé par les sons en *oche* où le phonème fricatif sourd ʃ, répété deux fois, représenterait le bruit que l'écume fait dans les derniers mouvements des vagues, quand celles-ci gagnent la plage. Avec l'ensemble de ces artifices, Éluard arrive à fixer une représentation du monde au moyen des effets produits par les phonèmes.

Parlons maintenant de l'importance de la répétition du mot « mer ». Cette répétition se caractérise comme une syllepse, autrement dit, comme mot employé dans son sens « propre » et son sens « figuré » en même temps. La « mer » décrite peut renvoyer à la mer de la réalité empirique, mais peut aussi représenter la « tempête » et le « tonnerre » au moyen des métaphores de « bruit » et du « silence ». À propos de la teneur de ces répétitions, Julia Kristeva⁴²⁸ affirme qu'au contraire du langage ordinaire « (...) la répétition d'une unité sémantique ne change pas la signification d'un message », mais dans le langage poétique

(...) les unités sont non-répétables ou, autrement dit, l'unité répétée n'est plus la même, de sorte qu'on peut soutenir qu'une fois reprise elle est déjà une autre (...). Il se produit un phénomène (...) qui est un effet de sens proprement poétique et consiste à lire dans la séquence (répétée) elle-même et autre chose⁴²⁹.

Cette progression, à l'instar des vers « gagnerons-nous la *mer* avec des cloches/ Dans nos poches, avec le bruit de la *mer*/ Dans la *mer*... », opère une métaphorisation de la métaphore « mer ». Éluard génère ainsi une métaphore de la métaphore, démontrant que les images et le sens dans la poésie surréaliste peuvent être composés par une autre sémantique. Ce langage poétique se construit alors sous un ordre établi par le contexte discursif où les sens des signes sont soumis à l'emploi qu'on en fait à l'intérieur de son système. Dans ce nouveau code il surgit un « lieu » métaphorique où les sens des signes, étranges l'un à l'autre en apparence, peuvent marier « déluge » avec « silence », « cloche » avec « mer ».

⁴²⁸ Julia Kristeva, « Poésie et négativité ». *L'Homme*, 1968, vol. 8, numéro 2, p. 36 – 63.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 35.

Les effets sonores dans la première strophe de ce poème d'Éluard laissent des traces qui nous indiquent un sens dont le chemin peut être rétabli. C'est à travers la compréhension d'une nouvelle relation sémantique, mise en place à partir des éléments formels et les images, que se produit la novation des sens et l'instauration d'une nouvelle référence. Si l'on recherche un sens dans la chaîne syntagmatique on est frustré depuis le premier vers. Les virgules divisent les vers dans des unités qui ont de sens syntaxiquement malgré les relations inhabituelles de la chaîne paradigmatique. On lit les énoncés et ils sont « complets », formés avec sujet verbe et objet, mais le sens ne se trouve pas dans la logique de la syntaxe. Il est alors possible de permuter les deux objets présents dans le premier et le deuxième vers grâce à la répétition de la préposition « dans » précédant, syntaxiquement, les compléments de ces deux objets. Alors, pourrions-nous dire que « dans nos poches », même s'il est lié par virgule à l'objet syntaxique « cloches », fais écho avec l'énoncé « bruit de la mer ».

Cette organisation poétique des énoncés syntaxiques, et dans la perspective de la poésie surréaliste d'Éluard, où le procès métaphorique s'organise selon une systématisation du sens, cette métrique rend propice la production d'un sens qui se cache à l'intérieur de la rupture discrète avec la syntaxe conventionnelle et linéaire. Un déplacement de sens est mis en place indiquant un détournement : les relations internes du rythme guident vers la compréhension de ce qui naît du poème, de ce avec quoi il se met en rapport. Tous ces aspects formels de suggestion sonore et de signification collaborent pour mettre en œuvre l'ambiance, le monde généré par le poème.

Passons à la deuxième strophe. Ici l'utilisation de l'alexandrin rappelle le dialogue avec la tradition de la poésie française classique, évoquée au début de cette section. Cet usage va dans le sens de la tradition dans la mesure où il s'attache, surtout depuis le XVIIe, au champ sémantique de la guerre, puisque l'alexandrin est traditionnellement considéré comme le vers de l'épopée⁴³⁰. Très marquée par deux groupes de rimes, le premier étant formé par les signes « eau », « couteaux », « flots » et « bateaux », le deuxième « bruit », « celui », « nuit », il est possible de se demander si cette configuration ne porte sur quelque chose touchant aussi le niveau sémantique,

⁴³⁰ En ce sens, la transgression des genres antiques proposés dans ce poème d'Éluard rappelle le poème « Overmundo » de Murilo dans lequel, je l'affirme, le poète brésilien opère une relecture surréaliste de certaines structures propres au genre tragique antique et classique.

référentiel et mimétique. Les mots de chaque groupe se mettent en rapport avec les autres mots de leur ensemble phonique non seulement par les ressemblances phonétiques, mais aussi par les aspects sémantiques partagés. Il est possible alors de parler d'un principe d'attraction sémantique. Il s'agit d'un principe qui est

(...) un fonctionnement continu du discours, par lequel toute séquence de mots est susceptible d'entrer en composition sémantique avec d'autres, sans que le critère de proximité soit particulièrement déterminant, la pertinence du rapprochement des mots reposant sur l'analyse du discours en son entier⁴³¹.

Prenons le premier ensemble décrit : le mot « eau » (premier vers de la seconde strophe) est sémantiquement lié au mot « flots » (fin du deuxième vers), mais il est aussi lié au mot « bateaux » (quatrième vers). Cet ensemble donne de fortes suggestions d'une ambiance aquatique. En ajout à cela, considérons la répétition du signe « mer », utilisé trois fois dans la première strophe. Mais que dire du dernier mot de ce groupe de rimes, le signe « couteaux » ? L'énoncé où il s'insère, autrement dit l'expression « aiguisé de couteaux » rajoute encore une attribution non habituelle au champ sémantique comprenant le signe « mer ». Avec cet énoncé Éluard met en scène un signe (couteaux) qui est habituellement porteur des idées de violence, de conflit et de tension.

La violence latente dans la deuxième strophe est produite par le choix de mots de champs sémantiques qui connotent de la violence, mais aussi par leur composition phonétique accentuée sur les sons explosifs, fricatifs et vibrants. Les fortes connotations de conflit déflagrées sont représentées par des mots tels que couteaux, guerriers, armes, coups, mais aussi par des verbes tels que frotter, aiguiser, défoncer. Dans ce choix de mots, Éluard fait varier le caractère sourd et sonore des consonnes et explore notamment les phonèmes explosifs sourds / k / et / t / et les explosifs sonores / g / et / d / (couteaux, guerriers, coups, frottant, aiguisé, défonçant). Dans cette exploration des possibilités interprétatives des sons, Éluard utilise à maintes reprises non seulement des sons occlusifs mais aussi les vibrants et le fricatif sourd / f / (guerriers, armes, frottant, défonçant).

⁴³¹ Gérard Dessons, *Introduction de l'analyse du poème*. Paris : Bordas, 1991, p. 42.

L'intuition débutée par l'énoncé métaphorique du premier vers de cette strophe, « aiguisé des couteaux », s'avère un fort indice révélateur de la « logique » à partir de laquelle se constitue « Le sourd et l'aveugle ». Au moyen de ces idées de conflit et de tension, au moyen d'une narrativité, d'une description des « faits » poétiquement, le poète fait usage de la figure de l'hypotypose. Autrement dit, il « met sous nos yeux » une image construite par des métaphores. Pour chaque trait présenté au lecteur par les sons, par les rapprochements sémantiques étranges, nous pouvons détacher un monde qui se construit par l'écriture poétique, par le langage surréaliste. Il est instauré alors l'imminence d'un conflit qui se passera sous nos yeux. La structure construite met en relief la tension dialogique constante entre le « silence » « le plus pur », de la première strophe, et le « bruit » « de la nuit », de la deuxième strophe. Le développement de ces deux pôles peut évoquer les références au « sourd » et à « l'aveugle » du titre. Pouvons-nous penser à « l'aveugle » quand le poète « donne à voir », par les potentialités du langage et de ses caractéristiques phonétiques, ce qu'une représentation « classique » ne permet pas de voir ? Pouvons-nous voir dans le « silence » de la première strophe, quelque chose d'aussi puissant capable de permettre d'« écouter » le « sourd » ?

Dans le troisième vers de cette deuxième strophe, l'expression « semblable à » avertit le lecteur sur le rapprochement de deux sens, de deux référents au moyen d'un procédé de comparaison : « (...) le bruit de leurs coups est *semblable* à celui / Des rochers défonçant dans la nuit les bateaux ». La particularité du rapprochement consiste en ce que le bruit produit par « l'eau se frottant les mains » se met en rapport avec le son créé par les « guerriers qui ont trouvé leurs armes dans flots ». Le bruit « de leurs coups » est encore particularisé au vers quatre de cette même strophe : le son produit par « leurs coups » est similaire à celui « des rochers défonçant *dans la nuit* les bateaux ». Quels sont les aspects de cette « nuit » pour qu'elle modifie l'appréhension du « bruit » fait par les « guerriers » ? Cette « nuit » et les suggestions d'obscurité et de ne pas savoir ce qui est devant génèrent une appréhension. Elle s'ajoute à la tension qui est à son summum dans cette partie du poème.

La troisième strophe se caractérise par la tension entre toutes les suggestions de violence et de mouvement qui font contraste avec l'espace « pour le plus grand

silence ». Cette tension divise le poème en deux champs, le premier étant celui du « déluge », du « silence » et « d'une eau plus pure et silencieuse ». De l'autre côté nous avons le « bruit » de « l'eau se frottant les mains », des « guerriers » et des « armes », « la tempête et le tonnerre ». Parlons d'abord des signes « tempête » et « tonnerre », au premier vers de cette troisième strophe. Le premier signe désigne une violente perturbation, un phénomène météorologique qui déclenche les mouvements dans la mer. Selon une logique rationnelle, le « frottement » de l'eau décrit dans le poème est produit par la « tempête », par les vents qui soufflent provoquant le « bruit de la mer ». Le deuxième signe, « tonnerre » décrit à son tour un phénomène brutal et imprévu qui connote des idées d'impulsivité, de manque de contrôle donnant d'origine aussi au verbe *tonner*, l'acte d'exprimer la colère ressentie de façon violente. Ces deux signes « tempête » et « tonnerre », expriment des idées de violence, déjà présentes dans la structure mimétique. Ces mots expriment également des idées de mouvement, de révolution imminente, et se placent aussi en directe opposition avec « le plus grand silence » (troisième vers de la troisième strophe), cet espace idéal - « espace rêvé » - recherché par le poète.

Parlons un peu du signe « silence » et des connotations présentes tout au long du poème. En dépit du sens le plus accepté de ce mot, qui désigne l'absence de son, l'absence de bruit, la constitution phonétique du signe *silence* se configure par la sibilation produite par le *s*, qui commence le mot, mais aussi par la syllabe *ce*, dont la transcription phonétique est formée par le même son. Il est remarquable aussi que la syllabe nasale *en* donne l'idée de prolongement, de durée. Ce « silence » prétendu par Éluard met en relief l'incongruité entre sens et phonème, tout en mettant ce « silence » en rapport avec le « vent des mers terribles », ce vent puissant qui « rampe (...) sur tous les horizons ». Les phonèmes sourds qui composent ce « silence » sont l'opposition des ceux composant les signes principaux de la seconde strophe, « bruit », « celui », « nuit », formés par des consonnes explosives et par des phonèmes fricatifs. Cela corrobore l'idée que les ruptures des attentes sémantiques provoquent la création d'un code linguistique spécial qui « a pour corollaire la destruction du code linguistique. Car l'équation impossible est plus qu'un oxymoron qui rapprocherait des signifiants simplement contrastants : elle menace les fondements mêmes de la structure

sémantique, en substituant l'équivalence à une opposition (...) ⁴³² ». L'équation « impossible », qui rapprocherait « vent des mers terribles » à « silence » met en place forme son contexte sémantique et sémiotique. Au-delà du manque de logique apparent, les suggestions sonores nous indiquent un chemin de lecture possible.

Du côté de la poétique de Murilo Mendes, il se produit un déplacement de référence similaire dont une analyse croisée permet de voir les liens structurels. Selon José Merquior⁴³³, l'influence du surréalisme sur la poétique du poète brésilien se traduit par des vers au caractère « éclaté et fragmentaire (...) délibérément non mélodieux et non harmonieux ». Toujours selon Merquior, Murilo est le « demusicalizador » (« démusicalisateur ») de la lyrique moderne brésilienne soutenant l'aversion du poète à l'harmonie phonétique liée aux bienséances de l'esthétique du XVIII^{ème} siècle, où le gage de virtuosité s'attache à l'« harmonie imitative ». Nous venons de voir, néanmoins, la manière par laquelle Éluard transgresse les limites de ces convenances. Éluard déplace la référence en érigeant une représentation dont les rudiments se situent dans un univers d'images produit par une autre articulation du système phonétique et sémantique. Revenant à Murilo Mendes, dans un poème comme “Murilograma à Pascal⁴³⁴”, et de manière similaire à Éluard, la conjugaison des résonances phonétiques produit l'instauration d'un répertoire sémantique nouveau, avec des nouvelles relations entre les signes. Cela devient possible à travers l'épanouissement que ces nouveaux systèmes produisent sur le champ sémantique. Ce développement produit à son tour le déclouisonnement de la structure de références, comme le démontre le dernier exemple sur Éluard. Le détournement de la logique orientant le réel empirique donne lieu à des univers nombreux dont la description s'ordonne à travers l'accent mis sur les potentialités phonétiques qui se manifestent par des mécanismes spécifiques, comme l'allitération. Voyons avec plus de détails la forme que prend ce dédoublement référentiel par le discours métaphorique chez Murilo Mendes.

⁴³² Riffaterre, *op. cit.*, p. 53.

⁴³³ « Notas para uma murilosopia », *Poesia completa e prosa, op. cit.*, pp. 11-21.

⁴³⁴ “Murilograma à Pascal”, *Convergência, Poesia completa e prosa, op. cit.*, pp. 700-701

VII. 1. b. Murilo : “Murilograma a Pascal”

Dans le recueil *Convergência* (1963-1966), comprenant “Murilograma à Pascal”, Murilo Mendes pratique un exercice de relecture d’œuvres de nombreuses figures du monde artistique, mais représente aussi des souvenirs d’endroits connus ou rêvés. Le livre se divise en deux parties dont la première comprend ce que Murilo appelle “*grafitos*”, et la deuxième est consacrée aux “*murilogramas*”, des formes poétiques brèves représentant l’univers d’images des personnages auxquels ils se dédient. Murilo laisse libre cours à la création poétique se ressourçant dans les œuvres d’autrui et en produisant son propre système d’images. Conscients de la problématique de la référence engagée dans la compréhension de la poésie de Murilo Mendes, ainsi que la place d’importance qu’y occupe l’œuvre de Blaise Pascal, “Murilograma à Pascal” amène une nouvelle perspective à la dichotomie entre raison et subjectivité et produit, dans ce mouvement, la création d’une nouvelle référentialité. Voyons comment cela s’organise en détail :

MURILOGRAMA A PASCAL

O ruído interno e a figura desses espaços
Me aterrorizam.

Universos:

Universos desencadeados
Universos leopardos
Caçam trilhões de universos dispersos.
Universos-pilotos tripulam
Universos-naves.

Universórgãos
Univerloncelos
Universoboés
Constroem universons

Universo tossindo assobiando.

Galáxias:

Faixas-galáxias

Amamentam galáxias antípodas

Betelgeuses fabricam Betelgeuses

Pluricéus reinventam pluricéus

Em movimento fogo e número

Ruído rotação

O galaxial ferve.

Esses múltiplos territórios desconhecem

Nossa palavra, metáfora do silêncio:

Microuniverso

Autosatélite

Portátil

Lábil

Glória do homem e transistor.

Construído com peças sobressalentes

Num duplo espaço

Racional subliminar

Espírito e autômato

O homem é.

Subimos no porão / descemos no astro⁴³⁵.

435

MURILOGRAMME À PASCAL

Le bruit interne et la figure de ces espaces
M'effraient.

Univers :

Univers déchaînés

Univers léopards

Chassent des milliards d'univers dispersés

Univers-pilotes naviguent

Univers-vaisseaux

Dès la première strophe un espace est défini ; le terrain de développement de la poésie se détermine par le mot *figura*. Figure, symbole, métaphore... Nous ne sommes pas loin de la perspective de déplacement de la référence du réel vers son autre versant, celui caractérisant le discours littéraire. C'est l'image de « ces espaces » qui cause frayeur ; c'est le bruit interne, mouvement ayant lieu en dépit des circonstances extérieures, qui émeut le « je » lyrique. Il est important de signaler que dans la poétique de Murilo, le moment d'effroi joue un rôle similaire au moment « nocturne » chez Éluard où l'homme devient capable de voir ce qui est couvert par les couches du quotidien et de l'habitude. Cette terreur est causée par l'écart entre la réalité « telle quelle » dans l'ordre logique de l'existence et ce que la création poétique devient capable de produire, tel un demiurge. Cette peur profonde devient le seuil à partir duquel ses nouveaux univers, avant inconnus, affirment leurs réalités. Murilo, en ce

Universorgues
Universoncelles
Univerhautbois
Construisent universons

Univers toussant sifflant.

Galaxies :

Bandeaux-galaxies
Allaitent galaxies antipodes
Bételgeuses fabriquent Bételgeuses
Pluricieux réinventent pluricieux
En mouvement feu et nombre
Bruit rotation
La galaxière bouillonne.

Ces multiples territoires ignorent
Notre mot, métaphore du silence :

Microunivers
Autosatellite
Portable
Labile
Gloire de l'homme et transistor

Construit avec de pièces de substitution
Dans un double espace
Rationnel subliminal
Esprit et automate
L'homme est.

Nous montons à la cave / descendons à l'astre » (traduction libre).

moment de terreur, déplace le questionnement de la référence vers le terrain de la mimésis à la mesure où le mot « *figura* » démultiplie les « espaces » possibles. C'est dans le bruissement et dans l'effroi qui s'instaure une révélation essentielle pour la poétique de Murilo et pour le surréalisme. L'importance du rôle des prophéties des écritures bibliques n'est pas à négliger ici. Murilo les cite maintes fois dans son œuvre, notamment par la transformation représentative des thématiques de l'Apocalypse dont la terreur devient l'élément essentiel provoqué par la frayeur des images auxquelles l'homme se confronte. Dans cette transformation opérée par les images et la structure métaphorique qu'elles sont à même de produire, Murilo entend doter le poète d'un rôle similaire à celui du prophète. N'oublions pas le poème "A Testemunha"⁴³⁶, du recueil *Tempo e Eternidade* :

(...)

