

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
PAUL DALLAIRE

POUVOIRS SPÉCIFIQUES DE LA MÉTAPHORE POÉTIQUE
SUIVI DE
CHASSEUR DE MONTAGNE

AVRIL 1999

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Hélène Marcotte, directrice aimable, calme et patiente, qui a su me guider, me lire, me corriger, me conseiller, me motiver jusqu'à la fin de ce mémoire. Je remercie aussi Hélène Guy et Jacques Paquin pour leur généreux travail de correction, mais surtout pour la densité de leurs commentaires significatifs ouvrant sur la discussion, sur la réévaluation des idées, témoignant du caractère ouvert, *non finito*, et imparfait de toute entreprise de création ou de réflexion.

Merci à Solange Deraîche, ma bien-aimée, pour son plus que soutien, en fait pour m'avoir fait prendre conscience qu'il pouvait être bon de terminer ce que l'on a commencé, de concrétiser des idées, des paroles.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE	
POUVOIRS SPÉCIFIQUES DE LA MÉTAPHORE POÉTIQUE	8
La perception et l'expression sont métaphoriques	9
L'image est magie, la métaphore aussi	12
L'importance de la métaphore: synonyme de poésie	16
L'intellectualisme de la métaphore	18
L'image (la métaphore) chez Francis Ponge	38
La métaphore: un «écart» au sens commun, à l'ordinaire, un élitisme?	43
Pouvoir heuristique de la métaphore; métaphore et vérité, et réalité	51
DEUXIÈME PARTIE	
CHASSEUR DE MONTAGNE	65
CONCLUSION	127
BIBLIOGRAPHIE	133

INTRODUCTION

Tant d'hommes, parfois inconnus mais le plus souvent reconnus, ont tant écrit sur la métaphore, et ce, des siècles durant, qu'on peut très bien se demander pourquoi écrire encore sur ce sujet. La réponse est simple: on m'y a forcé. À l'intérieur d'un atelier de création littéraire en poésie à l'UQTR, je me suis fait dire, par le professeur poète (que j'ai apprécié et que je remercie d'ailleurs), que la plupart de mes textes n'étaient pas des poèmes, que c'était des histoires, des réflexions psychologiques, philosophiques, trop abstraites de toute façon. Il m'avait dit: «Un bon poème doit nous faire voir, sentir, goûter, toucher, entendre, ça prend des images, des belles images...» Voilà! J'étais piqué, un peu choqué, blessé dans mon amour-propre; j'allais sûrement répliquer, m'obstiner. Ce que je fais depuis plus de deux ans par le biais de ce mémoire. Moi qui croyais qu'une bonne idée, bien dite, bien écrite, avec un peu d'originalité, de volonté dynamique, ludique, suffisait pour faire un poème. La poésie était en toute chose et il ne suffisait que de peu pour la trouver dans le langage de tout un chacun. Mais non, il fallait, impérativement, des images! Qu'est-ce qu'une image? Réponse concise, claire et précise, très difficile à construire, puis-je maintenant constater. Parmi les images, quelles images? Après quelques recherches, quelques discussions et quelques réflexions, la métaphore allait devenir une obsession. Oui, bien sûr, mais la métaphore selon qui, quel théoricien, rhétoricien, poéticien, philosophe, linguiste, sociolinguiste, de quel poète, à quelle époque, dans quel courant littéraire, et encore, quel type de métaphores, toutes les métaphores? Peu importe, il me fallait savoir, découvrir pourquoi ce professeur et poète avait déclaré le poème, la poésie finalement, lié, obligé à la métaphore. Pourquoi l'image était-elle comme un coup de baguette magique transformant le dire ordinaire en dire poétique? La réponse devait être simple, mais elle s'est avérée très complexe. J'ai lu,

réfléchi, affirmé, nié, réaffirmé, confirmé, infirmé des choses, mais sans savoir vraiment où me diriger, quoi souligner, quoi démontrer, quoi prouver. Puis, j'ai réalisé qu'il n'y avait pas que la poésie qui produisait des images, des métaphores, mais qu'il y avait bien d'autres sources productrices d'images; tout le monde, n'importe qui pouvait faire des métaphores. Certains écrits, ceux des poéticiens, semblaient maintenir qu'il y avait parmi les métaphores, des métaphores poétiques, appartenant à la poésie, ayant certaines caractéristiques ou pouvoirs différents de ceux des métaphores disons ordinaires. Je me suis très lentement rendu compte qu'une certaine rhétorique posait la spécificité du poétique, du langage de la poésie, de sa rhétorique, et ceci, cependant, avec beaucoup de difficultés et de réserves. Cette spécificité tenait, entre autres choses, à la quantité des moyens mis en oeuvre dans un texte, c'est-à-dire que la poéticité se mesurait à la quantité de procédés stylistiques utilisés par l'auteur. Parmi ces moyens, la métaphore se classait en première position. Elle n'était pas la condition particulière, ni la seule, du poétique, du poème, mais une condition très fréquemment soulignée, mise en évidence. Je devais donc me convaincre de la spécificité de la métaphore, de ses particularités, de ses pouvoirs, de son principe en espérant, par là, me convaincre de la spécificité du poétique, de la poésie, de ses pouvoirs, de son principe, de sa magie; tel était mon but, tel est le sujet de ce mémoire.

D'entrée de jeu, car il s'agit bien d'un jeu, toutes les définitions possibles de l'image, la plus restrictive comme la plus élargie, intéressent cette réflexion, car il n'est pas question de définir ou de redéfinir ici quoi que ce soit, mais d'interroger un principe qui, appliqué à la poésie, la révèle et la définit, lui donne tout le sens, toute la valeur qu'on lui accorde généralement. La métaphore constituant l'image (littéraire) la plus étudiée, dont les fondements et les mécanismes sont les plus débattus, elle devient le champ de bataille par excellence pour celui qui croit et veut défendre l'idée que son principe joue à tous les niveaux de la représentation humaine, autant dans le discours dit poétique (celui de la

poésie, de l'art en général) que dans les discours à l'extrême opposé, dits scientifiques. Elle offre le lieu de réflexion idéal à celui qui essaie de se convaincre — il n'est pas dit qu'il y arrivera — que le poétique (la magie) est en toute chose et non l'apanage de la poésie, de l'image, maîtrisées par quelques rares individus qui pourraient grâce à elles transformer le monde, le révéler, révolutionner le langage, qui pourraient par le langage-métaphore libérer ou réduire à l'esclavage l'humain. Ce n'est donc pas une définition scientifique stable, mais bien tout élément de toute définition ou réflexion pouvant justifier l'importance, le pouvoir de l'image, de la métaphore plus précisément si on veut — et nécessairement, par extension, le pouvoir du poétique, de la poésie, du littéraire, — qui intéresse cette prise de conscience, simplement dans le but de comprendre, de jeter un éclairage personnel, peut-être une ombre, sur la métaphore, les images, la poésie, la vision humaine du monde. La métaphore est un point de mire, un excellent prétexte, car elle est au centre de la rhétorique, elle est le cœur de l'argumentation et du faire poétique.

De plus, je mentionnerai que l'investigation du concept de métaphore (ou d'image, ou de poésie) par le biais des discours théoriques, spéculatifs, didactiques, scientifiques, linguistiques, philosophiques, psychologiques, sociologiques, littéraires (critique et arts poétiques compris), ou autres, implique une somme de connaissances incommensurables — parmi celles-ci, ne pensons qu'aux lexiques spécialisés, souvent divergents, des disciplines qui peuvent être sollicitées dans une tentative de compréhension globale du phénomène — que seules les plus grandes intelligences humaines pourraient assumer, assujettir. Pour parler de la métaphore, du poétique, j'ai choisi d'utiliser un mélange de discours scientifique et poétique, disons intuitif et nébuleusement affectif dans la veine de l'essai libre. Bien sûr, pour traiter de ce vaste sujet, je ferai appel à une certaine forme de logique, mais qui se permettra des détours, des raccourcis que ne pardonneront pas toujours ceux et celles qui exigent une rigueur absolue, qui visent à l'exhaustivité et qui les croient possibles. D'une certaine façon, les écrits théoriques, la rhétorique générale et la

rhétorique de la poésie du groupe μ en particulier, consultés pour supporter cette réflexion, me porteraient à croire que le pouvoir magique de la métaphore n'existe pas: illusion, magie blanche, tout s'explique très bien. Mais, dans plusieurs de ces discours parfois élaborés depuis Aristote, auxquels s'ajoute celui-ci comme une goutte d'eau douce dans la mer, il m'apparaît impossible de dégager quelques formules claires, intelligibles au sens commun, pouvant expliquer de façon quelque peu unanime le pouvoir de l'image, littéraire ou pas. Alors, j'en déduis qu'elle doit appartenir au monde de la vraie magie, celui du langage sans catégories, décloisonné comme aux origines peut-être, déduction qui m'enchanté et m'exaspère à la fois, comme tout défi à la raison humaine.