Poeta, cobre-te de cinzas, volta à inocência,
 Impede que se derrame o cálice da ira de Deus,
 Tu que és a testemunha sustenta o candelabro,
 Monta o cavalo branco e reconstrói o altar
 Onde se transforma pão e vinho,
 Indica à turba as profecias que se hão de cumprir,
 Revela os presos olhando através das grades
 Que o mundo será mudado pelo fogo do Espírito Santo,
 Descerra os véus da Criação, mostra a face do Cristo⁴³⁷.

Dans ce contexte, la poésie se confond avec le message prophétique capable de dévoiler ce que sans elle l'homme n'est pas capable de voir ni de connaître. C'est à

⁴³⁶ "A Testemunha", *Tempo e Eternidade, Poesia completa e prosa, op. cit.*, pp. 261-262.

⁴³⁷ LE TÉMOIN

(...)

Poète, couvre-toi de cendres, reviens à l'innocence,
 Empêche le débordement de la tasse de la rage de Dieu,
 Toi qui es le témoin soutiens le chandelier,
 Monte le cheval blanc et reconstruit l'auteuil
 Où se transforme le pain et le vin,
 Indique aux foules les prophéties qui s'accompliront,
 Révèle les prisonniers regardant à travers les barreaux
 Que le monde sera changé par le Saint-Esprit,
 Ouvre les voiles de la Création, présente la face du Christ (traduction libre).

travers cette puissance que le moment de terreur se remplit du pouvoir d'action sur le monde et sur l'existence des hommes. La poésie transgresse alors les limites de la simple écriture sur un papier pour devenir instrument essentiel dans l'existence humaine en même temps qu'elle devient la place vitale où la métaphysique et le concret communiquent et fusionnent. C'est dans l'instant d'effroi que les mystères de l'existence deviennent réels s'imposant en parallèle au monde empirique dans le terrain de la parole mystique de cette poésie.

Parlons un peu plus de la façon par laquelle ces « univers » s'articulent en consonance avec un langage qui les caractérise. La répétition des mots devient pour cela un outil privilégié. La première apparition de cet outil se retrouve dans la deuxième et troisième strophe avec le signe « univers », justement, apparaissant six fois dans six vers. Comme le signe « mer » chez « Le sourd et l'aveugle » d'Éluard, la répétition du mot « univers » produit une sensation de solidarité sémantique entre les mots qui se lient à lui. Cette sensation est d'autant plus renforcée par les signes qui s'y attachent finissant aussi, dans l'original en portugais, par la syllabe “os” : “desencadeados”, “leopardos”, “dispersos” et “pilotos”.

De manière similaire à l'exemple précédent d'Éluard, le lecteur non-averti pourrait voir dans l'écho produit par cette répétition une simple allitération, l'indication de la relation sémantique entre les mots ainsi accordés. C'est ici que le dépassement référentiel opéré par le poète trouve son point d'orgue : à travers la paronomase, répétition d'un son dans des mots « divergents » sémantiquement, l'adjectivisation des « univers » force une lecture des mots appartenant à des aires sémantiques différentes à conjuguer ensemble un sens nouveau et, avec cela, une autre manière de prôner une certaine « réalité » des choses. La subversion des relations possibles entre les mots cause une rupture par rapport au quotidien, mais produit aussi la multiplication de l'« ordre » et, par conséquent, de leur combinaison pertinente au sein de ces nouvelles trames de sens.

Éluard dans « Le sourd et l'aveugle » caractérise l'image de la « mer », qui parcourt tout le poème par des associations différentes, comme celle qui surgit aussi par les rapprochements entre le mot « cloche » et le mot « poche », à la première strophe de

« Le sourd et l’aveugle : « Gagnerons-nous la mer avec des *cloches* / Dans nos *poches*, avec le bruit de la *mer* (...) ». La cohérence du raisonnement poétique est à trouver à l’intérieur du système articulé métaphorique. Pour Murilo, les « univers » qui font l’objet de son « murilogramme » s’identifient avec des mots dont les champs sémantiques refusent, au moins en partie, le code usuel de la langue. Ils se configurent comme « léopards » ou « pilotes » : si bien que l’on puisse, en poussant un peu plus l’interprétation, affirmer que le signe « pilote » appartient à l’aire de signification à laquelle l’opinion générale attache communément à l’« espace », ce mot sert ici comme nom désignateur. Autrement dit, le substantif « pilote » joue le rôle d’adjectif dans le moment où le poète, par le trait d’union – « univers-pilotes » - produit un mot nouveau et une référence à même de rendre compte de frontières développées du « réel ». De manière analogue, à la strophe sept, l’écho produit par la commutation de voyelles entre les mots *galáxias* et *faixas-axias / aixas* – renforce aussi une structure représentative par ce code référentiel qui lui est pertinent.

Toujours à la strophe trois, il est important de souligner la forte présence de sons plosifs, fricatif et sibilants : “*universos desencadeados*”, “*leopardos*”, “*trilhões*”... Les sons sibilants renforcent l’idée de dispersion que le poète attribue à ces « univers » tandis que les sons plosifs et fricatifs contribuent à la suggestion de l’idée de brutalité communément attachée au verbe “*caçar*”, lié au verbe “*tripular*”. Ici aussi, comme chez Éluard, Murilo attribue à des êtres inanimés des actions humaines ; chez le poète français, l’« eau » « aigüise des couteaux » : « L’eau se frottant les mains aigüise des couteaux (...) ». Dans le « murilogramme » de Mendes, les « univers » « pilotent » et « chassent ».

Gardant toujours les apports de la phonétique à la thèse du déplacement référentiel, parlons maintenant de la strophe quatre. Ici les sons sont en flagrant relief : « orgues » (“*universorgãos*”), « violoncelles » (“*univerloncelos*”) et « hautbois » (“*universoboés*”) se fusionnent avec la matière des « universons ». La strophe précédente, avec sa richesse phonétique et phonologique discutée ci-dessus, fait office de préambule à cette pluralité sonore. Il est important ici de souligner la continuité de l’idée d’action portée par les déclinaisons - “*universorgãos*”, “*univerloncelos*” etc. ... - de ces territoires. Ils construisent et composent des nouveaux mondes organisant la

masse « sonore » : « Universorgues / Universoncelles / Univerhautbois / Construisent *universons* ».

Après une première partie qui pose les termes de la représentation des « espaces » et une deuxième axée sur leur composition, une troisième partie les particularise, et définit la manière par laquelle se réalise l'action exécutée aux strophes trois et quatre. À partir de la strophe six c'est d'une partie des univers dont il est question. Il s'agit ici de « galaxies ». Les univers se divisent en galaxies, comme si une grande masse composée de sons se matérialisait : “Betelgeuses fabricam Betelgeuses / Pluricéus reinventam pluricéus” (« Bételgeuses fabriquent Bételgeuses / Pluricieux réinventent Pluricieux »). Les « universons » se multiplient générant plusieurs nouvelles « galaxies ». La machine de la création est mise en marche. Les mondes se multiplient et les trois derniers vers décrivent cet épanouissement : “Em movimento fogo e número / Ruído rotação / O galaxial ferve” (« En mouvement feu et nombre / Bruit rotation / La galaxière bouillonne »). Les mots « mouvement », « rotation » ainsi que le verbe bouillonnement, dans un contexte où l'on parle de galaxies qui en produisent d'autres, provoquent une explosion d'images invitant à voir le poème lui-même comme une supernova qui, par « feu et nombre », se déploie exponentiellement. La relation entretenue par ces deux termes de l'expression *muriliana* intrigue, néanmoins. Une lecture possible est de voir dans cette association un parallèle aux idées développées par Blaise Pascal, figure à laquelle s'adresse ce poème. L'influence de l'œuvre du logicien, mathématicien et philosophe français sur les réflexions esthétiques et philosophiques de Murilo Mendes est vitale ; particulièrement les considérations où un pont devient possible entre le raisonnement logique, la foi chrétienne et la poésie.

C'est à partir de cette relation dialogique entre pragmatisme et transcendance, ou encore entre mysticisme et perspective empirique que la relation entre « feu et nombre » semble se constituer dans laquelle la poésie se nourrit en tirant sa force. Mendes fusionne ces deux dimensions dans un mouvement qui produit une autre forme de constituer la réalité des choses. Mettre sous un même niveau « feu et nombre » - mots qui peuvent être synonymes de passion et raison, mysticisme et science, émotion et rationnel... - équivaut à subvertir les lois qui orientent les rapports au réel, au factuel. Cette lecture de Murilo Mendes est alors analogue à celle de Pascal qui opère une

lecture du monde sous la perspective de la foi. À travers cela le poète implante au sein du langage l'existence de ces espaces, imaginaires en dehors du poème, mais « réels » à part entière dans l'ensemble référentiel que le *murilograma* met en place. « Feu et nombre » deviennent le nœud à partir duquel Murilo met en place le cadre orientant la nouvelle référence de ce poème.

Une idée d'unité et d'ensemble est présente dans la septième strophe, malgré la multiplicité des formes qui est omniprésente. Les “*faixas-galáxias*” nourrissent d'espaces « antipodes », comme si, malgré les distances physiques ou des traits différentiels, l'éloignement qui les distingue et sépare, n'empêche pourtant pas leur déploiement combiné et exponentiel. Cette strophe devient le lieu du passage des territoires d'ailleurs vers le « mot, métaphore du silence ». Avec ce « mot » se présente une forme de distinction entre tous les espaces décrits auparavant, entre ces « territoires » qui le méconnaissent. Ces apparentes oppositions s'organisent autour du « bruit » (“*ruído*”), de la toux (“*universos tossindo*”), du sifflement (“*universos (...) assobiando*”) d'un côté, et autour du « silence » de l'autre. Ce « silence » est, nonobstant, parole tout comme le « mot » est l'espace énonciatif d'une voix. Ce « mot » partage avec le « silence » des traits qui les constituent mutuellement. Ici encore le déplacement propre à l'action métaphorique altère le sens commun du mot « silence » invitant le lecteur à voir une signification nouvelle dans le code référentiel actualisé. La notion de « silence » de Murilo retrouve celle problématisée par Éluard dans « Le sourd et l'aveugle » non seulement dans la dernière strophe avec les vers « (...) car nous avons en nous tout l'espace rêvé / Pour *le plus grand silence (...)* », mais également à la première strophe avec l'expression « une eau *plus pure et silencieuse* ». Il serait intéressant de voir comment Éluard aussi retravaille l'univers des images à partir du signe « espaces ». L'« espace » pour ce « silence » pousse la lecture à se référer à l'ordre phonétique et sémantique autre que le poète construit.

Ajoutons à ce déplacement référentiel concernant le signe « silence », la question du « bruit » et du bouleversement apparaissant à la première strophe. L'ébranlement produit par le « bruit » de ces espaces alternatifs mène à l'apparition d'un autre versant du réel, semblablement à l'expérience qui se procure, par le langage, le surréalisme. C'est par le renvoi référentiel à un code alternatif implanté au sein des

mécanismes propres à l'écriture poétique que l'homme peut être en contact avec cette autre façon de penser et voir le monde ; nous ne sommes pas, ici, loin des attentes de la révolution surréaliste : donner à l'homme les outils à même de lui permettre d'élargir les horizons du monde et du « réel ». L'élargissement de ces frontières dialogue avec l'apparente contradiction entre le « mot » et le « silence ». L'existence même du « mot » laisse présupposer une relation antinomique à l'absence de parole. Comment comprendre alors que la parole puisse représenter une forme de silence ? Il pourrait être pertinent d'étudier les liens produits dans la strophe suivante entre cette « métaphore du silence » et une lecture de ce « mot » comme représentation de la poésie elle-même :

Microunivers
Autosatellite
Portable
Labile
Gloire de l'homme et transistor.

« Microunivers » dialogue ainsi avec les univers multiples ; l'intransitivité de l'« autosatellite » résonne avec la communication entre les « galaxies » (« Bandeaux-galaxies / Allaitent galaxies antipodes ») ; la puissance d'étoiles qui en créent d'autres fait de l'ombre à la fragilité du « mot ». Et si la « Gloire de l'homme » était la puissance représentative en latence dans le mot poétique ? Malgré son caractère hermétique (« autosatellite »), le « mot » est un « microunivers » en soi. Cela veut dire que le langage devient le point de liaison entre le grand domaine de la création, celui qui peut être lu comme similaire aux mondes multiples et sonores des strophes précédentes, et l'homme. Ne serait-il pas possible d'affirmer que le poète retrouve dans l'articulation phonétique non motivée sémantiquement, un mécanisme se ressourçant dans la matière même des « univers », ces « sons » qui composent aussi le « mot » ? Le partage de cette matière permet de voir un terrain commun où ces deux dimensions se retrouvent. Cela ne va pas sans avoir des conséquentes implications pour ce qui est de la représentation poétique. Forte de l'utilisation « arbitraire » des sons afin de produire des nouveaux sens et dépeindre ainsi les contours de l'univers particulier qu'elle représente, la poésie impose les règles mimétiques, référentielles et imagétiques propres à son système spécifique. Puisque le « mot » est défini comme « transistor », propagateur donc d'un

message, d'une parole spécifique, ne serait-il pas celui qui impose l'existence des mondes parallèles, existences affirmées par le discours de la littérature? Le déplacement référentiel que cette parole incarne devient ainsi symbole de la parole qui dit et représente le monde, mais qui a son fonctionnement ancré dans son propre « microunivers ».

Si dans un premier moment il s'agit dans ce poème de parler des territoires « sonores », « univers léopards », « bandeaux-galaxies ». Dans un deuxième moment il s'agit de parler de la poésie, microcosme et « métaphore du silence ». Néanmoins, dans le troisième moment il est question de l'homme. Dans un premier temps, les espaces sont multipliés ; dans le deuxième on parle d'une réalité autoréférentielle ; le troisième temps à son tour se configure et voit son existence dans un espace dual et complémentaire. Cette complémentarité parcourt ainsi les trois sphères décrites. Le poète ne les présente pas dans un caractère d'opposition malgré l'existence de traits qui peuvent les différencier. Elles se construisent mutuellement dans une sorte de rapport continu. Le « microunivers » qui est la littérature, porte en soi ce qui relève des « univers léopards » et des « galaxies antipodes ». Tout comme naissent les « galaxies », « en mouvement feu et nombre », dans la strophe neuf, l'homme est « construit » par les dialogues animés entre le « rationnel » et le « subliminal », entre ce qui relève de l'« esprit » et ce qui caractérise l'« automate ».

Ces relations renforcent la référence à Pascal, renvoyant au titre du poème. Cette parenté crée une relation, déjà discutée dans ce travail, représentée par l'interaction constitutive entre la poésie, l'homme, le monde et une certaine forme de transcendance. Dans le champ d'influence de cette interaction se trouvent la dernière strophe et les derniers qui rappellent la dichotomie entre la « terre » et le « ciel » : « Nous montons à la cave / nous descendons à l'astre ». L'inversion entre le haut, communément lié au signe « astre » et le bas, où se trouve généralement une « cave », produit encore une fois le déplacement de la référence. Sortant des cadres d'un système de référence attaché au monde empirique, le discours métaphorique représente une dimension où ce qui est transcendant peut faire partie de l'« univers » de l'« automate », par principe dépourvu d'« esprit ». Ici tout se joue sur des aires de sens : le « subliminal », l'« esprit », le « feu », l'« astre » dans un côté, et de l'autre le

« nombre », le « rationnel », l'« automate », la « cave ». L'actualisation du sens de ces signes, avec leur agencement dans un contexte discursif organisé afin de dépasser les antinomies ordinaires permet au poème de produire ses propres repères et ainsi affirmer son pouvoir créatif par l'autonomisation de son propre univers, de son propre microcosme.

Chapitre VIII. Métaphore, surréalisme et engagement : « poésie de circonstance » ?

“Tenho raiva de Aristóteles, ando à roda de Platão. Sou reconhecido a Jó ; aos quatro evangelistas ; a São Paulo, a Heráclito de Éfeso, Lao-Tse, Dante, Petrarca, Shakespeare, (...) Kafka, Klebnicov, André Breton ; (...)
a Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Stravinski, Anton Webern, aos inventores do jazz ; (...)
convicto de que acima das igrejas, dos partidos, das fronteiras, todos os homens conscientes, em particular os escritores, devem unir-se contra a guerra, a massificação e a bomba atômica”.

Murilo Mendes, “Murilo Mendes por Murilo Mendes. Microdefinição do autor”, *Poesia completa e prosa*, *op. cit.*, p. 47.

« Parmi les choses sans valeur et sans aucune utilité qui s'énumèrent, la poésie est très certainement une des plus impressionnantes. Comment expliquer que ce soit précisément le filon que l'homme songe d'abord à exploiter aux premiers mouvements de son impétueuse jeunesse ? Et d'autre part comment contempler sans un triste sourire l'idée que l'on puisse vieillir en mâchonnant des vers ».

Pierre Reverdy⁴³⁸.

Que reste-t-il de ce « microcosme » dont nous parle Murilo Mendes quand l'homme se confronte à la terreur et les horreurs de la Guerre ? Quand tous les repères de la vie en société sont systématiquement brisés en dépit de l'humain ? Comment

⁴³⁸ Cette citation ouvre le recueil *Les sept poèmes d'amour en guerre* (1943), imprimé clandestinement à la fin de l'année 1943 où Éluard signe sous le pseudonyme Jean du Haut, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1180.

comprendre l'hypothèse d'une vraisemblance proprement surréaliste face à cette poésie dédiée entièrement aux hommes et à leur fraternisation ? Si nous comprenons les frontières entre la vie – principalement le concept de réel qu'elle contient – et la poésie comme un terrain fluide, la notion de « poésie de circonstance » s'éloigne de celle de « poésie engagée ». Dans cet espace aux limites déplaçables, la poésie serait « engagée » puisqu'elle présente un point de vue agissant dans le réel comme politique. Ce sens du « politique » serait alors à comprendre comme l'a défini José Carlos Mariátegui :

Faire de la politique c'est passer du rêve aux choses, de l'abstrait au concret. La politique est le travail effectif de la pensée sociale : la politique c'est la vie. Admettre la rupture de la continuité entre la théorie et la pratique, abandonner les précurseurs à leurs seuls efforts, quoique leur permettant une cordiale neutralité, c'est renoncer à la cause humaine. La politique c'est la trame même de l'histoire⁴³⁹.