On pourrait croire que l'usage de la métaphore a évolué dans le temps, différemment à travers les peuples et leurs langages, qu'elle n'a pas toujours eu l'importance que moi et plusieurs autres semblons lui accorder. Oui. Mais, j'ai l'intime et intuitive conviction que son principe a été omniprésent dans les siècles passés et qu'il est toujours à l'oeuvre dans la poésie du XXI^e siècle naissant. Gaston Miron, poète québécois très imagé peut-on affirmer, a bien pu dire en 1984: «la poésie a changé / adieu métaphores dont j'ai fait le tour / du fond des mots de nouveaux poètes me parlent / les narratifs du monde enchevêtré» (Jean Royer, *Introduction à la poésie québécoise*, Montréal, BQ, 1989, p. 248), mais il reste que la métaphore est encore bien présente dans la poésie actuelle, surtout si le *narré* est déclaré métaphorique, et cela, seule une enquête statistique pourrait nous le confirmer ou pas. Je ne me préoccupe donc pas de situer cette réflexion dans le temps, dans une chronologie. Cependant, comme la plupart de mes réflexions sur la métaphore s'adressent à des images que j'appelle *extrêmes*, c'est-à-dire se situant en marge de toute définition, et que les surréalistes ont produit beaucoup de ces métaphores *extrêmes*, les propos d'André Breton m'ont influencé beaucoup et constituent, sans que ses manifestes soient très présents ou mis à contribution, un horizon de réflexion sur lequel je m'appuie sans pour autant me sentir anachronique. Aussi, la plupart des écrits

consultés citent tout azimut, réfèrent très souvent à de nombreux théoriciens, ceux d'avant Aristote, Aristote bien sûr, et de nombreux penseurs de tout acabit qui lui ont succédé jusqu'à récemment. De la même façon, Francis Ponge (1899-1988), anachronique par sa longue vie, poète français dont j'appellerai les lumières, est proche du mouvement surréaliste, mais dans sa démarche, il retourne aux sources latines de la langue, à l'étymologie, à l'origine des choses, à la science, à Socrate, Aristote et à d'autres, pour revenir à Malherbe, Mallarmé, Rimbaud, Paulhan, Aragon, puis à son écriture qui est recherche... Le point de vue que j'adopte est parfois celui du créateur, en l'occurrence moi, mais le plus souvent, il sera question de la métaphore vue sous l'angle du lecteur, en l'occurrence encore moi, de celui qui reçoit les images, et ce, encore une fois, en dehors de toute préoccupation historique, de toute volonté de montrer une quelconque évolution d'une pensée ou d'une autre concernant la métaphore.

Dans un premier temps, j'affirmerai l'omniprésence de la métaphore, de son principe. Pour moi, il est plus ou moins clair maintenant que tout est métaphorique; le langage l'est bien sûr lui aussi de part en part. En ce sens, déjà au départ, la spécificité du poétique ou d'une soi-disant métaphore poétique semble presque nulle. Le principe métaphorique élaboré dès l'entrée en jeu des sens est un phénomène merveilleux, magique. La métaphore dite poétique, la poésie en général est souvent dite magie; la magie est en toute chose, or la métaphore poétique n'a rien de plus à offrir en ce qui concerne la magie. La métaphore poétique telle que définie et privilégiée par une certaine élite et à diverses époques a sûrement une valeur adaptative, de survie, permettant à l'oeuvre de fonctionner dans le champ de la poésie. La métaphore est devenue synonyme de poésie. Une fois ces divers éléments mis en place, nous aborderons un phénomène que je considère important, c'est-à-dire l'intellectualisme de la métaphore, né du besoin inné ou autre, pour le lecteur surtout, de traduire les images aussitôt reçues. La constante traduction du figuré vers le propre nous amène à dire que le propre est autosuffisant pour créer la magie et que tout

propre est lui-même toujours potentiellement un figuré et ceci dans un cercle où disparaissent le commencement et la fin. Le langage métaphorique, et poétique en général, considéré comme une figure, comme un écart à la langue ordinaire, de degré zéro, conduit la métaphore à un élitisme, encore une fois à un hermétisme, à un discours de plus en plus savant, déconnecté du réel, très peu référentiel. Cet état de chose et surtout la démarche d'un Francis Ponge scientifique-poète-de-laboratoire m'ont permis de constater la très grande parenté du discours poétique, de ses métaphores, avec le discours scientifique qui d'emblée, par le jeu de ses définitions, est métaphorique; les deux sont souvent des discours d'élite inaccessibles, nécessitant une traduction obligatoire, se confinant autant l'un que l'autre, à l'abri, dans l'aire du figuré (du poétique même), laissant de côté les choses, la réalité et les hommes qui ont l'impression d'y vivre. Nous terminerons cette partie théorique de ma réflexion en explorant justement le pouvoir de la métaphore de faire accéder à la découverte, à la vérité, à la connaissance.

La deuxième partie de ce mémoire est constituée d'un recueil de textes poétiques qui s'est intitulé longtemps «Chasseur d'images». Ce titre provisoire se figera plutôt comme ceci: «Chasseur de montagne». Ce travail de création s'est effectué, dans le temps et dans la réalité, à travers le travail de réflexion théorique. Cette interpénétration temporelle et factuelle des deux types de discours a provoqué des interactions entre les deux, une certaine contamination mutuelle. En effet, en mode poésie, je sentais le flou, le vague, le désordre et l'obscurité métaphorique s'emparer de mon expression, ce que je désirais plus ou moins vu que j'espérais contester un peu l'imaginaire, la métaphore. Alors je faisais appel à la raison, à la clarté, qui venait contaminer le flot poétique d'un discours ordinaire et plus ou moins méthodique. À l'inverse, en mode réflexion, le discours imagé, métaphorique semblait vouloir interférer dans l'ordre de la raison et du discours logique déjà si difficiles à manier. Ce qui m'a fait dire que l'un était dans l'autre, ou que l'un cachait l'autre, que l'un était mis à la place de l'autre, et vice versa. Donc, que l'un était le

propre de l'autre, que l'autre était la métaphore de l'un et vice versa. Jeu amusant, mais...

Dans ce recueil, la montagne devient une image obsessionnelle, la métaphore de toutes les métaphores, le propre du propre et le figuré du figuré, elle est moi, nous, vous, eux, elles. Gravier cette montagne avec mes propres moyens, y trouver une voix (e), par tous les moyens, redescendre, en ressortir intact, en dehors de toute image, en plein coeur du réel: voilà quel était mon but. Je suis de plus en plus prisonnier de ma montagne, amoureux d'elle, de plus en plus en accord avec elle, avec la métaphore, avec la poésie, avec la science, avec les êtres qui forment la montagne et qui la regardent, la sentent, la goûtent, l'entendent et qui essaient de la comprendre, de se fondre en elle, de vivre.

PREMIÈRE PARTIE

POUVOIRS SPÉCIFIQUES DE LA MÉTAPHORE POÉTIQUE

La perception et l'expression sont métaphoriques

L'être humain, à l'aide de ses sens, comme beaucoup d'autres êtres vivants, perçoit l'univers qui l'entoure en construisant des images de celui-ci, images visuelles, mais aussi sonores, tactiles, gustatives, olfactives ou de tout autre type, à découvrir. Ces images se forment et subissent, dans un premier temps, une interprétation automatique (sans appel à la raison pensante) dans le cerveau où elles s'emmagasinent plus ou moins en souvenirs, qui eux-mêmes peuvent être rappelés, volontairement ou non, sous forme d'images et faire l'objet d'une autre interprétation, parfois très différente. Ces perceptions sont agissantes; elles génèrent non seulement des images, mais aussi des réactions (réflexes ou réfléchies, retardées), des effets multiples sur le corps et l'esprit du récepteur, entre autres choses: émotions, excitations, chaleurs, tremblements, agissements divers, perçus en terme de plaisir ou de déplaisir. Ces images sont réelles pensons-nous, mais ne sont pas la réalité; elles constituent autre chose, un à-côté de la réalité: elles sont mises en lieu et place de la réalité. Nous les appellerons «images premières» et dirons qu'elles sont déjà métaphores, c'est-à-dire substitution, remplacement. Elles entretiennent un rapport analogique très certain avec le réel, mais impossible à démontrer, car nous n'avons pas d'autres points de vue sur le réel que celui des sens. Les mots, leur existence concrète, réelle (onde sonore ou matière ondulante, trait), sont également perçus comme des images premières, mais qui s'estompent aussitôt, en rappellent d'autres, par convention, codification ou association, affective ou autre. Ces objets, les mots, sont à leur tour autre chose que l'image première d'une réalité, ils sont aussi à côté, images secondaires, mais si intimement liées à cette image première de la réalité qu'on finit par croire que l'existence même de cette image première de la réalité dépend d'eux; on croit finalement, conséquence d'un raccourci complexe, que la réalité n'existe pas sans eux; d'où l'importance de nommer les choses, croyant ainsi les faire exister, du moins en image-mot —idée souvent proposée par plusieurs poètes. De cette même impression ou croyance, naît le

chevauchement parfois si étroit de la fiction et du réel. Acceptons, *a priori*, que le mot est lui-même métaphore (définie provisoirement et de façon très large comme un transport, un à-côté, une substitution), car il oblige le récepteur à effectuer un constant transport entre ce qu'est le mot, l'image première de la réalité qu'il rappelle et la réalité, qui, elle, est toujours absente. Le rapport (le lieu commun ou la motivation du signifiant) entre l'image première (de la chose, du réel) et le mot qui la représente est très difficile à démontrer; il faudrait remonter à l'origine du langage pour y arriver. Admettons que les mots, dans leur sens dénoté, sont des espèces de catachrèses dont on retrouve difficilement, ou pas du tout, l'origine. Dans «ceci est une pomme», quel est le lieu commun entre pomme et l'image de celle-ci que mes sens produisent? Nous l'avons oublié, ou est-ce qu'il n'y en a pas, pure convention? Pour les fins de cette réflexion, nous dirons, sans aucune preuve, que nous l'avons oublié comme nous ne voyons plus dans l'expression «feuille de papier», la feuille de l'arbre. Ajoutons qu'une réalité, en supposant qu'elle existe en dehors des sens producteurs de son image, est elle-même toujours décomposable en autre chose qu'elle-même, donc elle est potentiellement métaphorique et pour cette raison elle devient source d'une très grande quantité de métaphores — la réalité est plus précisément synecdochique, car elle est toujours la partie nécessaire d'un tout, lui-même partie d'un autre, etc. La métaphore, la vraie, celle de la rhétorique, se surimpose à son tour comme une image tertiaire. Soulignons que la métaphore rhétorique est elle-même mot, donc réalité, et par le fait même métaphore de métaphore, ce qui nous amène assez rapidement au *tout est dans tout*, tout est métaphorique.