Dans le même espace où « la politique c'est la vie », la disposition du surréalisme - qui entend éliminer les frontières entre le réel, la vie quotidienne et la poésie - gagne un tout nouveau sens. Le surréalisme est déjà né politique quand il entend opérer cette transformation. Il est déjà politique quand il pense l'art en tant qu'action sur le monde et sur la manière dont l'homme conçoit la réalité. La révolution surréaliste, prétendant à la « continuité entre la théorie et la pratique », est politique bien avant les adhésions de ses acteurs au marxisme et, plus tard, au stalinisme. Le surréalisme entend, en consonance avec Mariátegui, que renoncer au dépassement des limites entre « théorie » et « pratique » revient à « renoncer à la cause humaine ». La poésie retrouve ainsi le politique dans ce qui les rapproche à la vie et au réel. Or, la représentation de ce réel devient essentielle dans ce rendez-vous face aux hommes et aux femmes.

⁴³⁹ “Fazer política é passar do sonho às coisas, do abstrato ao concreto. A política é o trabalho efetivo do pensamento social : a política é a vida. Admitir uma quebra da continuidade entre a teoria e a prática, abandonar os realizadores a seus próprios esforços, ainda que concedendo-lhes uma cordial neutralidade, é renúncia à causa humana. A política é a própria trama da história”, traduction libre, frontispice de l'ouvrage *Do sonho às coisas*, publié en édition brésilienne par Boitempo Editorial en 2005, cf. bibliographie.

La circonstance de cette poésie l'attache, certes, à un repère historique. Cependant, organisation de ces matériaux marqués, motivés par le temps et l'espace desquels ils sont les produits est ce qui caractérise l'art. L'objet généré par cette organisation devient plus qu'une simple illustration de son monde. Il produit sa propre indépendance référentielle. C'est cela même qu'affirme Goethe quand il produit cet énoncé, répété depuis lors, « poésie de circonstance » :

Le monde est si grand et si riche, la vie si multiple que les sujets des poèmes ne manqueront jamais. Mais tous doivent être des poésies de circonstance, c'est-à-dire que c'est la réalité qui doit en fournir l'occasion et le sujet. Un cas particulier devient général et poétique précisément par le fait qu'un poète en fait le sujet de son œuvre. Toutes mes poésies sont des poésies de circonstance, elles ont été suscitées par des réalités, elles y trouvent leur fondement et leur circonstance⁴⁴⁰.

N'oublions pas que la « réalité » dans la poésie de nos auteurs est modulée par l'agencement des matériaux. Si la création n'est pas *ex nihilo*, elle reste néanmoins maîtresse de l'organisation artistique. La « circonstance » ici est motivée par les réalités surgies dans les processus créatifs.

Également, la querelle autour du texte de Benjamin Péret, « Le déshonneur des poètes », met en question l'attachement proprement poétique d'Éluard en ce qui concerne sa proximité à la réalité des hommes et des femmes. Selon Péret

les ennemis de la poésie ont eu de tout temps l'obsession de la soumettre à leurs fins immédiates (...). Pour eux, la vie et la culture se résument en utile et inutile, étant sous-entendu que l'utile prend la forme d'une pioche maniée à leur bénéfice. Pour eux, la poésie n'est que le luxe du riche, aristocrate ou banquier, et si elle veut se rendre « utile » à la masse, elle doit se résigner au sort des arts « appliqués », « décoratifs », « ménagers », etc⁴⁴¹.

⁴⁴⁰ Conversation recueillie par Eckermann, du 18 septembre 1823, *Conversations avec Goethe*, introduction par Sainte Beuve, t. I, Paris : Charpentier, 1863, p. 35.

⁴⁴¹ Benjamin Péret, « Le déshonneur des poètes », février 1945, [<https://www.marxists.org/francais/peret/works/1945/02/poetes.htm>], texte consulté le 06 avril 2016.

La poésie d'Éluard ne se prête pas à la propagande. En ce sens, elle n'est pas un simple outil capable de fédérer les hommes sous les bannières d'un régime politique ou d'une cause partisane quelconque. Elle est fondée sur le souhait profond, et peut-être ne serait-ce pas trop s'avancer en affirmant un souhait sincère qui se retrouve dans les modes par lesquelles cette poésie s'adresse aux hommes. Elle n'a pas un but pragmatique, « 'appliqué[s]', 'décoratif[s]', 'ménager[s]' », mais signale l'effort de mêler « la vie et la culture ».

L'évolution du rapport lyrique du surréalisme à la contemporanéité organise de nouveaux cadres mimétiques qui organisent la poésie. Les rapports de l'artiste au monde passent alors par la refonte des moyens esthétiques à la disposition de l'art. Le langage poétique est soutenu par les métaphores et leur pouvoir de transformation du sens. Éluard explicite ces nouveaux rapports dans un poème de 1942, présent dans le recueil composé avec Louis Aragon, *Poèmes Politiques*, où la sorte de questionnement de l'identité individuel, présente dans les poèmes antérieurs, donne place au développement d'une solidarité entre les hommes à partir de la « lumière » qui produit la poésie. De surcroît, n'est-ce pas justement le mariage entre le réel et l'irréel qui a transformé le rôle de la poésie en quelque chose qui transperce la vie et fait la révolution des formes, objets, et leurs représentations possibles ? C'est exactement ce même rapport qu'Aragon démontre dans l'extrait suivant de sa préface aux *Poèmes politiques* d'Éluard :

C'est d'avoir reconnu l'enfer dans la vie des hommes, l'impossibilité d'en abstraire son propre enfer, que le poète a appris que c'était mensonge que cette dent du bonheur *douce à la mort*⁴⁴², de l'autre, que c'était dérision que la complaisance en enfer, et que, la quête du bonheur, où nécessairement se confondent tous les hommes et un homme, est criminel qui, monté sur sa souffrance, jette les grand cris qui en détourneraient les hommes. Fin de l'opéra fabuleux⁴⁴³. La vie a pris le pas sur la fable. Quand je dis un arbre c'est un arbre, quand je dis le pain c'est du pain, quand je dis un congrès, ou ma rue, ou Varsovie... Oui, les plus simples mots sont maintenant la musique et l'opéra fabuleux se tait pour un enfant qui meurt. Ce n'est plus le langage

⁴⁴² Aragon fait allusion à l'expression de Rimbaud cf. *Œuvres complètes* d'Arthur Rimbaud, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1946, p. 224.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 223.

qui est remis en question, c'est la poésie même. Les interdictions sont tombées : tous les mots sont poétiques quand ils sont les mots de la vie, car *la poésie doit avoir pour but la vérité pratique*⁴⁴⁴.

Le passage est ici délicat, néanmoins, quand on affirme que « la vie a pris le pas sur la fable ». La « fable » n'est pas à comprendre comme la place occupée par l'imaginaire, ou par le discours fictif et poétique. C'est justement le contraire. « Les mots simples » deviennent la nouvelle « fable ». Les mots communs sont insérés dans une structure nouvelle qui, elle-même, devient « l'opéra fabuleux » d'un monde en crise. Dans ce bouleversement de la compréhension de la fable, la poésie propose une réponse possible à la mise en question de son influence et de la dimension de sa portée.

Essayons de voir comment les métaphores répondent à la problématique du politique en même temps que faisant référence à une nouvelle vraisemblance. Commençons par Éluard et le poème « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique ».

VIII. 1. Éluard : « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique », *Poèmes politiques*

LA POESIE DOIT AVOIR POUR BUT LA VERITÉ PRATIQUE

Si je vous dis que le soleil dans la forêt
Est comme un ventre qui se donne dans un lit
Vous me croyez vous approuvez tous mes désirs

Si je vous dis que le cristal d'un jour de pluie
Sonne toujours dans la paresse de l'amour
Vous me croyez vous allongez le temps d'aimer

Si je vous dis que sur les branches de mon lit
Fait son nid un oiseau qui ne dit jamais oui
Vous me croyez-vous partagez mon inquiétude

⁴⁴⁴ « Préface », *Poèmes politiques, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, pp. 202-203.

Si je vous dis que dans le golfe d'une source
Tourne la clé d'un fleuve entr'ouvrant la verdure
Vous me croyez encore plus vous comprenez

Mais si je chante sans détours ma rue entière
Et mon pays entier comme une rue sans fin
Vous ne me croyez plus vous allez au désert

Car vous marchez sans but sans savoir que les hommes
Ont besoin d'être unis d'espérer de lutter
Pour expliquer le monde et pour le transformer

D'un seul pas de mon cœur je vous entrainerai
Je suis sans forces j'ai vécu je vis encore
Mais je m'étonne de parler pour vous ravir
Quand je voudrais vous libérer pour vous confondre
Aussi bien avec l'algue et le jonc de l'aurore
Qu'avec nos frères qui construisent leur lumière.

Dès le titre se dégage un rapport pragmatique de l'objet du langage à son hypothétique référent « réel ». Une critique se construit ainsi contre une poésie qui se bornerait à une certaine action sur le monde où elle se déploie. Pour plus problématique que soit l'ambition surréaliste, Éluard propose et construit à travers de ce poème le point d'équilibre rejoignant la forme et l'encadrement de cette action. Il n'est pas anodin de signaler que la citation de Lautréamont qui donne titre au poème fait référence à une « vérité pratique », ce qui suggère l'importance d'un pragmatisme intrinsèquement lié à la poésie surréaliste. Cela nous mène à un questionnement primaire : de quelle vérité s'agit-il ? Éluard démontre que cette « vérité pratique » de la poésie, ou cette notion de vérité, ne s'oppose aucunement à la beauté du travail métaphorique, à la synthèse de sens incarnée par chaque déplacement et création de nouveaux sens.

Les quatre premières strophes font état de ce travail métaphorique fortement marqué par l'évasion du regard et par une nature inspiratrice : « le soleil dans la forêt/

Est comme un ventre qui se donne dans un lit », « le cristal d'un jour de pluie/ Sonne toujours dans la paresse de l'amour » ; « sur les branches de mon lit/ Fait son nid un oiseau qui ne dit jamais oui » ... La particule comparative « comme » donne les liens qui attachent les deux termes, sans que la lecture soit dérangée, malgré la radicalité du rapprochement. Dans les strophes qui suivent, le rapprochement se donne métaphoriquement, les ponts entre les termes sont occultés imposant l'image qui opère la rupture, l'étrange accepté comme poétique. La croyance et l'approbation du lecteur sont ainsi directement conditionnées par ce code qui oriente la représentation : « Si je vous dis (...) / Vous me croyez vous approuvez tous mes désirs ». Dans la quatrième strophe la question de la compréhension du mot poétique s'invite à la démonstration : « Si je vous dis que dans le golfe d'une source/ Tourne la clé d'un fleuve entr'ouvrant la verdure/ Vous me croyez *encore plus vous comprenez* ». Plus que croire au monde nouveau dont le poème signale l'existence, le lecteur, dont l'horizon d'attente est centré sur un univers mimétique divers de la réalité des hommes, *comprend* la démarche représentative du poète et ce réel autre qu'il invoque.

Mais les enjeux d'une époque comme celle des années 30 et 40 impliquent un engagement particulier des surréalistes. Les obstacles à la poésie produite alors sont décrits dans la cinquième strophe : « Mais si je chante sans détours ma rue entière/ Et mon pays entier comme une rue sans fin (...) ». Forme – « sans détours », « comme une rue sans fin »- et contenu- « ma rue entière (...) mon pays entier » - sont mis en cause mettant en relief une manière autre d'« expliquer le monde » et le « transformer » (dernier vers, cinquième strophe). Tant que le système de représentation attendu des lecteurs n'est pas bouleversé, tant que la poésie ne s'occupe que de « l'algue et le jonc de l'aurore », la poésie ne confronte pas les individus au réel, empêchant la convergence de la beauté qui caractérise la poétique et cet acte d'importance capitale, que le poète décrit comme la construction de « leur lumière ». L'importance de la confluence entre l'acte poétique et l'implication du poète avec le monde qui l'entoure exige une autre prise de position vis-à-vis de la notion de mimésis. Quoique construite sur le fond d'une complexe trame métaphorique, où les attentes sémantiques sont en constante actualisation et les équilibres pressentis concernant les mots voient leurs frontières dépassées, l'engagement du poète établit les nouveaux paramètres esthétiques qui configurent une des facettes du réel surréaliste.

À ce moment de l'évolution du mouvement, le réel est connu par un devoir de solidarité qui est un engagement pour tous : « les hommes ont besoin d'être unis d'espérer de lutter » pour quelque chose d'intrinsèque à leur existence, pour, dans une démarche spéculative propre à l'homme, « expliquer le monde et pour le transformer ». Par le discours métaphorique, une épistémologie particulière à la vision surréaliste du monde incite à rendre plus flexibles les cadres orientant notre conception de la réalité, changeant la manière dont l'homme est habitué à envisager le monde, les choses et l'existence. Pour Éluard, « transformer » le monde passe donc par la démarche poétique qui devient, non pas pur exercice esthétique, mais exercice fondé sur le savoir qui se structure dans la pensée spéculative. La poésie acquiert un « but » quand envisagée comme dispositif à même de mener l'homme à cette transformation. Ce changement épistémologique passe alors par le changement de la notion de mimésis, rappelant le malentendu concernant ce qui a été pendant longtemps appelé par la critique platonicienne de l'art mimétique.

Le poète adresse son jugement à un art qui se contente seulement de satisfaire son public, de lui « ravir ». En effet, Platon porte sa désapprobation en relation à l'art mimétique de ses contemporains, et non à l'art mimétique en tant que catégorie. Platon les accuse de produire un art soumis au « postulat de vraisemblance moyennant toutes sortes, d'artifices et d'acrobaties, dans le seul but de plaire en flattant les foules (...) ⁴⁴⁵ ». Pour Éluard, parler pour ravir le lecteur correspond à ne pas l'emmener à se libérer des instances de l'usage et de l'habitude, celles incapables de l'orienter vers une libération de l'esprit. Parler « pour ravir » correspondrait à une entreprise qui échouerait vis-à-vis des buts que s'est fixé le surréalisme. Flatter les foules, ravir les attentes du lecteur opère la substitution de valeurs : à la recherche d'authenticité, d'un langage qui va de pair avec l'objet de son expression s'oppose la « dextérité dans l'achèvement d'un code ⁴⁴⁶ » afin de produire chez le lecteur la sensation de vraisemblance.

À ceux qui opposent la poésie *engagée* d'Éluard à celle représentant le « véritable souffle de l'homme, la source de toute connaissance et cette connaissance

⁴⁴⁵ Evaghélos Moutsopoulos, *Poïésis et Technè : Idées pour une philosophie de l'art*. t. I, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

elle-même sous son aspect le plus immaculé⁴⁴⁷ », Éluard répond avec un nouveau cadre orientant de nouveaux rapports aux savoirs et aux connaissances propres au discours poétique. Le poète s'étonne de parler pour contenter le public, de parler pour renvoyer à des instances déjà connues, un art « ménager » invoquant une réalité familière dans laquelle l'art ne serait pas capable de rendre compte de la complexité de la vie et des enjeux politiques et sociaux de son époque. Le poète veut libérer pour confondre, libérer au travers d'un langage qui instaure l'instabilité des sens des mots construits autour du métaphorique. Confondre le lecteur, présenter des mots relevant de la nature, comme le « jonc », « l'aurore », le « soleil », la « forêt » etc., pour resignifier le rôle du monde objectif dans le contexte de la poésie présente une mimésis spécifique à un *réel* compris comme entité autonome grâce à son langage, composée de la création et d'une certaine forme de restitution du monde. Ici, c'est justement la métaphore et les implications du déplacement du sens des mots qui marquent la formation d'un nouveau système vraisemblable.

VIII. 2. Éluard : « Critique de la Poésie », *Le lit la table*

Cet autre système apparaît dans « Critique de la poésie⁴⁴⁸ », du recueil *Le lit la table*, dans toute sa splendeur et en complet accord avec la position qui ne délimite pas, en des terrains distincts, la poésie et la politique. Le concept de vraisemblance surréaliste acquiert ici un double sens. Il n'est pas seulement marqué par l'écart exercé par les métaphores vis-à-vis de l'usage d'un code mimétique conventionnel, mais aussi comme manière d'être une des voix possibles de la douleur humaine. Mais voix collective, fédératrice et porteuse « d'une eau plus pure et silencieuse », pour reprendre la formule d'Éluard. Les hommes, les amis, les frères sont maintenant « mis à mort ». La poésie a pour devoir d'en témoigner. Il n'est pas question ici d'« embellir » pour ainsi dire les horreurs qui désolent le monde. Comme l'affirme Aragon dans la préface de *Poèmes politiques*, cité auparavant, les mots simples deviennent musique, mais pas l'« opéra fabuleux » de Rimbaud. Le poète peut se servir d'expressions comme « le

⁴⁴⁷ Benjamin Péret, « Le déshonneur des poètes », disponible sous le lien <https://www.marxists.org/francais/peret/works/1945/02/poetes.htm>, consulté le 06 avril 2016.

⁴⁴⁸ « Critique de la poésie », *Le lit la table*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1221- 1222.

soleil dans la forêt », « le cristal d'un jour de pluie », « le golfe d'une source / Tourne la clé d'un fleuve » sans pour autant qu'une opposition lancinante ne vienne ramener le lecteur au monde. Ce réel acquiert un nouveau sens au travers de l'agencement poétique. Ce nouveau sens sera alors une communion rendue possible par ce seuil rassembleur que devient la poésie. Voyons de près ce poème.

CRITIQUE DE LA POÉSIE

Le feu réveille la forêt
Les troncs les cœurs les mains les feuilles
Le bonheur en un seul bouquet
Confus léger fondant sucré
C'est toute une forêt d'amis
Qui s'assemble aux fontaines vertes
Du bon soleil du bois flambant

Garcia Lorca a été mis à mort

Maison d'une seule parole
Et de lèvres unies pour vivre
Un tout petit enfant sans larme
Dans ses prunelles d'eau perdue
La lumière de l'avenir
Goutte à goutte elle comble l'homme
Jusqu'aux paupières transparentes

Saint-Pol-Roux a été mis à mort
Sa fille a été suppliciée

Ville glacée d'angles semblables
Où je rêve de fruits en fleur
Du ciel entier et de la terre
Comme à de vierges découvertes
Dans un jeu qui n'en finit pas
Pierres fanées murs sans écho

Je vous évite d'un sourire

Decour a été mis à mort.

Dans ce poème encore, la donnée politique, « engagée », se mêle inextricablement aux images produites par les métaphores. C'est la critique d'une certaine compréhension de la poésie, de ses implications et de ses influences sur le monde et les hommes qui sont ici mises en place. Éluard commence en parlant de la « forêt », des « troncs » et des « feuilles », mais place au milieu du vers les mots « mains », et « cœurs », rappelant les caractéristiques relevant de l'humain. Et pour cause : c'est toute une « forêt d'amis » qui est en train d'être décrite. « Du bon soleil du bois flambant » surgit la sentence : « Garcia Lorca a été mis à mort ». Le même schéma se répète dans les strophes suivantes. Si pour Garcia Lorca il s'agit de « forêt », pour Saint-Pol-Roux et sa fille, Éluard choisit de parler d'une « maison d'une seule parole » et d'un « tout petit enfant sans larme ». Pour Decour, le poème s'engage dans la représentation d'une « ville glacée d'angles semblables (...) ».

La poésie s'occupe de donner une lecture représentative possible. Mais elle n'est pas une réponse ultime. Il y a des réalités auxquelles la poésie, malgré sa puissance heuristique et épistémologique ne peuvent faire face. Et c'est là justement que repose la beauté de l'art. Elle répond à un besoin humain vital d'être une voix dans le monde contre l'horreur, malgré la mort. Cette voix poétique qui construit une place dans le monde est sans doute une des manières de faire face et résister en dépit des crises d'humanité qui frappe l'histoire des hommes.

Regardons maintenant comment ce politique se décline chez Murilo Mendes et comment les métaphores se conjuguent autour d'une certaine notion du politique à travers la poésie. Voyons comment cela se structure dans le poème « Meninos⁴⁴⁹ », du recueil *Os Quatro Elementos* et dans « O Poeta Nocaute⁴⁵⁰ », d'*O Visionário*. Commençons par le poème « Meninos » (« Les garçons »). Nombreux poèmes de la vaste œuvre de Murilo se constituent d'une imbrication entre la donnée sociale et la

⁴⁴⁹ « Meninos », *Os Quatro Elementos*, *op. cit.*, p. 274.

⁴⁵⁰ « O Poeta Nocaute », *O Visionário*, *op. cit.*, p. 240.

réinterprétation des moyens de la poésie. La représentation devient un espace d'influence mutuelle entre l'art le monde. Cette confluence structure aussi la poésie d'Éluard dans les textes d'après-guerre. Ces deux poèmes de Murilo rendent possible la démonstration d'un travail sur le langage actualisant des instances de l'esthétique. En parallèle à ce travail, le monde et la réalité de l'homme ne sont pas très loin. Chez Murilo, néanmoins, cet engagement porte un accent sur l'extrême inégalité sociale touchant, sans scrupule, les couches les plus précaires de la population brésilienne.

Commençons avec le poème "Meninos", où la critique de la poésie part de la représentation de l'enfance.

VIII. 3. Murilo : "Meninos", *Os Quatro Elementos*

D'une manière similaire aux mécanismes de la poétique d'Éluard, la poésie de Murilo présente la problématique de l'imbrication de la poésie dans le monde à travers la communauté des hommes. Néanmoins, le capitalisme, la lutte des classes et les déséquilibres issus du système économique et politique sont mis en question. Murilo n'épargne pas la société oligarque brésilienne constituée d'une stricte minorité détenant le pouvoir et les richesses au détriment de la majeure partie de la population du pays. La famine, l'injustice sociale, les conflits qui animent le monde ne laissent donc pas le poète indifférent. Si une sorte de marxisme semble dominer la critique que la poésie exerce sur le réel, un idéal religieux et transcendant s'attache au désir d'égalité et de fraternité entre les hommes, dans le monde.

MENINOS

Sentado à soleira da porta
Menino triste
Que nunca leu Julio Verne
Menino que não joga bilboquê
Menino das brotoejas e da tosse eterna

Contempla o menino rico na varanda
Rodando na bicicleta
O mar autônomo sem fim.

É triste a luta de classes⁴⁵¹.

L'opposition des classes est représentée dans l'antagonisme entre la tristesse et la joie : le premier garçon est celui qui est triste, qui se pose sur le seuil de la porte et qui « contemple » l'autre garçon. L'utilisation du verbe « contempler » pose déjà un premier écart. Pourquoi un garçon regarde un autre garçon comme quelqu'un qui contemple quelque chose de grand, de transcendant, d'important ? En quoi sont-ils différents ? Selon quels paramètres et quelles valeurs ? Murilo présente la situation de ce garçon de manière très directe ; les opérations métaphoriques auxquelles le lecteur est habitué de trouver dans sa poésie sont absentes.

Une relation d'appartenance sert à décrire ce sujet : il « n'a jamais lu Jules Verne ». Cet enfant est privé de la littérature et cette privation lui met d'emblée dans l'exclusion. Aussi, Verne incarne la primatie de l'imaginaire. Ces œuvres sont le symbole d'une création qui transforme le caractère raisonnable du réel. Elles invitent à l'évasion du monde tel quel et permet au lecteur de s'échapper de sa propre condition. Si dans un contexte européen ou développé les livres de l'auteur français sont accessibles aux enfants facilement, permettant la stimulation de leur imagination, de leur curiosité en rapport aux mondes inconnus, dans le Brésil de l'époque, et encore aujourd'hui, la réalité des enfants moins favorisés est à l'extrême opposé de celle des enfants qui ont accès à la littérature. Le même marquage social est fait avec l'insertion du mot

⁴⁵¹

LES GARÇONS

Assis au seuil de la porte
Il y a le garçon triste
Qui n'a jamais lu Jules Verne
Garçon qui ne joue pas au bilboquet
Garçon des suettes miliaires et des toux sans fin

Il contemple le garçon riche au balcon
Qui fait tourner dans la bicyclette
La mer autonome sans fin

C'est triste la lutte des classes. (traduction libre)

« bilboquet ». L'enfant triste qui se pose sur le seuil de la porte est le symbole de tous ces garçons et de toutes ces filles dont l'enfance est profondément marquée par la précarité extrême. Le bilboquet signale le revers de cette fragilité sociale. Ce qui caractérise cet enfant est ce qui lui appartient. Cette logique de définition de l'individu par ce qu'il possède est déjà une logique pernicieuse. Et Murilo confirme cette réalité avec les seules choses qui possèdent cet enfant, les suettes miliaries et une toux « sans fin » (“Menino das brotoejas e da tosse eterna”).

Avec l'insertion de l'expression « lutte de classes », se liant sans équivoque à la référence marxiste, Murilo déploie sa critique avec la représentation de la souffrance des plus vulnérables. Le choix d'aborder l'interrogation de la classe dominante brésilienne par le biais de la figure de l'enfant ne laisse pas de doute sur la position politique de l'auteur – du moins, il laisse entrevoir un véritable souci de justice sociale et une volonté critique à l'égard du système politique⁴⁵². Le lecteur n'a pas d'autre choix possible : c'est à ce garçon triste qui va notre sympathie. Nous renforçons les rangs du poète et aspirons à un royaume de justice où tous les enfants soient également respectés.

Du côté opposé il y a le garçon riche sur le balcon. Le poète ne donne presque aucune description de cet enfant. Ce qui le caractérise est une action : il fait tourner « la mer autonome sans fin ». Avec une bicyclette, objet réservé aux enfants riches, un symbole de position sociale importante donc, le garçon « fait tourner la mer ». Avec un artefact propre au « pouvoir », comme une sorte de capital, le petit garçon coopère avec le système de l'injustice dans lequel il s'insère de manière inhérente. Avec l'illustration de ce qui distingue les deux garçons le poète marque sa critique de la lutte de classes qui lui provoque chez lui de la « tristesse » : « c'est *triste* la lutte des classes » (dernier vers). C'est par ce garçon riche, représentant l'opposition à l'enfant triste, que le poète insère l'expression métaphorique « la mer autonome sans fin ». Le poète ne donne pas d'autres signaux qui aideraient à comprendre le fonctionnement de cet énoncé pour la

⁴⁵² Dans l'œuvre de Murilo un grand nombre de poèmes laissent entrevoir une préoccupation particulière concernant l'injustice sociale profonde au Brésil. Parmi ces poèmes je signalerais, dans le recueil *A Poesia em Pânico* (op. cit.), “O observador marítimo” (*ibidem*, p. 271), “Descanso” (*ibid.*, p. 273), “Somos Todos Poetas” (*ibid.*, 299) ; dans le recueil *As metamorfoses* (op. cit.) les poèmes “O poeta futuro” (*ibidem*, 319), “Os homens todos são um” (*ibid.*, p. 353) ou encore “Iniciação” (*ibid.*, pp. 370-371).

signification nouvelle que le poème essaie de construire. Ce qu'il est possible d'affirmer, et ce qui semble essentiel dans la perspective où nous étudions cette donnée de l'engagement poétique, c'est que le poète ne se prive pas des expérimentations sur le langage pour parler de la réalité. Le garçon riche fait tourner la « mer » dans la « bicyclette ». Cet énoncé vient déplacer la « pure » critique du système et rappelle la puissance de la poésie malgré les sujets poignants du monde, comme celui d'un enfant pauvre qui souffre à cause de l'injustice sociale. Ce déplacement démontre la puissance du langage en faveur de la représentation du monde, du réel et des souffrances de l'homme. La poésie n'existera pas « malgré » le réel mais s'insérera dans les nouvelles articulations qui lient l'art aux hommes et au monde à travers cette poétique surréaliste. Elle est une des formes qui permettent à l'homme de pouvoir dépasser la simple nature du monde ; elle devient alors cette forme de transcendance qui unit les hommes, qui leur permet d'envisager les choses autrement afin de voir au-delà de certaines circonstances sans issue.

Passons au poème “O Poeta Nocaute”. Le travail métaphorique est ici accentué. Les images se succèdent comme un mouvement presque frénétique. L'homme essaie de se sauver de l'horreur qu'il voit et de la réalité qu'elles représentent.

VIII. 4. Murilo : “O Poeta Nocaute”, *O Visionário*

O POETA NOCAUTE

Rompe a magnólia do seio:
Acabou, pronto, acabou,
O mundo rola nas minhas pestanas,
Teu sorriso é um intervalo na eternidade,
Suspendo a criação às avessas
Nos meus dedos fraquíssimos
O mundo telegrafa em vão
Para um Deus em tipo nove.
Que iremos fazer no mundo de amanhã:
Porque não escapar pelos teus olhos,

Sumir na ventania
Agarrado à tua cabeleira!
A noite é um resumo de cios,
De soluços de mártires anônimos,
De choros, vitrolas na sombra.
Eu não fui feito para pensar depois de amanhã,
Fui feito para acabar,
Não posso mais, me socorram:
Quem falou que tem muita gente no mundo?
Os demônios esconderam teu porta-seios
Os demônios mostram o mundo
Numa neblina de peça de teatro
Iluminado a gás.
Esconder o mundo é a pior tentação
Os demônios indicam a vida muito além
Mas nem ao menos me oferecem
Um plano definitivo para eu me danar
Os demônios me mostram
Uma arquitetura de almas penadas
Colunas de suspiros
Janelas de vazio
Nem ao menos a Criação me vaia mais
Noite do mundo de quatro metros
Os aviadores tomam extrema-unção de gelo
Minha namorada tem vinte anos
E um riso de criança de onze anos
Que desconcerto
Assassinam chineses meus irmãos
Fuzilam russos meus irmãos
Impedem o menino Jesus meu pai
De nascer na Rússia
Os brasileiros tomam pileques de futuro
Não sou brasileiro nem russo nem chinês
Sou da terra que me diz NÃO eternamente
As ondas suspendem a respiração por um minuto
Em homenagem a um peixe que morreu

O soviete suspende a respiração das locomotivas por um minuto
Em homenagem ao menino Jesus não ter nascido
Eu sou terrivelmente do mundo
Meus demônios são daqui
As estrelas não me consolam
Não me falam da harmonia do universo
Não me transformarei em cidades
Em cânticos
Em multidões
Não serei nem uma placa
Não tenho força para cavar a ordem
Meu avô deveria ter agido mais
Minha forma
Vive dando tapas na minha essência
Simulo acomodações
Teu sorriso é um intervalo
Na eternidade da tristeza
Para que estudar
Virão sistemas técnicos aperfeiçoadíssimos
Mesmo morrer é uma ideia muito rigorosa
(Morrer simplesmente
Porque morrer com planos e aviso prévio
Deixando esperanças à posteridade
É incrível)
Solução solução solução qual o quê
Não tem saúde nenhuma
Não tem saída nenhuma
Não durmo nem sonho mais
Procurarei não acreditar em mim.
Talvez eu não exista
Esteja atropelando meninas, poemas, automóveis
Porque *sou um sinaleiro*.
Represento os desânimos espalhados numa geração
Muita coisa sofro pelos outros
Eu mesmo nem sofro às vezes
Os transatlânticos são belíssimos

Mas não distraem o homem da preocupação da eternidade.
Talvez liquidaremos a eternidade
Com gritos colt excelentes
Fuzilaremos todos os santos mártires
Prenderemos a lua
Intimaremos nossa forma busca-pé
A se comportar com maior decência
Que fazer mais
Intimaremos Deus
A não repetir a piada da Criação
Salvaremos os que deviam nascer depois
E se Deus ficar firme
Anunciaremos à Virgem Maria
Que nunca mais deverá nascer ninguém⁴⁵³.

453

LE POÈTE KNOCKOUT

Se rompt le magnolia du sein :
C'est fini, voilà, c'est fini,
Le monde tourne dans mes paupières,
Ton sourire est un intervalle dans l'éternité,
Je soulève la création à l'envers
Dans mes doigts très faibles
Le monde télécopie inutilement
Un Dieu type neuf.
Qu'iront nous faire dans le monde de demain :
Pourquoi ne pas s'échapper par tes yeux,
Ou disparaître dans le vent
Accroché à ta chevelure !
La nuit est un résumé de chaleurs*,
Des hoquets des martyrs anonymes,
De pleurs, phonographes dans l'ombre.
Je n'ai pas été fait pour penser au jour après demain,
J'ai été fait pour avoir une fin,
Je n'en peux plus, secouez-moi :
Qui a dit qu'il y a trop de personnes dans le monde ?
Les démons ont caché ton porte-sein
Les démons montrent le monde
Dans un brouillard de pièce théâtrale
Illuminé à gaz.
Cacher le monde est la pire des tentations
Les démons indiquent la vie bien au-delà
Mais ne m'offrent même pas
Un plan définitif de damnation
Les démons me montrent
Une architecture d'âmes damnées
Colonnes de soupirs
Fenêtres du vide
La Création ne me chahute plus
Nuit du monde de quatre mètres

Les aviateurs prennent l'extrême onction de glace
Ma chérie a vingt ans
Et un rire d'enfant d'onze ans
Déconcertant
Ils assassinent les Chinois mes frères
Ils fusillent les Russes mes frères
Ils empêchent le petit Jésus mon père
De naître en Russie
Les Brésiliens se soûlent la gueule de futur
Je ne suis ni Brésilien ni Russe ni Chinois
Je suis de la terre qui me dit NON éternellement
Les vagues suspendent la respiration pendant une minute
En hommage à un poisson qui est mort
Le soviet suspend la respiration des locomotives pendant une minute
En hommage à la naissance du petit Jésus qui n'a pas eu lieu
Je suis terriblement de ce monde
Mes démons sont d'ici
Les étoiles ne me consolent guère
Elles ne me parlent pas de l'harmonie de l'univers
Je ne me transformerai pas en villes
En chants
En foules
Ni même en une pancarte
Je n'ai pas la force de creuser l'ordre
Mon grand-père aurait dû agir plus
Ma forme
Gifle souvent mon essence
Je simule des accommodations
Ton sourire est un intervalle
Dans l'éternité de la tristesse
À quoi bon étudier
Il y aura des systèmes techniques très perfectionnés
Même mourir sera une idée très rigoureuse
(Mourir simplement
Puisque mourir en ayant des plans et des préavis
Laisant de l'espoir à la postérité
Est incroyable)
La solution la solution la solution, tu parles
Il n'y a aucune santé
Il n'y a aucune sortie
Je ne dors ni ne rêve plus
J'essaierai de ne pas croire en moi.
Peut-être je n'existe pas
Peut-être je suis en train de renverser des filles, poèmes, voitures
Parce que je suis un aiguiller.
Je représente les déceptions éparpillées d'une génération
Je souffre beaucoup pour les autres
Parfois je ne souffre plus de moi-même
Les transatlantiques sont très jolis
Mais ils n'enlèvent pas aux hommes la préoccupation avec l'éternité
Avec des cris *colt* excellents
Nous fusillerons tous les saints martyrs
Nous arrêterons la lune
Nous intimerons notre forme en pyrotechnie
À se comporter avec plus de décence
Que faire d'autre
Nous intimerons Dieu
De ne plus répéter la blague de la Création

Dans ce poème la réalité est comme le « rêve », ce « tyran terrible habillé de miroirs et d'éclairs⁴⁵⁴ ». Les choses sont détournées de leur usage commun, l'ordre du monde est travesti : « La magnolia explose dans le sein », « le monde tourne dans mes paupières, / Ton sourire est un intervalle d'éternité, / Je soulève la création à l'envers » ... L'homme est en constante métamorphose ; il lui est possible de prendre les formes « des chants », des « foules », d'une « pancarte », rappelant la dynamique de la représentation dont la citation de Lautréamont fait office - « c'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant⁴⁵⁵ » - : « Je ne me transformerai pas en villes / En chants / En foules / Ni même en une pancarte » (vers cinquante-trois à cinquante-six). Cette « rêverie », placée sous le signe d'un moment d'exception, est une suspension de la logique qui sert de boussole au monde. Et cette exception arrive au moment où explose le « magnolia du sein ». En effet, toute la représentation commence par cela : la rupture du « magnolia du sein » est le point déclencheur des descriptions d'un monde autre. L'empreinte visuelle ici est très forte. Si le magnolia est une fleur composée de plusieurs couches de pétales de différentes couleurs, provoquant presque une impression de mise en abyme, le verbe « rompre » devient le moment d'éclosion de cette « fleur ». Le fait d'attacher le magnolia au mot « sein » donne tout de suite à voir une poitrine qui éclot en fleur, pétale par pétale, avec toutes les couleurs du magnolia. La suggestion visuelle est puissante et transgressive.