Il faut dire aussi que pour une réalité donnée, il existe plusieurs images provenant des divers sens. Nous cernons donc cette réalité à partir d'un assemblage d'images sensibles qui se recoupent, se rappellent les unes les autres et s'associent par le mécanisme de l'interprétation. Par exemple, le seul crépitement d'un feu, entendu les yeux fermés (image sonore), peut rappeler en mémoire le mot feu lui-même, l'image visuelle du feu, sa

chaleur, ses teintes orangées et rouges, la brûlure et les douleurs associées, une tragédie. De façon réflexe, les sens établissent déjà à notre insu des équations métaphoriques, par exemple, pour les sens, le feu est chaleur, lumière, mais aussi danger: la main sur un fer rouge se retire immédiatement avant même que le cerveau n'ait saisi, réfléchi, compris, analysé les différentes possibilités (sens connotés) de cette couleur rouge. Travaillent de cette manière aussi les images textuelles; ainsi le mot feu renvoie aux mêmes souvenirs, possède un potentiel comparable à celui de l'image sonore du crépitement ou de l'image visuelle du rouge. Il y a donc, grossièrement disons-le, la réalité et autre chose à côté ou avec: des images peu importe leur nature, le rang et le nom qu'on pourrait leur donner. Entre ces deux pôles, s'imisce un monde d'interactions, d'interférences, de distorsions, de multiplications inextricables. Entre ces deux mondes, souvent, court-circuit. Nous conviendrons, à cet instant, que l'homme perçoit la réalité et y adhère, en fait partie, grâce à un processus de part en part métaphorique, si on accepte d'élargir le concept. Depuis des millénaires, tant bien que mal, il navigue avec la canne blanche des images, en face de la réalité, à côté d'elle, en dessous, à l'intérieur d'elle ou autrement. Vu sous cet angle, on comprend qu'il est impossible, pour tout langage, de communiquer l'exacte et entière réalité. Ce processus métaphorique est-il naturel, explicable, de source divine, inexplicable, magique, illusoire? Ce principe acquiert-il, ou possède-t-il plus de pouvoir à l'intérieur du langage littéraire, de la poésie? Le métaphorique est-il le propre de la poésie? Celle-ci, par la métaphore, peut-elle, mieux que d'autres discours, tenter une meilleure approximation du réel? Y a-t-il des métaphores spécifiquement poétiques particulièrement plus fonctionnelles que d'autres? Questionnement inutile, on peut le croire, mais combien amusant.

L'image est magie, la métaphore aussi

Dans le mot image, on peut retrouver assez facilement le mot magie, simple anagramme sans prétention qui peut nous mener tout aussi facilement à une figure de rhétorique maîtresse, c'est-à-dire la métaphore suivante: l'image est magie (!) La métaphore est image, la métaphore est magie, la poésie aussi, vérités souvent proclamées par les poètes de tout temps et que j'accepte aussi. La magie crée, chez celui qui la reçoit, un état d'émerveillement, illusoire ou pas, conscient ou non. La magie s'entoure presque toujours de mystère, qu'elle soit dite blanche ou noire. La magie noire concentre, à l'aide de formules étranges dont le détenteur se nomme magicien, espèce de catalyseur ou de paratonnerre des énergies cosmiques, certaines forces de l'univers pour produire ses effets, le plus souvent spectaculaires, positifs ou non (bien que souvent la magie noire est associée au mal), sur les êtres ou les choses. Celui qui subit cette magie est dit ensorcelé et le plus souvent, peut-on imaginer, est inconscient de son état. Tout aussi ensorcelé se retrouve celui qui perçoit les effets de la magie blanche. Son état de conscience se mesure à l'écarquillement de ses orbites oculaires, à son sourire béat, à ses oh! et à ses ah! Cependant, cette forme de magie, tout le monde le sait ou l'apprend un jour ou l'autre aux dépens peut-être du merveilleux, opère à l'aide d'une multitude de trucages inventés avec intelligence et grande imagination ou patiemment et méthodiquement appris par le magicien. L'habileté de ce praticien au faîte de son art tient dans sa capacité à rendre invisible le mécanisme du trucage, d'où magie. Pour conserver son pouvoir magique, il ne doit en aucune façon montrer, dévoiler, expliquer le mécanisme. Quant à la magie noire, le sens commun indique qu'il ne saurait être question de tenter la moindre explication de ses structures opératoires profondes sous peine d'être changé en pierre... seule façon peut-être d'appréhender son essence.

Revenons à cette métaphore-anagramme-contrepet: l'image est magie. D'accord, mais il

serait juste et pertinent, par simple curiosité humaine, de se demander où est la magie dans tout cela? Dans le plaisir, le bonheur, l'émerveillement, l'ensorcellement produit par ces images. Pour seule preuve de cet état de bonheur suscité par la formation physio-psychologique des images, pensons à l'aveugle guéri voyant son premier visage, au sourd qui entend sa propre parole, au poète, ou au lecteur, qui ressent une métaphore... Leur seule porte d'accès au réel, c'est l'image, dont ils étaient privés; et encore, pour être dans cette réalité, pour y toucher (encore un sens producteur d'image, on n'en sort pas...), pour se sentir, se percevoir comme réellement vivants, ils doivent, et nous comme eux, devenir le lieu, inconscient peut-être, d'un court-circuit, où image et réalité se confondent, étincelle de bonheur... Non seulement le merveilleux leur est donné, mais tout témoin de cette transformation participe de cet état, dans une mise en abyme merveilleuse, comme tout parent *sensible* s'émerveille de l'émerveillement de son enfant mystifié par le tour de magie. Donc la magie de l'image est communicative, nécessaire et toujours présente chez l'humain jusqu'à preuve du contraire. En effet, comment explorer l'hypothèse d'un homme privé dès la naissance de toute capacité de perception et qui pourrait quand même construire des images, si on ne peut trouver un tel cobaye dans la nature ou le créer artificiellement? L'homme construit des images, avec ou sans les sens, on ne sait pas, avec ou sans les mots, et possède les seuls outils nécessaires connus pour transmettre celles-ci: les langages, et parmi eux, la parole, l'écriture, les mots. La magie n'est pas spécifique aux images littéraires, aux métaphores poétiques.

Long préambule, j'en conviens, pour aborder le sujet de ma réflexion: le pouvoir particulier ou spécifique de l'image poétique, s'il y a effectivement des images ou métaphores spécifiquement poétiques. Le poète produit, crée, entre autres choses (ou peut-être uniquement), des images, petites ou grandes, bonnes ou mauvaises, selon le point de vue (rhétorique, sémantique, herméneutique, didactique, populaire), image-décor, image-paysage, image-mot, image-poème, ou image-roman, image-oeuvre... Le

poète, par l'image, est magicien, comme la nature, comme Dieu, ce qui lui accorde un pouvoir naturel, surnaturel, divin même... Évidemment, les images poétiques, celles fabriquées et nées dans la pensée du poète, sont différentes de celles produites inconsciemment par les sens surtout par le fait qu'elles expriment au dehors; elles sont une expression choisie, travaillée, une sortie (output, extrant: le poète est comme un poste de télé d'où sortent les images qui deviennent pour ceux qui regardent un input, un intrant; elles sont captées par le téléspectateur, le lecteur-auditeur de poésie), mais dès que disponibles pour le lecteur et simultanément pour le poète, elles constituent à leur tour un paysage à saisir comme objet concret, réel, graphique, (onde sonore, dessins de mots), comme simple stimulus qui génère des images primaires, qui peuvent devenir une structure conceptuelle à réfléchir, à comprendre. Parmi ces images fabriquées, il en est une qui domine, la métaphore. Reste à savoir si ses effets produits sur le récepteur relèvent de la magie blanche ou de la noire. Surtout, cette magie se retrouve-t-elle uniquement dans le discours du poète ou dans tous les autres types de discours humains? Cette tentative de réflexion, par sa volonté de comprendre, d'expliquer les pouvoirs de l'image, pourrait faire croire à son appartenance à la magie blanche, mais il n'en est rien, le mystère restera presque entier d'où magie, et nous ne pourrons, dans la trop grande part des cas, que cautionner ou pas, sans preuve tangible ni démonstration, ce pouvoir grandiose non seulement de la métaphore poétique, mais de toute image. Ce pouvoir lui appartient-il intrinsèquement, ou appartient-il plutôt au lecteur et au créateur?

Or nous dirons, comme nous l'avons brièvement esquissé, que le principe métaphorique est au coeur du fonctionnement de la vie et de la pensée humaine, au centre de toute oeuvre de représentation. La lecture est un phénomène de double représentation: celle du créateur présentée au lecteur qui se la représente en lui-même. En fait, devrait-on plutôt faire entendre que toute l'oeuvre humaine a comme fondement son pouvoir de représentation, essentiellement métaphorique, qu'en sait-on? En effet, si l'image première

née d'un stimulus naturel extérieur était la copie parfaite d'une réalité existante dans toutes ses dimensions, si on pouvait prouver hors de tout doute cette adéquation intime entre les deux, il y aurait égalité, superposition entre image et réalité, et alors correspondance; le transport entre la réalité et l'image, entre les mots et les choses, la métaphore et cette réflexion s'aboliraient, perdraient leur sens, ne seraient plus nécessaires, n'ayant rien à transporter comme le laisse présager la tautologie suivante: la neige c'est de la neige (métaphore nulle, équation qui n'a de valeur, de réalité, de vérité, que dans le langage, car la neige est beaucoup d'autres choses...). Ce pouvoir métaphorique n'a que faire des attributions, des qualificatifs, des jugements de la mode. Il n'y a que très peu de critères objectifs qui vaillent pour justifier l'appellation de poésie, de littéraire, de meilleur et de pire, donnée à certaines images, à certaines oeuvres humaines. Pour ce faire, il ne reste, bien entendu, que les goûts personnels qui créent, eux, de véritables normes concrètes, explicables, mais variables, totalement subjectives, arbitraires. On pourrait formuler l'hypothèse suivante: les oeuvres littéraires, comme tout être vivant, subissent la pression d'une sélection naturelle, d'une sélection humaine devrait-on dire, qui détermine leurs chances de survie: les dinosaures, si beaux, si grands, si forts, sont disparus, les Grands Rhétoriciens du XVe siècle aussi dans une certaine mesure. Peuvent-ils revenir? Le poète, qui espère la survie de son oeuvre, connaît-il et utilise-t-il ces facteurs de sélection; ou bien, comme dans la nature, s'en remet-il au hasard? La métaphore a-t-elle une valeur, un pouvoir permettant la survie de l'oeuvre, conduisant à la suprématie de la poésie, encore aujourd'hui? Je crois que oui: la métaphore a une valeur de survie, surtout en poésie mais aussi dans tous les domaines, dans tous les types de discours. La suprématie de la poésie, en dehors du jeu avoué et très visible sur la langue, n'est acquise que par prétention suite à la spécialisation, à la ségrégation des discours. D'un point de vue absolu, ou pour une personne en particulier en l'occurrence moi-même, une image en vaut une autre: la vision en noir et blanc de certains handicapés visuels est-elle plus proche de la réalité, plus valable, plus merveilleuse que la vision en couleurs chez d'autres? Telle

métaphore est-elle plus opérationnelle, fonctionnelle, poétique, rhétorique, scientifique, didactique qu'une telle autre? Quelles images permettent la survie du poème, toutes? Quelles sont les qualités, les mécanismes qui lui confèrent un pouvoir?

L'importance de la métaphore: synonyme de poésie

N'importe quel dictionnaire de poétique (ou de rhétorique) donne de l'image approximativement, et de façon plus ou moins détaillée, la même définition. En voici une:

Au sens propre, le mot image signifie "représentation", "apparence", "illustration". En littérature, et particulièrement en poésie, ce mot désigne en général des figures fondées sur la mise en rapport de deux réalités différentes, l'une — thème, comparé, imagé — qui désigne proprement ce dont il s'agit, l'autre — phore, comparant, imageant — mettant à profit une relation d'analogie ou de proximité avec la première. [...] Les figures concernées sont, à la base, la comparaison (similitudo), la métaphore surtout, l'allégorie, et le symbole. [...] Une image peut être également plus ou moins lexicalisée: on se trouve ainsi devant des cas de clichés ou de catachrèses, auxquels le poète peut éventuellement donner un nouveau souffle. [...] Le rapport entre les deux réalités mises en présence grâce à l'image peut être variable, et il a beaucoup varié d'une époque à une autre, passant d'un souci de vraisemblance ou de logique à un désir d'étrangeté, comme c'est le cas dans l'image surréaliste [...] ¹.

Je ne ferai ressortir de cette définition, entre beaucoup d'autres éléments, que cette évidence: «la métaphore surtout». Cette définition, si large soit-elle, nous oriente vers la métaphore qui en est le foyer. Ainsi, sans autre explication, la métaphore est très étroitement liée au concept d'image et souvent même les deux termes sont quasi synonymes l'un de l'autre. Établir des nuances, des définitions strictes, pour mieux classer, ne m'intéresse pas: le métaphorique est souple, large, englobant, nous l'avons déjà proclamé. En ce qui concerne cette proposition d'élargissement du concept d'image,

¹ Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, éd. L.G.F. 1993, p. 176-177.

de métaphore à celui de poésie — qui dit poésie, dit métaphore, image, et peut-être surtout l'inverse, mais pas toujours selon certains auteurs qui circonscrivent assez précisément la notion de poème, sans pouvoir départager le meilleur du pire — elle se justifie amplement par l'affirmation suivante tirée de la *Rhétorique générale* du groupe μ :

Quant au rôle primordial que joue le métasémème dans l'expression littéraire, il n'est sans doute pas nécessaire d'insister beaucoup. On peut considérer avec une estime sincère les vertus du contrepet, mais on exagérerait en disant qu'il occupe une place prépondérante dans la littérature universelle. Par contre, on imaginerait difficilement une écriture poétique qui exclurait la métaphore.²

À l'aide de ces deux citations, il est facile de constater un des pouvoirs les plus frappants de la métaphore à savoir qu'elle peut permettre à un texte d'accéder au statut de poème, à première vue, d'où elle tire une grande partie de son importance. On peut aussi percevoir dans cet énoncé une valorisation de cette figure aux dépens des autres et même une certaine prescription, une norme à suivre fondée sur une constatation statistique, et cela dans un ouvrage qui se veut, comme toute bonne rhétorique moderne, essentiellement descriptif. Maintenant, il apparaît peut-être un peu plus clairement que réfléchir sur le statut de l'image, sur les pouvoirs de la métaphore, c'est aussi nécessairement réfléchir sur le statut de la poésie, sur ses pouvoirs. Tout ce qui pourrait être dit sur la métaphore, pourrait s'appliquer à la poésie. Comprendre le fonctionnement de la métaphore éclaire celui de la poésie, peut-on naïvement croire. Pour illustrer davantage le caractère central de la métaphore parmi les autres images, voici quelques propos extraits du dictionnaire de Bernard Dupriez à la rubrique métaphore: «Mallarmé: "Je raye le mot comme du dictionnaire". Autrement dit, [il] préfère la métaphore à la comparaison»³. Sans commentaires. On pourra lire aussi: «C'est le plus élaboré des tropes, car le passage d'un

² Jacques Dubois et al. *Rhétorique générale*, coll. «essais», Paris, éditions du Seuil, 1982, p. 91.

³ Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'édition, 1984, p. 286.

sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation et celle-ci demande à être trouvée sinon revécue par le lecteur.» Cet extrait nous amène à un point particulier de cette réflexion. Dans cette définition de la métaphore, la vraie (littéraire), la portion sensible (le «phore» pour Dupriez), celle qui fait souvent appel aux sens, celle qui donne plus souvent qu'autrement à *voir*, celle qui rappelle à l'aide d'un ou de plusieurs mots des images premières d'une réalité souvent concrète, nous la devinons dans les mots «impression» et «revécue». Cependant, la métaphore, pour qu'elle existe selon la définition, repose aussi sur une «opération personnelle [...] une interprétation [...] à être trouvée [...] par le lecteur». Cette opération, il me semble, prend souvent une place énorme dans certaines métaphores qui deviennent non plus des images, mais des machines logiques à décoder. C'est de cette évacuation des sens, de cette possible perte du pouvoir faire-voir de la métaphore, dont il sera maintenant question. La surenchère de l'intellect dans la compréhension de certaines métaphores met en péril l'existence même de la métaphore.

L'intellectualisme de la métaphore

Je n'ai jamais éprouvé le plaisir intellectuel que sur le plan analogique. Pour moi la seule évidence au monde est commandée par le rapport spontané, extra-lucide, insolent qui s'établit, dans certaines conditions, entre telle chose et telle autre, que le sens commun retiendrait de confronter.⁴

André Breton, dans ce passage de la préface de *Signe ascendant*, accole au plaisir éprouvé à travers l'image poétique l'adjectif intellectuel. Que ce plaisir soit celui du créateur, nous sommes entièrement d'accord; qu'il soit né dans des conditions facilitant l'interruption du mécanisme de la pensée logique ou dans d'autres conditions qui la mettent totalement à contribution, cela passe encore et n'a pas une grande importance, mais il ne reste au lecteur, seul avec ses sens sans *a priori*, que les images: le rapport entre

⁴ André Breton, «Préface», dans *Signe ascendant*, coll. «Poésie», Paris, Gallimard, 1968, p. 7.