Ensuite vient l'expiration de quelque chose comme conséquence de la rupture du « magnolia du sein » : « C'est fini, voilà, c'est fini » (deuxième vers). Ces deux vers permettent une lecture du poème en référence à son titre « Le poète knockout ». Mais le poète est lui-même ce coup de boxeur, mais en même temps celui qui subit ce coup : « Je n'en peux plus, secourez-moi » (vers dix-huit). Le magnolia du sein qui se rompt provoque la fin de quelque chose dont le deuxième vers est l'expression explicite. Le troisième vers semble correspondre à l'image répandue selon laquelle, proche de la

Nous sauverons ceux qui devraient naître tardivement
Et si Dieu tient le coup
Nous annoncerons à la Vierge Marie
Que plus personne ne devra naître. (traduction libre, je souligne)

* Dans l'original le mot *cio* fait référence à la chaleur des animaux et pas à n'importe quelle chaleur.

⁴⁵⁴ Préface du premier numéro de la revue *La Révolution Surréaliste*, signé par J.-A. BOIFFARD, « Paul Éluard et R. Vitrac ». Publié à Paris le 1er décembre 1924 et disponible sous le lien www.melusine.univ-paris3.fr/Revolution_surrealiste/Revol_surr_index.htm.

⁴⁵⁵ Cf. note 287.

mort, l'homme voit sa vie défiler sous ses yeux : « Le monde défile sous mes paupières ». Le monde défile ainsi dans un territoire particulier au surréalisme, à savoir l'image de l'intérieur de l'œil, espace inépuisable de la poésie. Comme nous l'avons vu dans les poèmes de Murilo, mais également chez Éluard, le terrain de la poésie ne dépend pas des sens, particulièrement la vision. Les yeux fermés, la poésie est dans son élément ; les yeux fermés le monde défile dans une zone de particularité du temps et d'espace. Le « monde » vu ramène alors le sourire de l'autre, qui constitue une brèche dans la ligne temporelle imposant à sa rigueur un intervalle : « ton sourire est un intervalle dans l'éternité » (vers quatre).

À partir du vers treize - « La nuit est un résumé de chaleurs » - une tension croissante s'installe. Il s'agit maintenant de la représentation d'une « nuit » où se situe l'action des « démons ». Une impression de relecture des visions apocalyptiques vient troubler le monde tel qu'il est décrit au début du poème. Les « démons » révèlent un au-delà, avec des âmes damnées, des soupirs et des pleurs : « Les démons indiquent la vie bien au-delà / Les démons me montrent / Une architecture d'âmes damnées / Colonnes de soupirs / Fenêtres du vide » (vers 25 et 28 à 30).

Mais qu'en est-il du politique dans cette fusion d'images, dans cette rêverie qui, par principe, s'oppose diamétralement au réel ? La donnée sociale vient s'entremêler dans la fusion des images disparates. Les vers trente-huit et trente-neuf commencent à construire quelque chose qui ressemble à un positionnement du poète face au monde qui l'entoure : « Ils assassinent les Chinois mes frères / Ils fusillent les Russes mes frères ». Mais la donnée déconcertante n'est jamais loin. Les vers qui suivent parlent de Jésus : « Ils empêchent le petit Jésus mon père / De naître en Russie ». Cela permet de relier la thématique sociale à la question de Dieu, et à celle de la communauté entre tous les hommes et toutes les femmes. Une autre thématique récurrente dans la poétique de Murilo apparaît ici aux vers cinquante-neuf et soixante : « Ma forme / Gifle souvent mon essence ». La critique sociale de Murilo se met alors en place sur ces derniers vers.

Dans un monde polarisé comme celui dans lequel écrit Murilo, – le recueil *O Visionário* date de 1943/1945 – les conflits internationaux font la une des journaux et

les réponses sont sans appel : « La solution la solution la solution, tu parles / Il n'y a aucune santé / Il n'y a aucune sortie ». Il n'y a pas de réponse possible : « *Je suis terriblement de ce monde / Mes démons sont d'ici / Les étoiles ne me consolent guerre / Elles ne me parlent pas de l'harmonie de l'univers* » (vers quarante-neuf à 52). Même si le poète est terriblement du monde, la préoccupation de l'éternité est toujours là ; l'homme est un être dual, tout comme la poésie qui s'imbrique dans le champ du politique. Le surréalisme lui-même se dédie à obtempérer les frontières des instances communément paradoxales. La réponse du poète tient dans l'ironie et l'humour : « Nous intimerons Dieu / À ne plus répéter la blague de la Création (...) / Et si Dieu tient le coup / Nous annoncerons à la Vierge Marie / Que plus personne ne devra naître ». Le poète, attentif à son monde et à sa réalité a recours à la foi, aux images propres de son univers représentatif visuel, et le conjugue avec la critique sociale. Cette poésie est ainsi politique et spécifique en regard du monde et de l'esthétique propre qu'elle engage.

CONCLUSION

Les analyses menées dans ce travail, par des lectures rapprochées, ont permis de comprendre la manière avec laquelle le surréalisme a pu déployer un univers nouveau à partir de la lyrique de Murilo Mendes. Différentes compréhensions de la notion de surréalisme ont pu être mises en relief avec les implications, dans la poésie même de chaque auteur, des croyances comme le christianisme dans le cas de Murilo. La thématique de la mimésis permet alors de rendre pertinente une analyse des processus internes, structurels menant à la constitution d'une vraisemblance propre par les métaphores et les organisations sémantiques et référentielles autres.

Les poétiques du surréalisme dégagent une structure mimétique nouvelle. Elles présentent une vraisemblance nouvelle par le discours métaphorique. Si les concepts définissant le terme mimésis permettent un renvoi à la représentation, comprise comme produit des formes théâtrales - dramatiques – tout un nouveau système devient possible. Or, ce nouveau système s'adapte, ou plus précisément est motivé, par les enjeux que le langage du surréalisme d'Éluard et de Murilo produisent. Cette possibilité est facilement vérifiable dans une analyse de l'héritage du terme mimésis au fur et à mesure des siècles. Cette observation permet de voir l'apparition de malentendus liés à ce concept. Parmi ces malentendus, un en particulier a transformé considérablement la notion aristotélicienne de mimésis. Pour Aristote, la mimésis est double et se compose de la reconstitution du monde et de la création à partir du monde. Cette dualité est peu à peu oubliée alors que le premier élément de l'équation s'affirme de plus en plus comme la marque essentielle de la mimésis.

L'imitation devient alors un synonyme de la mimésis. Avec ce nouveau modèle de médiation entre l'art et le monde, une notion de réel s'attache à l'œuvre d'art qui se concentre sur le pôle de la reconstitution. Mais si nous nous reportons au concept de mimésis tel que le décrit Aristote dans *La Poétique*, ce qui configure la mimésis, ce qui donne ou pas à un texte son caractère mimétique est l'« imitation » de l'organisation présente dans la nature. C'est l'agencement des matériaux, la réorganisation des contenus qui fait la mimésis. À cet agencement Aristote donne le nom de *muthos*. C'est cela le plus important à retenir : une œuvre mimétique n'est pas celle qui se construit comme simulacre du monde empirique, mais l'œuvre composée par un travail, travail de création et de transformation du monde connu.

La question mimétique regagne en intérêt avec l'avènement d'une théorie littéraire comprenant les nouveaux enjeux du langage des arts d'avant-garde. Les modèles analytiques qui se sont développés au XX^e siècle, soutenant les idées d'autonomisation référentielle du langage artistique, remettent en question aussi la problématique de la mimésis. Les réponses à cette problématique deviennent possibles avec une approche formelle de l'œuvre d'art. Compris comme objet esthétique et non pas comme miroir de la société, les poésies de Murilo et d'Éluard rejoignent les notions classiques de la mimésis en accord avec les postulats aristotéliens. Nous avons ainsi un passage qui s'opère : d'une mimésis classique - circonscrite à l'imitation de la nature dans ses apparences, dans ses « contenus » - nous passons à une mimésis moderne. Cette dernière se caractérise par un agencement autre, une réorganisation des savoirs selon un ordre nouveau. Cet ordre se construit autour d'une logique nouvelle : les rapports communs qui nous aident alors à construire les sens sont bouleversés. Comment alors comprendre la structure qu'une poésie comme celle de Murilo et d'Éluard essaie d'imposer ? Si la mimésis n'est plus ancrée dans l'imitation du réel, quelles sont les nouvelles catégories esthétiques mises en place par les avant-gardes ? Les réponses seront à chercher dans le microcosme composé par chaque auteur, par chaque poème. Un réel alternatif s'impose.

D'autres rapports à la construction des connaissances sont privilégiés dans ce nouveau système représentatif. Les points de repère du lecteur ne sont donc plus les mêmes. Cela n'empêche pas que cet autre ordre mimétique ait des éléments formels, structurels menant à la composition d'un ensemble de cohésion, pertinent par rapport à un réel nouveau. Dans le surréalisme, cet autre réel, produit par les nouveaux rapports entre les mots, est considéré comme absurde. Si bien que la définition même du mot « surréalisme » affirme l'absence de cohérence, elle soutient néanmoins une absence de cohérence par rapport à une norme. Celle-ci n'est, cependant, que le produit de conventions selon lesquelles le vrai, le factuel, le réel s'attachent aux productions de l'homme composées selon un modèle « précis », érigées comme modèles idéaux. Or le fictif, ce qui relève du travail de l'écrivain, est lui aussi, et à part entière, forme porteuse d'une vérité propre et littéraire. L'imaginaire peut dès lors être compris comme organisme dont l'ensemble des composants érigent une sorte de mimésis dans la mesure

où il instaure de nouveaux rapports au monde. Ces rapports nouveaux rebâtissent la dimension du sensible. Si auparavant le monde s'appréhendait par des choses que l'homme peut voir, toucher etc, maintenant le langage de cette poésie « donne à voir » le réel par des images étonnantes construites sur des relations inattendues entre les mots.

Puisqu'il s'agit de mimésis et de la production de nouvelles instances composant le système représentatif de Murilo et d'Éluard, la vraisemblance occupe dans cette problématique un rôle essentiel. Toujours selon Aristote, et de manière à confirmer l'erreur consistant à comprendre la mimésis comme imitation du réel, celle-ci aura par matériel essentiel le « vraisemblable » qui sera composé par action du poète, dans la construction d'un *muthos*. À l'instar de l'héritage du terme mimésis, la compréhension du concept aristotélicien de vraisemblance a été significativement modifiée au fur et à mesure des années. Le vraisemblable a été considéré comme synonyme de suivi de règles orientant la représentation et définissant le bon et le mauvais dans l'art. L'acceptation de ces règles oriente ainsi la construction du sens. Une fois que le code accepté comme logique et raisonnable est transgressé, le lecteur accepte que l'œuvre qui se passe de ce code manque de sens. Le surréalisme, établissant un autre ordre représentatif, induit à son tour un nouveau système de sens construit par les relations « bizarres » mises en place par son langage poétique. La notion de ressemblance suit alors l'instauration de cette structure sémantique complexe.

C'est alors la métaphore qui organise l'engrenage de cette vraisemblance. Le déplacement de sens qu'elle implique – qui est la nature même de sa fonction – mène à la composition du vraisemblable surréaliste. Les images produites par les métaphores contribuent au dessin du monde de l'œuvre et aux nouveaux rapports que l'objet esthétique entretient avec le réel. Elles sont le noyau de cette vraisemblance et imposent un regard autre en relation au monde. Ce noyau renvoie à un système d'images particulier aux poétiques de Murilo et d'Éluard.

Suivant la proposition de Paul Ricœur concernant le partage de la métaphore entre la Rhétorique et la Poétique, il s'impose une lecture de la figure discursive sous la perspective des implications de ce partage dans la notion de vraisemblance surréaliste. Selon cette lecture rhétorique, dans un discours quelconque, c'est le vraisemblable qui

ordonne l'argumentation et devient central pour la persuasion. Cette lecture a permis de démontrer que la métaphore peut avoir une fonction de « persuasion » au sein de ce contexte discursif à la mesure où elle motive la création d'une « vérité » fictionnelle. La métaphore devient ainsi élément coopérant avec la formation d'une vraisemblance. Placé dans un système de sens complexe, renvoyant aux autres métaphores à l'intérieur de l'ensemble des images de chaque poète, la métaphore « justifie » les écarts présentés et fournit les éléments pour une cohésion et une cohérence internes, formelle et discursive. La métaphore, par la vraisemblance qu'elle porte dans ses liaisons sémantiques, renforce la réalité que présente la poésie.

L'univers des images où naît la réalité engagée dans la vraisemblance métaphorique implique ainsi un renvoi vers une herméneutique construite à partir du surréalisme. Cela veut dire aussi que ce système est l'espace à l'intérieur duquel les métaphores communiquent les unes avec les autres afin de construire un code représentatif complexe et libertaire. Cela est alors mis en place avec un système référentiel et discursif propre aux poétiques de nos auteurs. Elles deviennent ainsi pertinentes par rapport aux premiers traités où apparaît la figure de la métaphore. En effet, la *Poétique* et la *Rhétorique* aristotéliennes démontrent, selon Paul Ricœur, qu'« Aristote est plus intéressé au gain sémantique attaché au transfert des noms qu'au coût logique de l'opération⁴⁵⁶ ». La prédominance de la richesse sémantique - opérée par les métaphores - sur la clarté des raisonnements issus de la poésie, ne fait que renforcer cette pertinence. Le procès métaphorique instaure alors une réalité parallèle à celle du monde naturel et ne se restreint pas seulement à une négation de toutes les instances du discours dit « vraisemblable ». De cette manière « (...) il faut donc réserver la possibilité que la métaphore ne se borne pas à suspendre la réalité naturelle, mais qu'en ouvrant le sens du côté de l'imaginaire, elle ouvre aussi du côté d'une dimension de réalité qui ne coïncide pas avec ce que le langage ordinaire vise sous le nom de réalité naturelle⁴⁵⁷ ». Il est donc permis à la poésie surréaliste d'être vraisemblable, puisque cohérente avec son univers référentiel, au moyen d'une mimésis qui utilise les énoncés métaphoriques afin de rendre compte de la représentation du réel.

⁴⁵⁶ RICŒUR, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 267.

Enfin, comprendre les actualisations d'anciennes assises concernant la mimésis, la vraisemblance et la métaphore permet d'avancer une autre hypothèse, qui reste ouverte grâce aux lectures menées dans ce travail : celle d'une épistémologie des métaphores surréalistes. Cela correspondra à un modèle analytique où les images, placées dans un contexte poétique où la mimésis est comprise comme l'autonomisation du système représentatif, construira un autre système de connaissances. Cela rendrait possible une théorie qui a comme objet les constructions du savoir mises en relief par une lecture métaphorique du monde, comme celle du surréalisme, engageant alors une vraisemblance et une mimésis nouvelles.

Bibliographie

I. Corpus primaire

I. 1. Ouvrages de Paul Éluard :

ÉLUARD, Paul. *Capitale de la douleur* (1926). *Œuvres complètes*, t. I, éd. Lucien Scheler, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1968.

———. *Mourir de ne pas mourir* (1924). *Œuvres complètes*, t. I, éd. Lucien Scheler, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1968.

———. *L'amour la poésie* (1929). *Œuvres complètes*, t. I, éd. Lucien Scheler, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1968.

———. *Les mains libres* (1937). *Œuvres complètes*, t. I, éd. Lucien Scheler, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1968.

———. *Notes sur la poésie* (1936). *Œuvres complètes*, t. I, éd. Lucien Scheler, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1968.

———. *Poèmes politiques* (1948). *Œuvres complètes*, t. II, éd. Marcelle Dumas et Lucien Scheler, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1968.

———. *Première vues anciennes* (1937). *Œuvres complètes*, t. I, éd. Lucien Scheler, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1968.

I. 2. Ouvrages de Murilo Mendes :

MENDES, Murilo. *A Poesia em Pânico* (1936). *Poesia Completa e Prosa*, éd. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 283- 310.

———. *As Metamorfoses* (1944). *Poesia Completa e Prosa*, éd. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 311- 372.

———. *Convergência* (1970). *Poesia Completa e Prosa*, éd. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 623- 742.

———. *O Discípulo de Emaús* (1944). *Poesia Completa e Prosa*, éd. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 813- 892.

———. *O Visionário* (1941). *Poesia Completa e Prosa*, éd. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 195- 242.

———. *Os Quatro Elementos* (1945). *Poesia Completa e Prosa*, éd. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 263- 282.

———. *Poemas sem Tempo* (1930). *Poesia Completa e Prosa*, éd. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 119-122.

———. *Poesia Liberdade* (1947). *Poesia Completa e Prosa*, éd. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 399- 440.

———. *Retratos-Relâmpago*. *Poesia Completa e Prosa*, éd. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 1193- 1296.

———. *Tempo e eternidade* (1935). *Poesia Completa e Prosa*, éd. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 143- 262.

II. Corpus secondaire

II. 1. Ouvrages

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

———. *Claro enigma*. São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

———. *Confissões de Minas*. São Paulo : Cosac Naify, 2011.

———. *Sentimento do mundo*. São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Mario de. *Poesia Completa*, éd. Telê Porto Ancona Lopes, Tatiana Longo Figueiredo, 2. vol. São Paulo : Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas*, vol. 1-8. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1973- 1978.

ARAGON, Louis. *Œuvres Poétiques Complètes*, éd. Olivier Barbarant *et al.*, t. I, II, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

———. *Traité du style*. Paris : Gallimard, 1928.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia Poética*. São Paulo : José Olympio, 1977.

BRETON, André. *Œuvres Complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Étienne-Alain Hubert, t. I, II, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988,1992.

CAMUS, Albert. *Œuvres Complètes*, t. III, dir. Raymon Gay- Crosier. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

CENDRARS, Blaise. *Etc..., Etc..., (Um livro 100% Brasileiro)*. São Paulo : Perspective, 1976.

CORNEILLE, Pierre. *Œuvres Complètes*. t. III, éd. Georges Couton. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

ÉLUARD, Paul. *À Pablo Picasso*, Londres : Secker & Warburg, 1947.

——— et PAULHAN, Jean. *Correspondance 1919-1944, « Peut-on changer sans revenir à l'ancien ? changer en avant ? »*. Paris : Claire Paulhan, 2003.

———. *Lettres à Joë Bousquet*, préfaces et notes de Lucien Scheler. Paris : Les Éditeurs français réunis, 1973.