les réalités rapprochées par celles-ci n'est pas donné, intelligible instantanément. Le lecteur doit se débrouiller. Comme celui-ci est un traducteur né, éduqué à chercher du sens, de la signification en toute chose, il cherche, réfléchit. La jouissance ressentie de l'appréhension de ces images par le lecteur découle très souvent et fortement d'un travail intellectuel indéniable, qui court-circuite le rôle des sens et laisse en veilleuse le caractère sensible, la part du visuel, de l'*imagination visualisante*. La métaphore commande le jeu de l'esprit, la mise en oeuvre de toute la capacité du lecteur à intellectualiser, à saisir l'image par le biais de la pensée, à conceptualiser, à bâtir des systèmes comme d'autres types de discours le commandent. La métaphore, disons neuve, moderne, originale, du type surréaliste par exemple, cause un dilemme. En effet, elle laisse souvent bien peu de place au plaisir des sens, ou bien elle cède entièrement la place aux sens et n'est qu'image-description-visuelle (image-objet) et à ce titre n'est plus métaphore selon la définition rhétorique. La figure reine semble parfois s'évacuer elle-même du domaine figuratif. Depuis Aristote, et encore aujourd'hui, la capacité de donner à voir, de faire voir, de mettre sous les yeux, donc de représenter, de nourrir les sens, s'est révélée primordiale et presque exclusive aux images telles que la comparaison et la métaphore, ces dernières étant les seules, pour les surréalistes de Breton jusqu'à nos jours en forçant un peu, dignes de la poésie. Le théoricien du surréalisme fait bien ressortir toute la contradiction contenue dans les vertus supposées de la métaphore:

Il reste que l'une et l'autre constituent le véhicule interchangeable de la pensée analogique [...] auprès de celles-ci les autres "figures" que persiste à énumérer la rhétorique sont absolument dépourvues d'intérêt. Seul le déclic analogique nous passionne: c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde. Le mot le plus exaltant dont nous disposons est le mot COMME, que ce mot soit prononcé [dans la comparaison] ou tu [dans la métaphore]. C'est à travers lui que l'imagination humaine donne sa mesure et que se joue le plus haut destin de l'esprit.⁵

⁵ *Ibid.*, p. 10.

Encore une fois, c'est bien de la pensée et du sort de l'esprit dont il est fait mention ici. Breton insiste toutefois sur le caractère «sensible, voire sensuel» de l'analogie poétique; celle-ci «tend à faire entrevoir et valoir la vraie vie [...]» dira-t-il un peu plus loin. Il est bien question ici d'«entrevoir», apparaissant comme un voir affaibli... Pour ce qui est de la valeur de vérité des images, «la vraie vie», nous y reviendrons. On peut se demander, au passage, de quoi il s'agit lorsque Breton parle du sens commun. Est-ce celui de la plupart des gens opposé à l'entendement particulier des poètes? On pourrait supposer que oui, laissant croire à une certaine supériorité de ceux-ci, de leur parole, imagée, analogique, métaphorique, à revoir aussi.

Ce passage de Breton attire l'attention sur le fait que l'image, la métaphore, la comparaison établissent un classement, une hiérarchie dans l'univers des choses, des idées, des concepts véhiculés par les mots. Ce qui crée la jouissance, ce ne sont plus les couleurs, les textures, les odeurs, les rythmes et les sons de la nature, du texte (par exemple dans la poésie sonore) mis en images (rappel d'images premières) par le cerveau humain, mais bien le travail de l'esprit, du mental, — ne perdant jamais de vue qu'il est inadmissible de séparer le travail de l'esprit du travail du corps, des sens, mais en admettant que l'un puisse prédominer sur l'autre à certains moments, dans certaines activités — sur la classification des différents concepts qui correspondent à ces images par le biais des mots. À cet égard, plusieurs théoriciens et poètes — Breton le laisse d'ailleurs pressentir comme il a été vu — confirment cette vision:

Ne peut-on pas dire que la stratégie de langage à l'oeuvre dans la métaphore consiste à oblitérer les frontières logiques et établies, en vue de faire apparaître de nouvelles ressemblances que la classification antérieure empêchait d'apercevoir? Autrement dit, le pouvoir de la métaphore serait de briser une catégorisation antérieure, afin d'établir de nouvelles frontières logiques sur les ruines des précédentes.⁶

⁶ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, éditions du Seuil, 1975, p. 251.

L'auteur complète cette hypothèse de la façon suivante: «Avançant encore d'un degré, ne pouvons-nous pas former l'hypothèse que la dynamique de pensée qui se fraye la voie à travers les catégories déjà établies est

Apparaissent dans cette perception tout à fait intellectuelle de la métaphore, les principes d'une science des sciences: la taxonomie. La métaphore, vive ou morte, — un peu plus morte après l'exécution du poème qu'avant, où elle est à jamais neuve, nouvelle, à venir...— se rapproche ainsi de la taxidermie (du grec: arrangement et peau), car elle fixe une apparence (une peau), une illusion éphémère, insaisissable, dans le concret du masque des mots (une seconde peau), comme toute bonne taxonomie scientifique. Pensons à la principale pyramide de classification du monde vivant établie dans le monde des sciences naturelles et à la presque unanimité qu'elle détient, règne-embranchement-classe-ordre-famille-genre-espèce, série réduite par ce mot valise: RECOFGE; était-elle plus poétique (ou plus scientifique), lorsqu'elle était neuve, originale, que n'importe quel autre système de classification ultérieur pourrait l'être avec ses nouvelles frontières? Comparer la définition du vivant avec une autre définition du vivant est une opération complexe, aussi complexe que de comparer la femme avec la fleur. Dans cette voie, le lecteur ne peut pas être que spectateur, il doit être acteur, penseur, celui qui cherche, réfléchit, trouve ou non un sens, retire ou non un plaisir de ce travail intellectuel. Dans la citation suivante, la rhétorique du groupe μ définit assez bien cette opération nécessaire (?), et accessible au plus petit nombre croyons-nous, tout en donnant une définition de la métaphore:

Formellement, la métaphore se ramène à un syntagme où apparaissent contradictoirement l'identité de deux signifiants et la non-identité des deux signifiés correspondants. Ce défi à la raison (linguistique) suscite une démarche de réduction par laquelle le lecteur va chercher à valider l'identité.[...] Lorsque nous considérons deux objets, si différents soient-ils, il est toujours possible en parcourant la pyramide des classes emboîtées, de trouver une classe-limite telle que les deux objets y figurent ensemble, mais soient séparés dans toutes les classes inférieures. [...] La réduction métaphorique est achevée quand le lecteur a

la même que celle qui engendre toute classification? [...] on peut poser que la figure de discours que nous appelons métaphore, et 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" est aussi celle qui "enseigne le genre".» (p. 251-252).

découvert ce troisième terme, virtuel, charnière entre les deux autres [...]. La réduction s'opère en cheminant sur n'importe quel arbre ou n'importe quelle pyramide, spéculative ou réaliste. Chaque lecteur peut avoir sa représentation personnelle, l'essentiel étant d'établir l'itinéraire le plus court par lequel deux objets peuvent se rejoindre: la démarche est poursuivie jusqu'à épuisement de toutes les différences.⁷

On se croirait, ici, en pleine théorie mathématique des ensembles logiques. Espérons que toute cette démarche, malgré son intérêt indéniable, soit inconsciente. Même les images les plus inhabituelles, les plus désarmantes, illogiques *a priori*, comme les images les plus éclatées du surréalisme, peuvent subir ainsi une réduction pour livrer une nouvelle classification du monde fondée sur la partie commune des deux réalités mises en présence. Cette partie commune prend une importance fondamentale dans la plupart des discours sur la métaphore⁸ et devient souvent l'objet de discussion, voire de mésentente. Cependant, cette recherche d'un terme charnière, virtuel, demande souvent plus que le gros bon sens. Elle exige du lecteur de poésie une connaissance approfondie de la langue, du langage, de ses multiples possibilités et usages, une analyse souvent sérieuse qui demande temps et énergie. Elle oblige en même temps le récepteur à abstraire les qualités non communes aux deux termes mis en présence par le processus métaphorique, phénomène de la pensée qui s'éloigne d'une des qualités tant vantées de toute image, c'est-à-dire de rendre concret, sensible. Dès lors, on comprend peut-être un peu mieux la notion de «sens commun» de Breton et l'affirmation que la poésie donne «un sens plus pur aux mots de la tribu» (Mallarmé), plus idéal, mais aussi plus mystérieux, voire parfois totalement hermétique lorsque l'intersection sémémique minimum demeure introuvable, pour le plus grand

⁷ Jacques Dubois *et al.*, *Op. cit.* p. 107.

⁸ *Ibid.* p. 107 : «La classe limite [...] peut aussi se décrire comme une intersection entre les deux termes, partie commune à la mosaïque de leurs sèmes ou de leurs parties [...] Et si cette partie commune est nécessaire comme base probante pour fonder l'identité prétendue, la partie non commune n'est pas moins indispensable pour créer l'originalité de l'image et déclencher le mécanisme de réduction. La métaphore extrapole, elle se base sur une identité réelle manifestée par l'intersection de deux termes pour affirmer l'identité des termes entiers. Elle étend à la réunion des deux termes une propriété qui n'appartient qu'à leur intersection.»

bonheur de certains peut-être.

Pour illustrer ces propos, prenons les deux images suivantes: «Sur le pont la rosée à tête de chatte se berçait» (Breton) et «sur son visage, deux roses» (métaphore *in absentia* qui pourrait être attribuée à n'importe qui, vu sa grande clarté, son côté cliché, sa facilité...). Si l'on considère «la rosée à tête de chatte» comme une métaphore, malgré et en vertu de son aspect des plus arbitraires, il s'avère difficile de trouver une certaine communauté entre les deux réalités qu'elle figure, bien qu'on puisse y arriver comme l'attestent ces propos de Pierre Caminade:

À propos de cette image de Breton, Alain Bosquet écrit: "Nous sommes là en présence du fantastique le plus pur, qu'il est *à peu près vain d'analyser*." (C'est nous qui soulignons.) Il ajoute aussitôt: "Nous pressentons peut-être — non sans malaise — que la rosée pourrait, vue au microscope, présenter quelque analogie avec les cristaux de neige, qui dans certaines circonstances auraient un contour semblable à celui d'une tête de chatte. Et nous entrons ainsi dans une série de métamorphoses en chaîne, où toute identité d'objet ou d'être vivant devient sujette à caution" (N.R.F. no. 172)

On pourrait établir quelques rapports entre la brillance et les scintillations de la rosée et l'éclat et les clignements des yeux d'une chatte, entre les moustaches de la chatte et les brins d'herbe (suggérés par la rosée) qui peuvent onduler et bercer la rosée.⁹

Ces interprétations ne découlent pas facilement, simplement, de la magie d'une image concrète sensible, mais bien plutôt d'un travail de conceptualisation sur une métaphore qui l'exige. Ces lectures relèvent de l'hypothèse scientifique, de l'analyse *microscopique* pour reprendre l'idée d'Alain Bosquet; science et poésie se marient heureusement ici grâce au microscope, à la vision binoculaire (double vision = métaphore = en surface et en profondeur), rare opportunité... Le lecteur peut refuser la possibilité d'une telle démarche ou ne pas vouloir faire cette démarche intellectuelle. Ce refus n'est pas rare et s'observe

⁹ Pierre Caminade, *Image et métaphore, un problème de poétique contemporaine*, Paris, Bordas, 1970, p. 129-130.

fréquemment chez le spectateur ou le lecteur qui se laisse porter par la surface des choses, des mots, des décors, des paysages, de l'histoire, de l'action. En effet, une autre option s'offre à lui, celle de recevoir la figure comme une véritable description d'une vision (une hallucination pourrait-on croire, une fiction à tout le moins...). À ce moment, c'est une image mentale (rappel d'images premières) qui s'inscrit dans l'esprit et accède presque au rang de la réalité; et la métaphore se déplace vers le pôle extrême de la définition d'Aristote, c'est-à-dire qu'elle donne uniquement à voir, elle est un propre. Pourquoi pas! Ce premier temps de l'image n'est-il pas suffisant, n'est-ce pas celui d'où peut jaillir le plaisir, l'émerveillement? N'est-ce pas ce trait de l'image qui donne tant d'attrait à la fiction romanesque, au cinéma, aux documentaires scientifiques, aux expériences fumantes dans des laboratoires étranges, aux images plastiques, à la magie, qui n'ont que faire de cette recherche d'un deuxième sens, figuré? Le fantastique ne naît-il pas de ce côté réel de l'image?

Cependant, selon la rhétorique, l'image dont on parle ici s'évanouit, ne correspondant plus évidemment à sa définition entière, car l'introduction d'un deuxième sens ne joue pas. En fait, il ne s'agirait plus d'une image littéraire, poétique, mais d'une simple description, comme la science sait les faire! Avec cet exemple extrême, on sent bien toute l'ambiguïté des théories sur la métaphore. Cette ambiguïté ne tient qu'au fait de vouloir faire entrer un phénomène, ici une image disons surréaliste à prendre littéralement, dans une catégorie du poétique, entendons la métaphore poétique. Si «la rosée à tête de chatte» n'est pas une métaphore poétique, mais une simple description comme n'importe quel témoin d'une telle scène aurait pu la faire, elle appartient toutefois au domaine de la poésie par sa valeur historique reconnue. Sur ce principe, toute description imagée (voire concrète, non considérée comme une métaphore) peut ou devrait accéder à l'aire du poétique, être acceptée dans son rang. Si cette description est une véritable métaphore, — et elle peut l'être, nous l'avons vu — elle accède au rang de figure reine qui lui assignerait

déjà automatiquement (non sans l'application d'une série de critères impossibles à objectiver, répétons-le) une valeur poétique, mais au prix de combien d'efforts intellectuels, qui tendraient à masquer le caractère visible de l'image. Cette dernière constatation amène à dire que toute image, illustration, description, représentation du réel, utilisées dans leur sens propre, peuvent être sujettes à l'élaboration d'un deuxième sens, d'une traduction peut-être, leur conférant ainsi une valeur métaphorique, symbolique — précisons qu'il est audacieux, ou plutôt très nébuleux, de faire de ces deux termes des synonymes vu l'énorme polysémie ou *dyssemie* qu'ils contiennent. Ces images peuvent bien provenir de n'importe quel type de discours, scientifique, philosophique, ludique, etc. En parallèle avec cette métaphore surréaliste, «la rosée à tête de chatte», examinons le passage littéraire suivant, qui est d'ailleurs proposé comme lecture aux étudiants de niveau collégial dans les cours d'analyse littéraire de cette fin de vingtième siècle, pour illustrer davantage le pouvoir métaphorique absolu de n'importe quel type de discours en propre:

Que Jupiter me terrasse de son triple foudre, si je mens à ce sujet. J'y cheminai comme l'on fait dans l'église Sainte-Sophie à Constantinople, et j'y vis des rochers, aussi grands que les monts de Dantzic, je crois que c'étaient ses dents, et de grands prés, de grandes forêts, de puissantes et grosses villes, aussi grandes que Lyon ou Poitiers. (Rabelais, extrait du chapitre XXXII de *Pantagruel*)

On peut considérer cet extrait comme étant la description réaliste, d'une hallucination bien sûr, mais inscrite sous le signe de la vérité par son auteur. Rabelais a vu toutes ces choses dans la bouche de son géant Pantagruel et il en rend compte par de simples comparaisons. Il nous invite à observer avec lui le décor offert dans ce palais (terme scientifique et combien métaphorique pour nommer une partie de la bouche), au sens premier, propre. Nos sens y prennent plaisir! Ce même décor aurait bien pu s'installer par le biais de métaphores, presque surréalistes, comme celles-ci (de mon invention...): la dent est un rocher de cathédrale, l'uvule est une cloche pendule solitaire dans la forêt des papilles, etc. Celles-ci rappellent le même type d'hallucination que celle décrite par

Rabelais et peuvent être lues à un premier degré satisfaisant. À remarquer toutefois, si un certain recul est pris et qu'on oublie complètement la source de ces images, elles deviennent presque aussi obscures ou hermétiques, dans une tentative de résolution rationnelle, que certaines métaphores surréalistes. On serait donc tenté d'en rester au premier degré, de se laisser aller à voir. Mais, immédiatement, sur les conseils mêmes de Rabelais ou d'un professeur de littérature, nous serons invités à «rompre l'os» pour en extraire la «substantifique moelle» (métaphore tout à fait didactique, pédagogique et très ludique dans la bouche d'un Rabelais). Le lecteur entrera rapidement dans un mode de lecture méditative, réfléchi, intellectuelle, voire spirituelle, en recherche de sens, caché sous le décor qui perdra peu à peu son côté tangible. On dira que c'est normal, car ce texte est littéraire, poétique, métaphorique ou allégorique; il suggère nécessairement un décodage de ce genre. Cependant, sous la plume de Rabelais, avait-il cette prétention d'appartenir au littéraire? Ce géant de l'écriture aurait-il qualifié son texte de poétique? On pourrait croire que non, car Rabelais, moine, lettré et médecin, comme les humanistes de son temps, n'avait peut-être qu'un seul but, inatteignable: satisfaire sa soif de connaître, d'enseigner, de comprendre, peu importe par quel type de discours. Ce désir immense se comblait lentement à l'intérieur d'un seul domaine, sans cloison, celui du savoir où s'intégraient les discours de toutes les catégories modernes: scientifique, philosophique, didactique, poétique et encore. Je voudrais croire que les images pour un Rabelais n'étaient pas le propre du poétique, elles étaient le propre de l'Homme et avaient le pouvoir d'agir, de faire rire, peu importe leur nature, leur source; toute la réalité, ou plutôt l'image de celle-ci, peut faire rire ou pleurer pour ensuite donner à réfléchir, être décodée en tant que métaphore.

Reprenons tout cela d'un autre angle. Imaginons le scientifique avec sa caméra ultra-miniature qui s'infiltré, par la bouche, dans le système digestif humain. Le film ainsi obtenu n'appartiendra pas au poétique et produira pourtant un décor, un point de vue

époustouflant, surprenant et relativement nouveau pour l'oeil, à un premier degré, au sens propre. Celui-ci est comparable à cette vision de Rabelais ou aux images surréalistes qui sont des documentaires scientifiques de l'imaginaire. Sauf que, dans le cas du véritable documentaire scientifique, il n'y a aucune prétention esthétique ou poétique; le documentaire connaît sa classe, son rang. L'observateur d'un tel film sera amené pourtant aux mêmes impressions, aux mêmes métaphores que celles suggérées par le texte littéraire; bien plus, pour rendre compte à l'écrit d'un tel film, il n'aura comme outil que des images, métaphores et comparaisons. Il sentira l'effet de l'immensité relative de la dent produisant l'impression d'un rocher ou d'une montagne; la lnette apparaîtra suspendue au plafond d'une grotte comme une cloche... le spectateur se croira tout petit. Il pourra dès lors, s'il le veut bien, méditer sur la relativité des choses, sur l'emboîtement des mondes, des réalités, sur la métaphore elle-même, qui sait. Entre le texte de Rabelais et le documentaire d'anatomie, lequel est le plus poétique, lequel est métaphore? Les deux produisent un sens propre, les deux sont porteurs d'un deuxième sens; un seul a acquis, par la critique historique littéraire, une prétention au poétique.