——— et BRETON, André. *L'immaculée conception*, présentation André Béhar. Lausanne : L'Âge d'Homme, 2002.

GÛTHE, J. W. *Ästhetische Schriften (1771-1805)*, Friedmar Appel (org.), *Œuvres complètes*. Francfort : Éditions de Francfort, vol. 18, 1998.

JARRY, Alfred. *Les minutes de sable mémorial*. Paris : Mercure de France, 1894.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, t. II, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

MANDELSTAM, Ossip. *Guarda minha fala para sempre*. Lisbonne : Assírio & Alvim, 2005.

MENDES, Murilo Mendes. *A Idade do Serrote (1968)*. *Poesia Completa e Prosa*, éd. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 893- 976.

———. *A invenção do finito*. *Poesia Completa e Prosa*, éd. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 1297- 1362.

———. *Bumba-meu-poeta (1959)*. *Poesia Completa e Prosa*, éd. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 125-140.

———. *Conversa portátil*. *Poesia Completa e Prosa*, éd. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 1449- 1500.

———. *História do Brasil (1932)*. *Poesia Completa e Prosa*, éd. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 141- 194.

———. *Mundo Enigma (1945)*. *Poesia Completa e Prosa*, éd. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 373- 398.

- . *Office humain*, Paris: Pierre Seghers, 1957.
- . *O infinito íntimo. Poesia Completa e Prosa*, éd. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 769- 788.
- . *Papiers. Poesia Completa e Prosa*, éd. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 1565-1602.
- . *Recordações de Ismael Nery*, São Paulo : EDUSP, 1995.
- . *Poemas (1930). Poesia Completa e Prosa*, éd. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, pp. 83- 94.
- NETO, João Cabral de Melo. *A Educação pela Pedra*. Rio de Janeiro : Alfaguara, 2008.
- . *O Cão sem plumas*. Rio de Janeiro : Alfaguara, 2007.
- . *O Museu de tudo*. Rio de Janeiro : Alfaguara, 2008.
- PAULHAN, Jean. *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, éd. Jean-Claude Zylberstein. Paris : Gallimard, 1990.
- PLATON, *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (1940), t. II (1943).
- PÉRET, Benjamin. *Le Déshonneur des poètes (1945)*, Paris : José Corti, 1986.
- RIMBAUD, Arthur. *Œuvres Complètes*, éd. Antoine Adam. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- TZARA, Tristan. *Lampisteries précédées des sept manifestes dada*. Paris : Pauvert, 1963.
- VALÉRY, Paul. *Cahiers*, éd. Judith Robinson, t. II. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.
- . *Œuvres Complètes*, éd. Jean Hytier, t. II. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

II. 2. Revues - manifestes :

- BATAILLE, Georges, LEIRIS, Michel. *Documents n° 1 à 7, 1929 et nos 1 à 8 1930*. Paris : Jean-Michel Place, 1991.
- BRETON, André, ÉLUARD, Paul. *Le surréalisme au service de la Révolution*. Paris : Jean-Michel Place, 2003.

BRETON, André, ARAGON, Louis, SOUPAULT, Philippe. *Littérature*. Paris : Jean-Michel Place, 1978.

Bureau de recherches surréalistes. Cahier de la permanences (Octobre 1924- Avril 1925), éd. Paule Thévenin, « Archives du surréalisme », Paris : Gallimard, 1988.

ÉLUARD, Paul. *Proverbe*, org. et prés. Dominique Rabourdin. Paris : Dilecta, 2008.

Enquêtes surréalistes, éd. Georges Sebbag. Paris : Jean Michel Place, 2004.

Klaxon- Mensário de Arte Moderna. São Paulo: Martins; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

La Révolution surréaliste n° 1 à 12, 1924-1929. Paris : Jean-Michel Place, 1991.

Les jeux surréalistes. Mars 1921 - Septembre 1962, éd. Emmanuel Garrigues, « Archives du surréalisme », Paris : Gallimard, 1995.

Manifestes DADA surréalistes, éd. Georges Sebbag. Paris : Jean-Michel Place, 2005.

Nord-Sud, n° 1 à 16. Paris : Jean-Michel Place, 1980.

Procès surréalistes, Monique Sebbag. Paris : Jean-Michel Place, 2005.

Revista de Antropofagia, éd. Augusto de Campos, São Paulo : Abril Cultural, 1975.

Surréalisme, éd. Jean Bertho. Paris : Jean-Michel Place, 2004.

Vers l'action politique. De «La Révolution d'abord et toujours !» (juillet 1925) au projet de «La Guerre civile» (avril 1926), éd. Marguerite Bonnet, « Archives du surréalisme », Paris : Gallimard, 1988.

Tracts surréalistes et déclarations collectives, présentation et commentaires de José Pierre. Paris : Le Terrain Vague, Éric Losfeld éditeur, tome I (1922-1939), 1980, tome II (1940-1968), 1982.

III. Corpus critique

III. 1. Mimésis et la vraisemblance

ARISTOTE. *Poétique*, tr. et commentaires J. Hardy. Paris : Éditions des Belles Lettres, 1932.

———. *La Poétique*, tr. et commentaires Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot. Paris : Seuil, 1980.

———. *Poétique d'Aristote*. Paris : Librairie philosophique de Ladrange - A. Durand, 1858.

———. *Rhétorique*, éd. Pierre Chiron, Paris : Flammarion, 2007.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo : Perspectiva, 1998.

BABUT, Daniel, *Parerga. Choix d'articles de Daniel Babut (1974-1994)*. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 1994.

GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. *Mimésis*. Paris : Les éditions du Cerf, 2005.

GIRARD, René. *La voix méconnue du réel : une théorie des mythes archaïques et modernes*. Paris: Grasset, 2002.

KÖHLER, Erich. *Le hasard en littérature, le possible et la nécessité*, tr. fr. E. Kaufholz. Paris : Klincksieck, 2000.

KÖLLER, Herman. *Die mimesis in der Antike : Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Berne : Francke, 1954.

SCHÆRER, René. *La question platonicienne: Étude sur les rapports de la pensée et de l'expression dans les Dialogues*. Neuchâtel : Secrétariat de l'université de Neuchâtel, 1938.

SCHWEIKER, William. *Mimetics Reflections. A study in Hermeneutics, Theology and Ethics*. New York : Fordham University Press, 1990.

SPARIOSU, Mihai Iuliu (éd). *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach*, vol. 1. Philadelphia/ Amsterdam : John Benjamins Publishing, 1984.

———. *Literature as Simulation: Principles of a Non-Mimetic Poetics of Fiction*, Stanford : Stanford University, 1976.

III. 1. a. Périodiques et articles

BOULAY, Bérenger. « Histoire et narrativité. Autour des chapitres 9 et 23 de La Poétique d'Aristote ». *Fabula*. Disponible sous le lien [http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire et narrativit%26acute%3B%2E Autour d es chapitres %39 et %32%33 de La Po%26acute%3Btique d%27Aristote](http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire+et+narrativit%26acute%3B%2E+Autour+d+es+chapitres+%39+et+%32%33+de+La+Po%26acute%3Btique+d%27Aristote), consulté le 20 avril 2016.

CORREARD, Nicolas, « Retour sur l'histoire de la *mimesis*, ou, l'affranchissement de la fiction dans les poétiques néo-aristotéliennes », *Acta fabula*, vol. 11, n° 8, « Essais

critiques », Septembre 2010, URL : <http://www.fabula.org/revue/document5835.php>, page consultée le 23 avril 2016.

DUPRAT, « Invisibles évidences. À propos des discours classiques sur la vraisemblance des représentations », *Acta fabula*, vol. 14, n° 2, Essais critiques, Février 2013, URL : <http://www.fabula.org/revue/document7568.php>, page consultée le 23 avril 2016.

FRAISSE, Jean-Claude. « Imitation, ressemblance et métaphore dans *La Poétique* d'Aristote », *Les Études philosophiques*, n° 1, Janvier-Mars 1981.

TIGERSTEDT, E. N. « Plato's Idea of Poetical Inspiration », *Comment. Human. Lit.*, vol. 44, 2, Helsinki : Soc. Scient. Fennica, 1970.

III. 2. Ouvrages sur le surréalisme

ALQUIÉ, Ferdinand. *Philosophie du surréalisme*. Paris : Flammarion, 1995.

BÜRGER, Peter. *Théorie de l'avant-garde*, tr. fr. Jean-Pierre Cometti, Paris : Questions Théoriques, 2013.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Inventer le réel. Le Surréalisme et le roman (1922-1950)*. Paris : Honoré Champion, coll. "Essais", 2014.

———. *Le Surréalisme*. Paris : PUF, 1984.

———. *et al. Le Surréalisme autour du monde, 1929-1947 : inventaire analytique de revues surréalistes ou apparentées*. Paris : Édition du CNRS, 1994.

CURTIUS, E. R. *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, P.U.F., 1956.

FLAHUTEZ, Fabrice. *Nouveau monde et nouveau mythe : mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'« Écart absolu », 1941-1965*. Dijon : Les Presses du réel. 2007.

GUINSBURG, Jaime, LEIRNER, Sheila. *O Surrealismo*. São Paulo : Perspectiva, 2008.

LECHERBONNIER, Bernard. *La chair du verbe : histoire et poétique des surréalismes de langue française*. Paris : Publisud, 1992.

LÖWI, Michael. *A estrela da manhã- Surrealismo e marxismo*. trad. br. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2002.

NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Paris : Seuil, 1964.

MURAT, Michel. *Le surréalisme*. Paris : Librairie Générale Française, 2013.

———. et BERRANGER, Marie- Paule. *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1992.

OTTINGER, Didier. *Surréalisme et mythologie moderne. Les voies du surréalisme d'Ariane à Fantômas*. Paris : Gallimard, 2011.

PALIGOT, Carole Reynaud. *Parcours politique des surréalistes (1919-1969)*. Paris : CNRS éditions, 2010.

SACHA, Bru (org.). *Europa ! Europa ? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlin : De Gruyter, 2009.

SEBBAG, Georges. *Potence avec paratonnerre : surréalisme et philosophie*. Paris : Hermann, 2012.

III. 2. a. Périodiques et articles sur le surréalisme

LEVAILLANT, Françoise. « Mythe Pour Mythe... Dans Le Sillage Du Surréalisme ». *André Chastel et L'action Publique*, 2013. Disponible sous le lien <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00778532> , consulté le 20 avril 2016.

III. 2. b. Périodiques et articles sur le surréalisme en Amérique Latine

BERG, Walter Bruno, BEHAR, Lisa Block de. *France-Amérique latine : croisements de lettres et de voies : colloque international à l'Université de Fribourg, Allemagne, 27 et 28 mai 2004*. Paris : Harmattan, 2007.

NUNEZ, Estuardo. « José Carlos Mariategui y la recepcion del surrealismo en el Peru », *Revista de Crítica Lictararia Latinoamericana*. Année 3, n° . 5 (1977), pp. 57-66.

PONGE, Robert. « Lorsque le surréalisme paraît au Brésil : contribution à l'étude des dialogues culturels entre l'Europe et l'Amérique latine dans les années vingt », *Revue de littérature comparée*, n° 316, p. 431-442, 2005.

———. « O surrealismo na América Latina: o caso do Peru », *Anales Congresso Brasileiro de Hispanistas*, 2002, Année 2.

III. 3. Théorie littéraire

ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar Comum*. São Paulo : EDUSP, 1994.

ADORNO, Theodor W. *Notes sur la littérature*, tr. fr. Sybille Muller. Paris : Flammarion, 2009. *Notas de Literatura I*, vol. 1, tr. br. Jorge de Almeida, São Paulo : Editora 34- Livraria Duas Cidades, 2003.

AQUIEN, Michèle. *L'autre versant du langage*. Paris : José Corti, 1997.

AROUI, Jean-Louis, de CORNULIER, Benoit. *Le sens et la mesure: De la pragmatique à la métrique, Hommages à Benoît de Cornulier*. Paris: Honoré Champion, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world*. Cambridge : The MIT Press, 1968.

BARTHES, Roland. « L'ancienne rhétorique, aide-mémoire ». *Communications*, 16, 1970. Recherches rhétoriques. pp. 172-223.

———. « L'effet de réel ». *Communications*, 11, 1968. pp. 84-89.

———. « Linguistique et littérature ». *Langages*, 3^{ème} année, n° 12, 1968. pp. 3-8.

———. « Rhétorique de l'image ». *Communications*, 4, 1964. pp. 40-51.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo : Cultrix, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo : Perspectiva, 1977.

———. *A Reoperação do Texto*. São Paulo : Perspectiva, 2013.

———. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo : Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. « Inquietudes na poesia de Drummond » (1965). *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 92-122.

FORTIER, Anne-Marie. *René Char et la métaphore Rimbaud. La lecture à l'œuvre*. Montréal : Les Presses de L'Université de Montréal, 1999.

FRIEDRICH, Hugo. *Structure de la poésie moderne*, tr. fr. M. F. Dumet. Paris : Livre de Poche, 1999.

FRYE, Northrop. *The Anatomy of Criticism*, Princeton : Princeton University Press, 1957.

———. *The Double Vision. Language and Meaning in Religion*. Toronto, Buffalo, Londres : University of Toronto Press, 1991.

CHRISTIN, Anne- Marie. *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Leuven: Peeters-Vrin, 2000.

COHEN, Jean. *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion, 1966.

COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Seuil, 1990.

GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : Seuil, 1969.

———. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

- HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. São Paulo : Perspectiva, 1975.
- HANSEN, Adolfo. *A Sátira e o Engenho*. São Paulo : Cia das Letras, 1989.
- JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris : Seuil, 1973.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, tr. fr. C. Maillard. Paris : Gallimard, 1978.
- JEAN, Marcel, MEZEI, Arpad. *Genèse de la pensée moderne dans la littérature française*. Paris : L'Age d'Homme, 2001.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo : Companhia das Letras, 2006.
- . (org.). *Teoria da literatura e suas fontes*, vol. 2, Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2002.
- LUKACS, Georg. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo : Expressão Popular, 2010.
- MACHEREY, Pierre. *A quoi pense la littérature ?* Paris : PUF, 1990.
- . *Philosopher avec la littérature: Exercices de philosophie littéraire*. Paris : Hermann, 2013.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema- Ensaio de crítica e estética*. Rio de Janeiro : Topbooks, 1996.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du Rythme*. Paris : Verdier, 1982.
- . *Pour la poétique*. Paris: Gallimard, 1970.
- . *Le langage comme défi*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes. 1991.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- PAZ, Octavio. *Conjunções e Disjunções*. São Paulo : Perspectiva, 1979.
- . *Signos em rotação*. São Paulo : Perspectiva, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris : La Fabrique, 2003.
- . *Mallarmé, la politique de la sirène*. Paris : Hachette, 1996.
- . *Qu'est ce que le structuralisme?* Paris : Seuil, 1968.

- RICHARD, Jean-Pierre. *Onze études sur la poésie moderne*. Paris : Seuil, 1964.
- ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e Problemas da Obra Literária*. São Paulo : Perspectiva, 1976.
- . *Texto e Contexto I*. São Paulo : Perspectiva, 1976.
- . *Texto e Contexto II*. São Paulo : Perspectiva, 1993.
- TODOROV, Tzvetan (éd et tr.fr). *Théorie de la littérature*. Paris : Seuil, « Points », 1997.
- . *Littérature et signification*. Paris : Larousse, 1967.
- VIART, Dominique ; DEMANZE Laurent. *Fins de la Littérature*, t. 1. *Esthétiques et discours de la fin*. Paris : Armand Colin, 2011.
- VUILLEMIN, Jean-Claude. *Épistémè baroque. Le mot et la chose*, Paris : Hermann, 2013.
- WELLEK, René, WARREN, Austin. *Theory of literature*. New York : Brace and World, 1956.

III. 3. a. Périodiques et articles

- KRISTEVA, Julia. « Poésie et négativité ». *L'Homme*, 1968, vol. 8, numéro 2, p. 36- 63.
- POUND, Ezra. « The Serious Artist : III. Emotion and Poetry ». *The New Freewoman*. vol. 1, n° 10. 1913.
- TODOROV, Tzvetan. « Les poètes et le bon usage ». *Revue d'esthétique*, t. XVIII, 1965, pp. 300-305.

III. 4. Histoire littéraire

- ANDRADE, Mario de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo : Martins Fontes, 1974.
- . *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo : Martins, 1972.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira (1946)*. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 539-640.
- BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo : EDUSP, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-americana*. São Paulo : Perspectiva, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro : Ouro Sobre Azul, 2010.

JENNY, Laurent. *Je suis la Révolution*. Paris : Belin, 2009.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotresco. Configuração na pintura e na literatura*, tr. br. Jaime Guinsburg. São Paulo : Perspectiva, 2013.

MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província. Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo : Editora 34 / FFLCH- USP, 2011.

PEYRE, Henri. *Qu'est-ce que le symbolisme*. Paris : PUF, 1974.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris : José Corti, 1963.

III. 5. Philosophie

BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza (1933). Magia e técnica, arte e política*. trad. port. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris : PUF, 1960.

CASSIRER, Ernst, FRONTY, Claude. *La philosophie des formes symboliques. La phénoménologie de la connaissance*, t. III. Paris: Les éditions de Minuit, 1981.

———. *Philosophie des Lumières*. Paris : Fayard, 1966.

COUSIN, Victor. *Introduction a l'histoire de la philosophie*, t. I. Bruxelles : Société Belde de Librairie, 1840.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 2008.

ECKERMANN, Johann Peter. *Conversations avec Goethe*, introduction par Sainte Beuve, t. I, Paris : Charpentier, 1863.

EGNER, Robert E., DENONN, Lester E. *Bertrand Russell. The Basic Writings of Bertrand Russell*. London, New York : Routledge, 2009.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*, tr. br. Pola Civelli. São Paulo : Perspectiva, 1972.

FREGE, Friedrich Ludwig Gottlob. Trad. fr. Claude Imbert, « Sens et dénotation », *Écrits logiques et philosophiques*. Paris : Seuil, 1971, pp. 102-126.

GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* [1960], tr. fr. P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio. Paris : Seuil, 1996.

HENLE, Paul. *Language, Thought, and Culture*, éd. Paul Henle, Ann Arbor. Michigan : University of Michigan Press, 1958.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1979.

———. *Les aventures de la dialectique*. Paris : Gallimard, 1955.

———. *Sens et non-sens*, Paris : Gallimard, 1996.