Afin d'illustrer encore davantage le pouvoir du propre à lui seul, considéré ou non à l'intérieur d'une métaphore qui, elle, tire normalement ses effets de la fusion ou confusion momentanée du propre et du figuré, je ferai part de la démarche qui a conduit à l'écriture d'un poème particulier du volet création de ce mémoire. Comme je connais assez bien cette démarche, je crois pouvoir en rendre compte mieux que ne le ferait toute hypothèse analytique sur la démarche d'un autre. De plus, comme cette démarche de création s'inscrit, dans le temps, à l'intérieur même de cette réflexion théorique sur le pouvoir de la métaphore, parfois trop abstraite pour moi-même, elle peut éclairer celle-ci et vice versa.

Or, voilà qu'un jour, il n'y a pas si longtemps, un photographe professionnel me propose d'écrire un texte, poétique cela va de soi, pour accompagner une de ses photos

parmi d'autres dans une exposition où le mariage photo-poème se voulait le seul fil conducteur. La photographie en question montrait, sans effets spéciaux, à l'aide d'une légère contre-plongée à peine surexposée, une locomotive accrochée à quelques wagons formant une première rangée derrière laquelle ressortaient, en deux autres rangées semblables, les toits d'autres wagons, tout ceci surmonté d'un ciel bleu léger presque blanc. Donc, trois rangées de wagons qui signifient, à un premier niveau, la réalité concrète des wagons, beaucoup de wagons, et qui avec un peu d'imagination ou de pouvoir d'abstraction (de classification) pouvaient signifier train, et en interprétant un peu: gare. Trêve d'ironie, quel était donc le pouvoir poétique de cette image, qui aurait bien pu être l'oeuvre d'un amateur en panne de sujet désirant simplement en finir avec le reste de sa pellicule? Je ne pouvais y déceler la présence d'aucune métaphore même la plus *in absentia* possible, peut-être par manque de contexte. J'ai donc fait une expérience. J'ai montré cette image à plusieurs personnes, artistes, poètes, et gens «ordinaires» sans attachement particulier aux arts, mais sans rien dire du contexte, comme cela, banalement, en passant. La réaction a souvent été celle-ci: «une belle photo de trains, c'est toi qui l'as prise?» Cela confirmait mon intuition: cette image captivait le sens de la vue sans provoquer la recherche d'un sens second. Elle était beaucoup plus pure description que métaphore et le phénomène se prolongeait un certain temps, assez long.

On pourrait croire à une parfaite asymbolie (maladie peu fréquente) de ma part, ou à de la mauvaise volonté, car le pouvoir symbolique du train est bien connu. Cependant, ce pouvoir symbolique ou au moins métaphorique du train s'exerce la plupart du temps dans un contexte qui met le focus sur cette fonction. Le seul indice de poéticité tout arbitraire de ce cliché tenait dans le fait qu'il serait exposé sur un mur lors d'une exposition (voici un contexte incitant à la recherche) et non par la présence d'une forme travaillée pouvant insuffler une espèce de magie ou orienter une quelconque découverte d'un sens figuré. L'image accéderait pour ainsi dire au statut d'oeuvre artistique pour cette seule raison et

acquerrait, j'en étais sûr, un pouvoir métaphorique. Celle-ci attendait donc mon poème, pouvais-je penser, pour confirmer si possible ce nouveau statut. En effet, l'attente fut très longue. Le sens propre, la seule capacité de faire-voir de cette image de train s'est maintenue très longtemps avant qu'elle ne me révèle son pouvoir métaphorique, c'est-à-dire avant qu'elle ne devienne, pour moi, véritable métaphore. Comme je voulais maintenir ce caractère propre, sensible du poème accompagnateur, tout ce qui me restait à faire, c'était de reproduire en mots, par une description précise et détaillée aussi scientifique que possible, l'image globale, les wagons, comme ceci: rangées de wagons.

Le contexte est minimal, mais comme dans le cas de la photo, le lecteur peut le rétablir, le grossir de façon tout à fait personnelle. Ce poème-description très bref, se serait vu qualifié de copie illustrant bêtement l'image ou l'inverse, la photo qualifiée d'illustration bête du poème-description. Les deux ouvrages auraient repris leur rang, auraient perdu le statut de métaphores, peut-on croire. Je n'ai pas encore dévoilé la solution de cette supposée métaphore *in absentia* (constituée par les seuls mots: rangées de wagons), solution cachée dans l'intersection sémique où se rejoignent la réalité des wagons et une autre réalité absente. Je la donne en posant la métaphore *in praesentia* sous forme de l'équation suivante: rangées de wagons (comparant) = misère (comparé absent du poème description). Avec un peu de bonne volonté et de patience, ces trois mots constituant le poème, sont métaphoriques, plus avec leur comparé, misère, que sans lui. Mais, je suis peut-être le seul à y croire. Qu'est-ce que la misère et des rangées de wagons ont en commun? La répétition monotone qui entraîne l'ennui qui, lui, est source, conséquence ou caractéristique incluses dans mon univers sémantique personnel du mot misère. Je n'aurais pas pu présenter ce poème accompagnateur de la photo par peur de mal paraître, par souci de bien paraître, de souscrire un tant soit peu à une autre définition du poétique qui commande de mettre un peu plus à contribution les outils de la langue; pour éviter aussi de copier une façon de faire bien connue des surréalistes et dadaïstes, par exemple: le

«ceci est un cigare» accompagnant l'image d'un cigare dans l'oeuvre peinte de Magritte. Alors, je me suis dit que je devrais inverser la vapeur, puisqu'il s'agissait de trains. À l'aide de la description, au moyen d'un texte le plus proche possible du degré zéro, du sens ordinaire, dénoté, j'ai donc cherché à reproduire l'idée de la réalité du train en passant évidemment par la même intersection, la répétition, et si possible sans l'aide du comparé, cette fois-ci le train. J'ai tenté d'écrire la métaphore *in absentia* abstraite suivante: misère. On la rétablit en métaphore *in praesentia*: misère (comparant) = rangées de wagons (comparé absent si possible dans le nouveau poème accompagnateur). Voyons le résultat final:

quotidien de montagne
 nuages puis nuages
 quotidien de rivière
 de l'eau et de l'eau
 quotidien de falaise
 fientes vagues fientes
 quotidien de plaine
 pouce après pouce le blé vers le ciel
 quotidien de misère
 où se rêvent montagnes
 rivières plaines et falaises

Avec un peu d'effort, si on fixe ce poème-description assez longtemps, il peut devenir la métaphore de la rangée de wagons. On peut y voir cinq locomotives dans la répétition du mot «quotidien» qui, à lui seul, signifie répétition du jour. Le même principe est à l'oeuvre pour chacun des wagons puisque les mots les formant, pris individuellement, renvoient à des réalités qui se répètent, rarement isolées. Par exemple, la montagne est souvent perçue à l'intérieur d'une chaîne; la rivière est un concept qui implique la continuité (rares sont les molécules d'eau isolées), le cycle; la plaine est vue comme une suite de graminées où se suivent à la queue leu leu les membres du troupeau; la falaise est

une suite d'escarpements. Chacune des locomotives est suivie de ses wagons attachés, «nuages puis nuages», l'attache étant formée par le mot lien «puis» et par tous les autres pour chaque locomotive. Encore une fois, chaque wagon, individuellement, contient l'idée de la répétition. Le nuage est souvent en lien avec d'autres nuages, les fientes ont nécessairement un caractère répétitif, les vagues sont récurrentes, par définition, et donnent d'ailleurs naissance à l'expression train de vague, etc. On a donc affaire à une mise en abîme de la répétition, mise en abîme qui est elle-même répétition. C'est finalement la visibilité de l'intersection sémémique (la répétition) de la métaphore initiale du poème description de trois mots, qui, dans le poème final, commande le rétablissement du comparé, le train, à l'aide d'un comparant, la misère, noyée dans la répétition: «quotidien de misère». Cette misère conduit encore à la répétition de tous les termes dans la dernière strophe. Finalement, tout ce poème, constitué par un décor de montagne, de nuages, de rivières, de plaines et falaises, renvoie en propre à ces réalités, qui, je l'espère, se maintiennent comme telles le plus longtemps possible, sans significations secondaires cachées. Le texte ne semble accéder au statut de métaphore que par son intention et son contexte, c'est-à-dire la photo du train accompagnant celui-ci dans le cadre d'une exposition artistique. Sans ce contexte, le texte seul, voulu comme poème, peut bien sûr être la métaphore de la misère, mais ne révèle pas le train; le texte a pourtant ce potentiel, disons obscur et lent à s'exprimer. Le contexte signifie poésie, l'intention signifie poésie et les deux permettent, par convention, à la description d'une réalité en propre, dénotative, d'accéder au sens figuré, au statut de métaphore. Cependant, le pouvoir métaphorique est bien présent, malgré ou avant même la convention, comme c'est le cas dans le documentaire scientifique, qui, par convention, n'est pas métaphorique; s'il est considéré potentiellement comme une gigantesque métaphore, celle-ci ne sera pas dite poétique.