PASCAL, Blaise. *Pensées*, Monaco : Éditions du Rocher, 1961.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*. t. II : *Elements of Logic*. Cambridge : Harvard University Press, 1931-1958.

MOUTSOPOULOS, Evanhélos. *Poiésis et techné: idées pour une philosophie de l'art. L'excellence de plus-être*. Montmorency, 1994.

RICHARDS. I. A. *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford : Oxford University Press, 1936.

RUSSELL, Bertrand. *An Inquiry of Meaning and Thruth*. Londres : George Allen and Unwin, 1950.

———. *Logic and Knowledge. Essays (1901-1950)*. Londres : George Allen and Unwin, 1956.

III. 5. a. Métaphore et philosophie

AUMONT, Jacques. *L'image*. Paris : Armand Colin, 2011.

BEISTEGUI, Miguel. *Aesthetics After Metaphysics: From Mimesis to Metaphor*. Oxford : Routledge, 2012.

BEARDSLEY, Monroe C. « Metaphor ». *Encyclopaedia of Philosophy*. New York : Macmillan, vol. 5, 1967, pp. 284-289.

———. « The Metaphorical Twist », *Philosophy and Phenomenological Research*, Providence: International Phenomenological Society, vol. 22, n^o. 3, 1962, pp. 293-307.

BLACK, Max. *Models and Metaphors*. Ithaca : Cornell University Press, 1962.

DUMARSAIS, César. *Des tropes ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*. Paris : Dabo-Butschert, 1825.

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion, 1977.

HALLIWELL, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press, 2009.

HESTER, Marcus B. *The meaning of poetic metaphor: an analysis in the light of Wittgenstein's Claim that meaning is use*. Mouton, 1967.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *L'imitation des modernes: Typographies 2*. Galilée, Paris, 1986.

NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris : Galilée, 2003.

RICŒUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975.

III. 5. b. Périodiques et articles

RIFFATERRE, Michael. « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, 1969, Volume 3, n° 1, p. 46 – 60.

III. 6. Ouvrages sur la nature et fonctionnement du langage : linguistique, sémantique, pragmatique

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale 1- 1976, 2 - 1980*. Paris : Gallimard.

CORNULIER, Benoît de. « Fondation du sens et convention de sincérité ». *Langage et société*, n° 29, pp. 79-83, 1984.

———. « Le détachement du sens ». *Communications*, 32, 1980. Les actes de discours. pp. 125-182.

DARMESTETER, Arsène. *La Vie des mots étudiés dans leur signification*. Paris : Delagrave, 1887.

DUBOIS, J., EDELINE, F., KLINKENBERG, J.-M., MINGUET, P, PIRE F., TRINON, H., Groupe µ. *Rhétorique générale*. Paris : Seuil, 1982.

GREIMAS, A. J. *Du sens I*. Paris : Seuil, 1970.

———. *Du sens II: essais sémiotiques*. Paris : Seuil, 1983.

HEGER, Klaus. « L'analyse sémantique du signe linguistique ». *Langue française*. n° 4, 1969. pp. 44-66.

HJELMSLEV, Louis. *Essais linguistiques*. Paris : Les éditions de Minuit, 1968-1971.

———. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris : Les éditions de Minuit, 1968.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*. Trad. fr. Nicolas Ruwet. Paris : Les éditions de Minuit, 1963.

———. *Six leçons sur le son et le sens*. Paris : Les éditions de Minuit, 1976.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador (Org.). “Velhas e novas retóricas: convergências e desdobramentos”. *Retóricas de Ontem e Hoje*. São Paulo : Humanitas, 2001.

OGDEN, Charles Kay, RICHARDS, Ivor Armstrong. *The Meaning of Meaning*. Londres : Routledge and Kegan Paul, 1946.

OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, PERELMAN, Chaïm. *La Nouvelle Rhétorique. Traité de l'Argumentation*, 2 vol. Paris : PUF, 1958.

RIFFATERRE, Michael. *Essais de stylistique structurale*. Paris : Flammarion, 1971.

RUWET, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris : Seuil, 1972.

SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1995.

TODOROV, Tzvetan ; EMPSON, William ; COHEN, Jean; HARTMAN, Geoffrey;

RIGOLOT, François. *Sémantique de la poésie*. Paris : Seuil, Paris, 1976.

III. 6. a. Périodiques et articles

FRANCK, Robert. « Langue, discours et significations ». *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, tome 67, n° 94, 1969. pp. 306-321.

GENETTE, Gérard. « La rhétorique et l'espace du langage », *Tel Quel*, n° 11, automne 1964.

———. « La rhétorique restreinte », *Communications*, numéro 16, 1970, pp. 158-171.

———. « Enseignement et Rhétorique au XXe Siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, volume 21, n° 2, pp. 292–305.

PRANDI, Michèle. *Sémantique du contresens*. Paris : Les éditions de Minuit, 1987.

RIFFATERRE Michael. « Sémantique du poème ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1971, n° 23. pp. 125-143.

ROY, Christian. *Sens commun et monde commun : sociologie et sémantique*. Paris : Harmattan, 2004.

JAMES, William. *The Principles of Psychology*. New York : Holt, 1890.

III. 7. Sciences humaines - domaine brésilien, latino-américain

AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo : Editora 34, 1998.

———. *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980- 2005)- Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo : Editora 34, 2006.

BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*. São Paulo : Civilização Brasileira, 1977.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo : Cosac & Naify, 2002.

———. *Metafísicas canibais*. São Paulo : Cosac & Naify, 2015.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Le Carnaval de Rio*. Paris : Chandeigne, 2000.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Cobra de vidro*. São Paulo : Perspectiva, 1978.

———. *Tentativas de mitologia*. São Paulo : Perspectiva, 1979.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Do sonho às coisas*, tr. br., notes Luiz Bernardo Pericás. São Paulo : Boitempo, 2005.

PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerário de uma falsa vanguarda. Os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo : Editora 34, 2010.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e Cosmopolitismo*. São Paulo : Perspectiva, 1983.

SILVA, Joseane Lucia. “L’anthropophagisme” dans l’identité culturelle brésilienne. Editions L’Harmattan, 2009.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o alaúde*. São Paulo : Editora 34, 2003.

III. 8. Ouvrages sur Paul Éluard

III. 8. a. Monographies

BOULESTREAU, Nicole. *La poésie de Paul Éluard : la rupture et le partage*. Paris : Kincksieck, 1985.

DEBREUILLE, Jean-Yves. *Paul Éluard ou le pouvoir du mot*. Paris : Nizet, 1977.

GATEAU, Jean-Charles. *Abécédaire critique : Flaubert, Baudelaire, Rimbaud, Dadas et Surréalistes, Saint-John Perse, Butor, etc.* Genève: Droz, 1987.

———. *L'envers de la tapisserie: vingt-six études sur le tissu textuel: Euripide, Stendhal, Maupassant, Eluard, Char, Valéry, Laforgue, Apollinaire, Proust, etc.* Grenoble : ELLUG, 2007.

———. *Paul Éluard*. Paris : Robert Laffont, 1988.

III. 8. b. Périodique et articles

III. RIVAS, Daniel E. « 'L'amoureuse' : Mimésis et Semiosis ». *The French Review*, vol. 55, No. 4 (Mar., 1982), pp. 489-496.

III. 9. Ouvrages sur Murilo Mendes

III. 9. a. Monographies

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes. Ensaio Crítico, Antologia, Correspondência*. São Paulo : Perspectiva, 2000.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo : EDUSP/Giordano, 1995.

III. 9. b. Périodiques et articles

ANDRADE, Carlos Drummond de. « Murilo Mendes- Prêmio Etna-Taormina ». *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 février 1972.

ANDRADE, Mario de. « A poesia em 1930 ». *Revista Nova*. São Paulo. Année 1, 1931, pp. 102-103.

ANDRADE, Oswald de. « De literatura : epístola à Murilo Mendes ». *A Manhã*. Rio de Janeiro, 5 mai 1935.

CAMPOS, Haroldo de. « Murilo e o Mundo Substantivo », « Suplemento Literário », *O Estado de São Paulo I*, 19 janvier 1963.

JACOBBI, Ruggero. « Parábola de Orfeu » (1978), *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. « Notas para uma Muriloscopia ». *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994.

PICCHIO, Luciana Stegagno. « Vida-poesia de Murilo Mendes ». *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994.

UNGARETTI, Giuseppe. « Siciliana », tr. br. A. A. Chiocchio, préface à *Siciliana*,. Palerme : Salvatore Sciascia Editore, 1959.

INDEX

thématique et des noms

A

Abe Nobuya, 20
Amaral Aracy, 22
Amaral Tarsila do, 22, 44
Andrade Mário de, 22, 44
Andrade Oswald de, 22, 44
Apollinaire Guillaume, 20, 45, 49
Aragon Louis, 21, 35, 36, 45, 61, 303, 309
Aristote, 7, 34, 35, 37, 38, 43, 53, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 103, 107, 118, 120, 136, 138, 139, 141, 142, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 163, 167, 168, 169, 195, 200, 201, 202, 231, 235, 236, 264, 265, 280, 281, 282, 323, 325
Arp Jean, 20

B

Babut Daniel, 64, 65, 66
Bandeira Manuel, 22, 247
Barthes Roland, 41, 45, 107, 131, 248
Baudelaire Charles, 45, 52, 54, 170, 210, 277
beatniks, 21
Beistegui Miguel de, 43, 105
Benveniste Emile, 34, 272
Black Max, 274
Blanchot Maurice, 45
Breton André, 19, 20, 21, 45, 46, 47, 48, 49, 54, 61, 68, 85, 86, 98, 155, 156, 167, 168, 169, 201, 202, 204, 232, 300
Bürger Peter, 48, 51, 52, 162, 163

C

Carrington Leonora, 45
Cassirer Ernst, 30
Cendrars Blaise, 45
Cohen Jean, 278
Corneille Pierre, 151, 152, 153, 154, 331

Crémieux Francis, 21
Croce Benedetto, 45

D

Descartes René, 45
Desnos Robert, 45
Dessons Gérard, 286
Diderot Denis, 45
discours, 7, 17, 18, 20, 27, 33, 37, 42, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 70, 77, 84, 85, 93, 98, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 112, 113, 116, 117, 120, 121, 123, 125, 131, 135, 138, 140, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 151, 153, 159, 163, 169, 189, 194, 197, 198, 200, 202, 203, 204, 206, 210, 212, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 240, 246, 251, 254, 256, 261, 266, 271, 272, 273, 276, 277, 278, 282, 283, 286, 290, 292, 299, 300, 304, 307, 308, 323, 326
Dupont-Roc Rosélyne, 37, 62, 63, 65, 67, 91, 92, 94, 148, 149, 153, 201, 280, 281

E

Éluard Paul, 7, 8, 9, 17, 18, 19, 21, 28, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 57, 58, 62, 68, 72, 73, 79, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 94, 95, 96, 99, 103, 104, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 133, 134, 138, 140, 142, 143, 151, 155, 156, 157, 161, 164, 165, 166, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 200, 202, 203, 204, 206, 208, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 224, 225, 229, 231, 235, 237, 238,

239, 241, 242, 244, 250, 251,
252, 253, 254, 255, 256, 257,
258, 259, 265, 266, 267, 270,
272, 279, 282, 284, 285, 286,
287, 288, 289, 292, 294, 295,
297, 301, 302, 303, 304, 305,
307, 308, 309, 310, 311, 319,
320, 323, 324, 325

Ernst Max, 20, 30, 53, 242
essentialismo, 26

F

forme, formel(le), formellement, 7, 17,
18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27,
32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 46,
49, 51, 52, 55, 56, 57, 62, 63, 67,
68, 69, 70, 73, 74, 75, 77, 78, 79,
80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89,
93, 94, 95, 96, 98, 100, 103, 104,
108, 111, 114, 115, 118, 119,
120, 124, 125, 126, 127, 130,
131, 133, 136, 138, 142, 144,
146, 147, 148, 149, 150, 151,
154, 156, 158, 159, 160, 161,
163, 164, 166, 167, 168, 169,
171, 172, 173, 174, 175, 176,
177, 176, 177, 178, 179, 183,
185, 186, 187, 188, 189, 191,
193, 196, 197, 203, 205, 206,
208, 209, 210, 212, 214, 216,
218, 220, 221, 224, 226, 227,
228, 229, 230, 231, 232, 237,
238, 241, 242, 243, 245, 246,
247, 258, 259, 260, 261, 262,
264, 266, 267, 268, 269, 270,
273, 274, 277, 278, 279, 280,
281, 283, 285, 289, 290,
293, 297, 298, 299, 302, 303,
305, 306, 307, 308, 312, 314,
318, 319, 321, 323, 324, 326

Fraisse Jean-Claude, 167, 169,
Frege Gottlob, 274, 275
Frye Northrop, 43, 109, 110, 114, 155,
159, 160, 271, 279, 280

G

Gadamer Hans-Georg, 162, 163
Genette Gérard, 41, 57, 147, 148, 150,
151, 154, 162, 163

Goethe Johann Wolfgang, 11, 100, 101,
102, 107, 108, 302
Greimas Algirdas Julien, 160, 161

H

Halliwell Stephen, 43, 58, 69, 70, 100,
102, 107, 108
Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 45
Hester Marcus B., 273
Hjelmslev Louis, 34
Husserl Edmund, 273

I

image(s), 17, 26, 29, 35, 36, 38, 39, 42,
45, 47, 50, 61, 63, 64, 71, 72, 73,
75, 77, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86,
87, 89, 90, 92, 95, 97, 98, 100,
102, 103, 104, 107, 117, 118, 121,
124, 125, 126, 127, 128, 129, 130,
131, 133, 134, 135, 144, 145, 146,
151, 154, 158, 160, 164, 165, 166,
168, 172, 178, 179, 181, 182, 184,
185, 186, 187, 188, 190, 191, 192,
193, 194, 195, 196, 197, 198, 200,
203, 204, 205, 206, 207, 208, 209,
210, 211, 212, 213, 214, 215, 216,
218, 219, 220, 221, 224, 225, 226,
227, 228, 229, 230, 231, 232, 233,
236, 237, 240, 242, 244, 245, 247,
249, 250, 251, 252, 253, 254, 255,
256, 257, 258, 261, 263, 264, 265,
267, 272, 273, 274, 275, 276, 277,
279, 280, 284, 285, 287, 289, 290,
292, 293, 295, 296, 297, 306, 310,
314, 320, 321, 325, 326, 327
Iser Wolfgang, 102, 103, 104, 105, 280

J

Jacob Max, 45
Jakobson Roman, 34, 106, 161
James William, 112
Jarry Alfred, 156, 207
Jean-Jouve Pierre, 20

K

Kant Emmanuel, 45, 71, 112, 113
Koller Hermann, 63
Kristeva Julia, 284

L
Lallot Jean, 37, 62, 63, 65, 67, 91, 92,
94, 148, 149, 153, 201, 280, 281
Léger Fernand, 20
Lima Jorge de, 27
Lima Luiz Costa, 102, 112

M
Machado Aníbal, 21
Malfatti Anita, 22
Mallarmé Stéphane, 72
Mariátegui José Carlos, 301
Marinetti Filippo T., 20
Mendes Murilo, 7, 8, 9, 17, 18, 19, 20,
21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29,
30, 31, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 43,
44, 45, 52, 53, 55, 57, 58, 62, 72,
73, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83,
87, 94, 96, 99, 103, 104, 112, 114,
116, 117, 127, 128, 131, 132, 135,
138, 140, 142, 143, 151, 156, 157,
161, 164, 165, 166, 174, 175, 176,
177, 178, 179, 180, 181, 182, 183,
184, 185, 186, 187, 188, 192, 193,
194, 195, 200, 202, 203, 208, 210,
220, 221, 223, 224, 225, 226, 229,
230, 231, 233, 235, 237, 238, 240,
242, 243, 246, 247, 248, 249, 250,
257, 258, 259, 260, 261, 262, 263,
265, 266, 267, 269, 270, 272, 279,
286, 289, 290, 292, 293, 295, 296,
297, 300, 301, 310, 311, 312, 313,
314, 320, 321, 323, 324, 325

Merquior José, 289
Meschonnic Henri, 11, 69, 232
Merleau-Ponty Maurice, 116, 117
métaphore, 7, 11, 17, 18, 26, 29, 34, 35,
36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45,
55, 56, 77, 79, 80, 86, 92, 95, 96,
97, 98, 104, 105, 106, 107, 110,
111, 112, 114, 115, 116, 120, 123,
124, 125, 126, 136, 138, 139, 140,
141, 142, 143, 144, 145, 146, 147,
149, 151, 155, 157, 158, 159, 161,
164, 165, 166, 167, 168, 169, 173,
174, 178, 179, 183, 184, 186, 187,

189, 195, 196, 197, 198, 199,
201, 202, 203, 204, 205, 206, 207,
208, 209, 210, 212, 214, 221, 222,
226, 229, 230, 231, 232, 233, 234,
235, 236, 237, 238, 240, 241, 242,
243, 244, 246, 247, 251, 252, 253,
256, 257, 259, 260, 262, 266, 267,
268, 270, 272, 273, 274, 276, 277,
285, 288, 293, 298, 299, 300, 304,
305, 309, 311, 324, 326, 327, 328

Miró Joan, 20
Mosca Lineide do Lago Salvador, 150
Moutsopoulos Evanghélou, 67, 246, 308
Murat Michel, 46, 47, 49, 126

N
Nery Ismael, 20, 21, 26, 30
Nietzsche Friedrich, 45, 140
Novalis, 45

P
Pascal Blaise, 30, 45, 54, 290, 291, 297,
298, 300
Paz Octavio, 210
Pedrosa Mário, 21
Péret Benjamin, 21, 61, 303, 304, 309
Picasso Pablo, 20, 99, 116, 209
Platon, 7, 34, 35, 43, 45, 58, 64, 65, 66,
67, 95, 107, 141, 144, 308
Pound Ezra, 71, 72

Q
Queneau Raymond, 209

R
Rancière Jacques, 61, 64, 99, 164, 165,
166, 205, 206, 207, 208, 209,
210, 278, 279
Ray Man, 118
Raymond Marcel, 48, 52, 54, 121, 170,
211, 278
Richards I. A., 55, 56, 123, 274
Ricoeur Paul, 7, 8, 9, 36, 41, 42, 55, 56,
61, 62, 95, 96, 97, 98, 99, 106,
107, 111, 115, 123, 125, 138, 139,
140, 141, 143, 144, 145, 157, 158,
164, 168, 198, 234, 235, 237, 272,
273, 274, 277, 278, 279, 280, 326,
327

Riffaterre Michael, 158, 159, 232, 233,
247, 290
Rimbaud Arthur, 36, 45, 49, 50, 53,
126, 304, 310
Rousseau Jean-Jacques, 45
Roussel Raymond, 45
Russell Bertrand, 274

S

Saussure Ferdinand de, 34
Schærer René, 58
Spariosu Mihai, 43
surréalisme, 7, 17, 18, 19, 20, 21, 22,
24, 25, 26, 28, 29, 30, 33, 34, 37,
38, 39, 40, 42, 44, 45, 46, 47, 48,
49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 59, 67,
68, 69, 70, 71, 73, 76, 77, 79, 86,
90, 93, 94, 102, 110, 115, 119,
120, 121, 128, 130, 139, 141,
143, 144, 146, 147, 152, 156,
157, 161, 162, 164, 165, 166,
168, 170, 172, 203, 205, 207,
211, 230, 236, 242, 244, 252,
262, 273, 278, 282, 290, 294,

299, 301, 302, 304, 308, 321,
322, 324, 325, 326, 327, 328
Szenes Arpad, 20

T

Tzara Tristan, 45

V

Valéry Paul, 106, 115, 119, 120, 210
Voltaire, 45
vraisemblance, 7, 9, 17, 18, 34, 38, 39,
40, 41, 42, 52, 55, 58, 63, 67, 68,
101, 107, 108, 120, 122, 126,
136, 138, 139, 140, 141, 142,
143, 144, 145, 146, 147, 148,
149, 150, 151, 152, 153, 154,
155, 161, 162, 163, 164, 166,
167, 168, 176, 179, 186, 198,
199, 201, 202, 203, 204, 206,
208, 209, 210, 211, 217, 219,
222, 226, 232, 234, 235, 236,
237, 253, 254, 257, 259, 260,
272, 273, 274, 275, 276, 277,
279, 282, 284, 302, 305, 308,
309, 324, 326, 327, 328

ANNEXES

« Hommage à Breton »

La première fois que j'ai rencontré André Breton, à Paris en 1952, il m'interrogea longuement sur le Brésil, sur son folklore, ses légendes. Il était entre autres choses très intrigué par le *tamanduá*, qui en français se dit tamanoir et en italien formichiere. Il s'agit d'un pittoresque animal qui atteint parfois deux mètres de longueur, rayé de bandes blanches et noires et pourvu d'une langue visqueuse avec laquelle il attrape les fourmis qui lui servent de nourriture. Benjamin Péret m'avait déjà dit à Rio que le tamanoir suscitait la fantaisie de Breton et ainsi, l'exemplaire de son roman *Nadja* qu'il m'offrit porte la suivante et insolite dédicatoire : « Sur les bandes blanches du grand tamanoir j'écris : à Murilo Mendes, de tout cœur, son ami André Breton ».

En nous promenant, ce jour-là, Breton m'indique certains coins de Paris où il était encore possible de trouver de l'imprévu ; il me parla aussi des films « idiots » du temps du cinéma muet qu'on projetait quelquefois à la cinémathèque. Breton a donné une forme moderne à l'idée de dépaysement dont il a trouvé la formule dès sa première jeunesse : se dépayser en quelque lieu ou en quelque situation que ce soit. À propos je citerai des extraits d'un de ses textes peu connus, la préface au merveilleux livre de collages « La femme 100 têtes » de Max Ernst publié en 1929 :

« La surréalité sera fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout (et il est bien entendu qu'on peut aller jusqu'à dépayser une main en l'isolant d'un bras, que cette main y gagne en tant que main, et aussi qu'en parlant de dépaysement nous ne pensons pas seulement à la possibilité d'agir dans l'espace » et plus loin dans le même texte : « toutes choses sont appelées à d'autres utilités que celle qu'on leur attribue généralement ».

La recherche d'une réalité « autre », la récupération de certains objets où de certains thèmes poétiques, dérivent de Rimbaud- en particulier du fameux passage tant de fois cité de « Une saison en enfer » : « J'aimais les peintures idiotes » etc. passage qui annonce l'art « pop » ; mais aussi de cette autre phrase moins citée : « Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on a pas de relations, républiques dans histoires, guerres de religions étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents : je croyais à tous les enchantements ».

Le sujet principal de l'œuvre de Breton est le procès à la réalité. Il a proclamé que le surréalisme est un état d'esprit, dont certains poètes et écrivains avaient eu l'intuition à travers les siècles ; mais lui, Breton, s'appuyant sur la doctrine de Freud, a été le premier à en fixer à jamais la technique mentale, technique permettant à l'homme de refaire totalement la réalité, de bâtir un monde nouveau. Il est à remarquer que les surréalistes, Breton en tête, ont cherché à valoriser plus d'un écrivain romantique. Breton d'ailleurs a été toute sa vie hantée par l'œuvre et le personnage de Lautréamont. Il est indiscutable que Lautréamont a apporté quelque chose de nouveau au patrimoine commun de la poésie ; aidé par le Marquis de Sade il a su poétiser de façon magnifique la cruauté ; mais la part attribuée dans son œuvre au subjectivisme, à la rhétorique redondante, ampoulée, caractéristiques du romantisme, est très grande. Parallèlement, le style de Breton garde souvent une allure éloquente.

Breton a été un chercheur de merveilleux, de la vie « autre », un négateur du concept restrictif de réalité, un révolté envers et contre tous, un poète fidèle à son idéal de « liberté couleur d'homme ». Il a été un *moraliste*. Relisons pour baser notre affirmation quelques phrases de son livre *Les pas perdus*, de 1924, extraites du premier chapitre : « La confession dédaigneuse » :

La question morale me préoccupe. L'esprit naturellement frondeur que j'apporte au reste m'inclinerait à la faire dépendre du résultat psychologique si, par intervalles, je ne la jugeais supérieure au débat. Elle a pour moi ce prestige qu'elle tient la raison en échec. Elle permet, en outre, les plus grands écarts de pensée. Les moralistes je les aime tous, particulièrement Vauvenargues et Sade. La morale est la grande conciliatrice, l'attaquer c'est encore lui rendre hommage. C'est en elle que j'ai trouvé mes principaux sujets d'exaltation ».

Il appartient donc à un système d'esprits qui a une longue tradition en France. Par son audace, son hostilité aux conventions, sa désinvolture mentale il me rappelle quelquefois Nietzsche, qui d'ailleurs avait bu à la même source, celle des grands moralistes français du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, Breton était un polémiste aigu par vocation, par conviction, par son tempérament et sa culture. Mieux, il était polémique en personne.

Breton a toujours rejeté l'insertion du poète dans la société, dans ce qu'on appelle la vie littéraire. À ce propos il a fait des déclarations très précises, publiées dans le tome deux de l'œuvre de Francis Ponge *Le Grand Recueil*. Il s'agit d'une conversation entre Breton, Reverdy et Ponge, enregistrée pour la Radio-télévision française, dans les années 50. Breton dit : « Il n'y a toujours pas, il ne saurait du reste y avoir, de possibilité d'insertion de la poésie parmi les divers modes d'activité littéraire. Elle est d'une essence foncièrement différente. Ce qui me paraît être le secret de la poésie c'est la faculté- déparée à bien peu- de transmuier une réalité sensible en la portant tout d'abord à cette morte incandescence qui permet de la faire virer dans une catégorie supérieure ». « Le poète a un très bel avenir ... de revenant, revenant d'ailleurs sans plus rien d'hostile et même paré de toutes les séductions : mais que voulez-vous, cet avenir est le seul auquel il prétende ».

Le même texte contient une proposition très moderne, mettons structurale, résumée en deux mots : « La conception dualiste de la forme et du fond est un non-sens ».

Cette phrase éclaire de façon saisissante la méthode créatrice de Breton : oui, il était surréaliste mais il a toujours été un maître du style ; il a su concilier « l'inspiration », c'est-à-dire l'écriture automatique et le travail acharné de la composition, de l'architecture de l'œuvre. Par-là, encore il nous touche, par là encore il reste au centre même du problème commun à tous les poètes : le problème fondamental du langage.

Rome, 1967.

“Magritte”

1

O ambiente do meu amigo René Magritte em Bruxelas é muito diverso daquele onde viveu um outro grande flamengo, Michel de Ghelderode. Constelado de mil objetos díspares, com seus móveis barrocos recobertos de parâmetros eclesiásticos, o estúdio do dramaturgo transmitia-nos a sensação de tempo depositado.

O salão de Magritte, ao contrário, não alude súbito à presença de um artista, muito menos à de uma figura nuclear do surrealismo: é uma sala como outra qualquer. Tanto assim que um piano negro de cauda pousado entre móveis anônimos alcança um sentido insólito, qual se tivesse sido destacado, sob o signo mallarmeano, do bloco da *massive nuit*⁴⁵⁸. Também nos parece insólito, considerado através das vidraças, o pássaro transversal do céu da pintura flamenga, que antes de delegar-se em direção ao sol irreversível telegrafa-nos alternativamente linhas curvas e triangulares.

*

A crítica mais recente faz derivar o pintor do primeiro De Chirico, o que me parece justo mas só em parte, pois não creio que se possa isolar Magritte de suas raízes flamengas. O senso do “mistério” é nele inseparável da análise do real, sempre presente nos antigos pintores dos Países Baixos. Dicotomia essa que atinge a ponta extrema da perfeição em Jeronimus Bosch, mestre ímpar na arte de extrair o fantástico do real, e vice-versa. Em muitos quadros, por exemplo *L’œil* (1930), *Le calcul mental* (1931), *Les promenades d’Euclides* (1955), *L’art de la conversation* (1961), *Les goûts et les couleurs* (1962), Magritte revela um poder de precisão, de minúcia distanciados do desleixo artesanal surrealista; quadros esses que seriam talvez impossíveis sem o estudo e a prática muito ligados à lição dos “primitivos” flamengos onde o conceito não se separa dos dados concretos.

*

Tomemos *Les promenades d’Euclide*, uma das telas fundamentais de Magritte, versão aperfeiçoada de uma outra anterior, *La condition humaine*.

A cortina pesada alude a um cenário onde algo vai ser “representado”. São estas as dramatis personae: em primeiro plano além da cortina o cavalete e a larga vidraça. O cavalete é posto em grande destaque no conjunto: sujeito e protagonista em função do qual o ambiente — inclusive a paisagem — subsiste; um dos objetos-símbolos capitais do ofício de Magritte *pictor*. Este o secciona para sobrepor à tela original uma segunda, ao mesmo tempo libertada dele e integrada na parte inferior da vidraça, que corresponde à janela dividindo o espaço nos quadros dos antigos pintores flamengos.

⁴⁵⁸ En français dans l’original.

Em segundo plano a torre, o arvoredo, o casario, duas minúsculas figuras isolando-se numa avenida deserta; e a linha do horizonte demarcada com rigor. Domina a tela um céu nuvioso. Todos esses elementos reunidos em absoluta consciência criam uma profundidade especial a que o espírito adere: texto de poesia ótica, não-literária. O seccionamento de duas partes do cavalete, a rarefação da segunda tela, a infinitude da perspectiva da alameda, que poderia remontar a Van Eyck ou Memling; a sobriedade da linguagem cromática em suas dominantes marrom, verde, branco e cinza, a justeza do desenho paciente, tudo isso forma uma atmosfera poética onde a mais alta fantasia se submete à planificação. O astro subterrâneo levanta-se, e, para maior segurança do seu itinerário, assume a ordem, a régua e o compasso, determinando relações de surpresa num contexto lógico de objetos familiares. Ajunte-se a isto, também de acordo com a linha dos antigos flamengos, a notação do silêncio, do respiro, da pausa funcionando como *dramatis personae*.

*

Coma perspectiva do tempo o surrealismo, ao qual o heterodoxo Magritte se conservou fiel, pode ser hoje interpretado em chave menos rígida. Trata-se sem dúvida de explorar a área do irracional, do inconsciente – pessoal ou coletivo – examinando através das poderosas lentes de Freud; de escamotear a história em benefício a anarquia individualista, intemporal. Os pintores, fazendo “tábula rasa” de uma tradição plástica relacionada com a ordem burguesa, serviam-se da técnica do automatismo para inventar uma atmosfera ao mesmo tempo poética e polêmica, incluindo o mau gosto como instrumento de luta – até o mau gosto das cores. Segundo a senha de Rimbaud tratava-se de desarticular os elementos. Naquela hora, imediatamente depois de um conflito universal por excelência desarticulador, seria possível criar algo de ordenado e construído? Dada chegou e dentro em pouco cedeu o passo ao surrealismo.

*

Todavia certos pintores – como também certos escritores – apesar de praticarem o culto do sonho e do inconsciente, que muito antes de Freud os ligava aos românticos (especialmente a Novalis, Achim von Arnim, Hoffmann e Nerval), não eram de fato uns instintivos, mesmo porque percebiam nitidamente a polaridade entre forças cerebrais e forças ancestrais. Em breve fundou-se uma linha divisória da teoria e da prática. Pascal escrevera: “*Nous sommes automate autant qu’esprit*”. Os revisionistas poderiam altera a fórmula e dizer : “*Nous sommes esprit autant qu’automate*”. Não foi por acaso que alguns adeptos da doutrina passaram sem choque para o marxismo, que comporta, além do seu aspecto destruidor e polêmico, toda uma construção. O surrealismo, teoricamente inimigo da cultura, tornou-se num segundo tempo um fato de cultura; e muitos surrealistas, superando a técnica do automatismo, dispuseram-se a trabalhar com um método planificador. Por isto mesmo quando há vinte anos atrás Breton procedeu em Nova York a revisão analítica do movimento, a contragosto incluía Magritte entre os pintores surrealistas, insinuando que o seu processo de compor não era automático, antes plenamente deliberado.

*

Magritte esclarece-nos : “*L’art de peindre – tel que j’ele conçois – e borne à la description de la pensée qui unit - dans l’ordre qui évoque le mystère – ce que le monde manifeste de visible*”. Mais ainda: “*Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire, aussi parfaite que les précises*”. Uma se duas tarefas principais consiste portanto em dar forma concreta ao impreciso, onde ele se encontraria com seu antípoda, Max Bense, que aconselha o artista a elaborar os pensamentos como formas. As perigosas fronteiras entre poesia e pintura foram de há muito estreitadas por Magritte, ao enquadrar elementos alógicos ou arbitrários numa trama plástica, pelo que poderia ser também aparentado ao Max Ernst dos grandes momentos. Já se disse que Magritte combate a razão com as armas desta. Mas alguém imaginaria justapor Lautréamont a Descartes? A obra de Magritte, que sabe domesticar o absurdo, leva-nos a crer nesta possibilidade.

“Magritte”, *Retratos – Relâmpago, Poesia completa e prosa, op. cit.*, pp. 1253-1256.

“O Avô Princês”

A família Pitangueira
Era mais pobre que Jó
Na segunda fase dele.
A família Pitangueira
Dera muitos titulares,
Ministros e senadores.
Tinha tido muito luxo.
Mas agora essa família
Estava sem um tostão.

O pecúlio da família
Consistia nas molduras
Dos retratos dos avós.
Molduras ricas, pesadas,
Que protegiam os retratos
Dos heróis dessa família.
Tinha avô e bisavô,
Tataras e quarto avós.
Quanto às pinturas, coitadas,
Não tinham valor nenhum,
Ai! não tinham assinatura.

A família Pitangueira
Jeuava noite e dia
Mas não vendia a ninguém
Os retratos dos avós.
Somente o filho mais moço
Que tem desessete anos,
Dança bem, chama-se Lúcio,
Acha que aquilo dá peso.
Tem um alemão ricaço
Que cobiçava as molduras
A família Pitangueira
Não decide até agora.

Neste ano essa família
Não conseguiu um vintém
Pra fazer o carnaval.
Nem ao menos pra confetti.
O alemão bem que sabia,
Aproveita a ocasião,
Renova a proposta dele.

A família Pitangueira
Reúne um conselho em casa,
Mas tem pena de vender.
Lúcio dá um murro na mesa:
"Meu Deus praquê tanto avô!"
Lá fora passava um rancho
Cantando o samba da moda.
A família Pitangueira
Diz que sim ao alemão.
Alemão tomou dez chops,
Família pegou nas notas,
Alugou um automóvel,
Azularam pra cidade.

As pinturas enroladas
No fundo de uma gaveta
Se sentiram abandonadas
Sem o calor da moldura.
Então se desenrolaram,
Retomam seus movimentos,
Entram na cozinha adentro,
Seguram nas baterias
E vão pelo bairro afora
Fazendo uma barulhada.
Se incorporaram no rancho
"Arrepiados de Bangu".
Tomam emprestado pandeiros,
Reco-reco e dois violões.
Saltou o pires em cena,
Cai nickel que nem chuchu.
Improvisam fantasias
De baiana e dominó.
O mais metido era o avô,
Fantasiado de princês.
Dançava com muito garbo,
Evolui com harmonia,
Ao mesmo tempo com dengue
E com grande majestade.
Até no chalé das Águias
Se comentou o princês.

Acabando o carnaval
O grupo foi ao alemão,
Propõe comprar as molduras.
O alemão está na chuva,
Então a proposta aceita,
Quarenta chops tornou.

O grupo volta pra casa,
Carregando com as molduras.
Amanhece a quarta-feira.
A família Pitangueira
Inda em casa não chegou.
Os avós e bisavós
Retomaram o lugar deles,
Lá do fundo das molduras.

Parece que o olho deles
Esticou, ficou maior...
É claro, estão esperando
A volta do carnaval.

“O avô Princês”, *História do Brasil, Poesia Completa e Prosa, op. cit.*, pp. 191- 193.

“Maçã”

Por um lado te vejo como um seio murcho
Pelo outro como um ventre cujo umbigo pende ainda o cordão placentário
És vermelha como o amor divino
Dentro de ti em pequenas pevides
Palpita a vida prodigiosa
Infinitamente
E quedas tão simples
Ao lado de um talher
Num quarto pobre de hotel.

Manuel Bandeira. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967, p.294-295.

« Pomme »

D'un côté je te vois comme un sein sec
De l'autre comme le nombril d'un ventre duquel pend encore le cordon placentaire
Tu es rouge comme l'amour divin
À l'intérieur de toi en de petits germes
Palpite la vie prodigieuse
Infiniment
Et tu te reposes si simplement
À côté d'une couvert
Dans une pauvre chambre d'hôtel.

Traduction libre.