Maintenant, que dire de «sur son visage, deux roses»¹⁰, exemple tiré de la rhétorique

¹⁰ Jacques Dubois *et al. op. cit.* p. 114.

du groupe μ , métaphore évidente qui donne à voir le visage, deux fleurs, et dont la solution, l'intersection de sens, se trouve sans effort. Mis à part son côté un peu usé, on pourrait dire qu'elle est parfaitement au centre d'une définition classique et qu'elle ne pose aucun problème; elle est parfaite! Pourtant, ce deuxième sens n'est pas si facile à trouver. Dans un premier temps, comme dans l'image surréaliste, il est possible de voir l'image mentale d'un visage sur lequel deux fleurs, des roses, sont disposées, soit par impression (tatouage, estampe, etc.), soit par collage, c'est-à-dire que les fleurs tiennent physiquement au visage créant un relief. Cette façon de voir est autosuffisante, elle permet au cerveau de créer une image concrète amusante, aux couleurs et contours variables, de plus, elle n'empêche nullement l'interprétation, non nécessaire ajoutons-le, qui nous mène aux associations suivantes: les joues roses, les roses, la beauté, les femmes (*Le Roman de la rose*), l'amour, deux amours, un visage, un triangle amoureux, etc. Cette piste embryonnaire de traduction découle, on le voit bien, de la valeur symbolique préfigurée de la rose; cette valeur symbolique appartient toutefois au domaine de la dénotation, car les significations sont déjà données dans la plupart des bons dictionnaires de symboles; pris dans ce sens, le symbole est cliché. Ce pouvoir de signifier à un premier degré (dénotation, qui est instable et purement conceptuelle, car, nous l'avons déjà abondamment souligné, le simple dénoté, le propre est potentiellement toujours métaphorique) est d'ailleurs l'attribut le plus important de tous les mots, de la langue, du langage, car il permet la communication. Cette caractéristique du signe cause une difficulté majeure pour cette discussion sur l'image et pour qui voudrait se débarrasser de ce côté signifié afin d'isoler le signifiant le plus pur possible (comme dans certains poèmes de Claude Gauvreau) pour comprendre la source du processus métaphorique. Le signifié est toujours présent et si utile dans le monde des communications qui lui, cependant, est à la recherche de la clarté, de la plus grande précision. Dans le langage, le signifiant le plus restreint, le plus minimal, la lettre et le phonème par exemple, est difficilement isolable, ne peut être manipulé seul, sans que n'apparaisse le plus petit soupçon de sens. Cette

visualisation du signifiant seul, pur, peut plus facilement s'installer en musique ou en peinture; il est possible de s'imaginer le pigment, l'onde sonore avec ses variations, sans que la signification ne vienne contaminer ceux-ci. Plus le champ sémantique dénoté d'un mot s'agrandit par l'ajout de nouveaux sens en provenance de l'usage répété de certaines métaphores (catachrèses, clichés), par les valeurs symboliques fixées à travers les générations, plus ce mot perd de sa précision et exige un contexte clair pour signifier, dans une intention de communication. Il devient aussi, pour les mêmes raisons, plus difficile d'utiliser le mot dans le cadre d'une métaphore poétique qui, elle, se doit d'être neuve. Essayons malgré tout de voir comment cette métaphore de la rose fonctionne.

Ce qui vient assez facilement à l'esprit, c'est la fraîcheur des roses, plus encore leur couleur — rose, nom de couleur ou adjectif de couleur est d'ailleurs une métaphore très efficace, puissamment sensible, qui remplit un vide sémantique (n'y avait-il pas de mots pour signifier cette couleur... ?), mais de ce fait, semble-t-il, elle s'évacuerait complètement du champ poétique, car elle acquiert une fonction pratique incompatible. Une lecture possible devient donc: sur son visage, ses deux joues, fraîches et/ou rouges (roses, adj. de couleur) comme deux roses (fleurs). Mais l'intersection commune aux roses et aux joues d'un visage ne se limite pas à la couleur rose ou à la fraîcheur communes à la rose et aux joues. Et même encore, avec la couleur, la lecture est trompeuse quand on sait que les roses d'aujourd'hui sont parfois roses mais aussi rouges, jaunes, oranges, même noires, couleur impensable pour une rose il y a vingt ans à peine (ce qui remet en question le pouvoir heuristique de la métaphore, son caractère vrai, son obligation devant la référence; nous y reviendrons). Que faire avec tout l'appareillage qui accompagne la fleur, ses accessoires: tige, racines, feuilles, sépales, pétales, étamines, pistil, réceptacle, graines, pollen, etc.? Quels sont les liens avec la joue? Une lecture métaphorique incite le lecteur, un lecteur pragmatique, sceptique et minutieux, à vérifier (questionner) toutes les particularités physiques, physiologiques, écologiques, toutes les

impressions affectives associées à la fleur, toutes les autres qualités, ou défauts pourquoi pas, de la rose pour les comparer à celles du visage afin d'en tirer quelque chose, une information, un plaisir, une justification, une cohérence à tout le moins. Ainsi, peut-il se rendre compte des qualités communes mais aussi, surtout, des divergences entre la rose et la joue révélant ainsi la capacité de la métaphore de faire comprendre la différence en plus de faire réaliser le pareil et le même. Tout cela demeure à l'intérieur d'un système de classification appartenant au langage tout entier et pouvant satisfaire, bien sûr, l'esprit.

D'un point de vue légèrement différent, l'image littéraire, comparaison ou métaphore, procède d'une synthèse, rassemblant des réalités (le mot étant lui aussi une réalité concrète) par la ressemblance et la différence. Cette synthèse amène le lecteur, plus souvent qu'autrement, à un développement par l'analyse qui conduit à un autre discours, à une prise de conscience, à un raisonnement sous la gouverne de l'intellect. À l'inverse, peut-être, tout discours, comme celui de la philosophie ou des sciences dites exactes par exemple, où les abstractions et les concepts dominent à travers l'analyse d'un univers concret, pousse le lecteur à mettre en image (image mentale) par l'imagination ce brassage d'idées, de systèmes; il forge lui-même ses comparaisons, ses métaphores, ses images. Par exemple, au discours philosophique sur l'amour, sur le plaisir, le lecteur s'imagine les paysages, les actes de l'amour, l'entrelacement des corps, les sources sensibles du plaisir... Au discours physiologique sur le système cardio-vasculaire (une pompe est un coeur, ou l'inverse?), le lecteur pourra accoler les images concrètes des ruisseaux se déversant dans les rivières, puis dans les fleuves jusqu'à la mer, ou imaginer le réseau des autoroutes, le flot des voitures vers les grandes artères (métaphore anatomique), en provenance des boulevards, des rues et ruelles. Le lecteur, de cette façon, induit des comparaisons, des métaphores, qui, une fois exprimées, commandent un développement, une analyse, une adéquation au modèle abstrait, ceci dans une roue sans fin. D'ailleurs, ces discours intellectuels attendent rarement l'imagination du lecteur et proposent, pour

illustrer leurs propos, des images! Qu'ont-elles de moins poétiques, ces images, que celles du véritable poème, sinon un souci didactique avoué, sinon une apparente justesse vérifiable, jamais tout à fait juste, que réclamait Pierre Reverdy dans sa célèbre définition de l'image¹¹? D'autres pourront invoquer que ces images se démarquent des images poétiques par leur volonté non cachée de référer dans un contexte déjà connu, d'exprimer un enseignement, de clarifier des idées, de classier, de mettre en ordre le réel, de l'assimiler, de situer le plus précisément possible l'homme dans son univers. La poésie, par l'image, en ferait tout autant que les autres types de discours:

Mais l'image est, par excellence, le moyen d'appropriation du réel, en vue de le réduire à des proportions pleinement assimilables aux facultés de l'homme. Elle est l'acte magique de transmutation du réel extérieur en réel intérieur, sans lequel l'homme n'aurait jamais pu surmonter l'obstacle inconcevable que la nature dressait devant lui.¹²

La magie vient encore à la rescousse. Ce commentaire de Reverdy concernant un des pouvoirs spécifiques de la poésie, pourrait très bien s'appliquer aux images scientifiques, aux modèles réduits, aux expériences *in vitro* de la science, aux hypothèses de la philosophie, de la psychologie, aux formules des gens ordinaires. Tout le monde tente de s'approprier le réel en le réduisant à des proportions plus humaines sans pour autant en appeler à la magie, qui est peut-être toujours là qui sait. Le réel ne peut et ne pourra jamais entrer dans l'homme. La métaphore s'inscrit officiellement dans le monde du langage ordinaire, qui, lui, désire signifier le plus fidèlement possible la réalité, donc assimile le réel, fait vraiment image lorsqu'elle a perdu son caractère conceptuel, lorsqu'elle n'exige plus du lecteur une analyse par la raison (pléonasme nécessaire). Ainsi, dans les images acceptées dans le code usuel du langage, dans le cliché ou dans la catachrèse, l'expression

¹¹ «Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas création d'image.» Extrait du *Dictionnaire de poésie*, *op. cit.*, p. 157.

¹² *Ibid.*, p. 158.

ne demande plus de décodage, elle renvoie presque directement à la chose réelle, comme dans *feuille de papier*, où la métaphore d'origine n'est plus sentie, laissant au lecteur l'image mentale la plus rapidement accessible, la plus proche (rappel de l'image première) de la chose nommée (ici le papier plat et rectangulaire) en délaissant la figure, la feuille de l'arbre. Cependant, la figure, ici, n'en est plus une; elle perd toute sa valeur poétique car la nouveauté et l'originalité manquent, l'éloignement des réalités mises en présence est absent, la réduction et l'analyse ne sont plus nécessaires. La médiation opérée par le jeu du langage semble nulle: simple dénotation. Pourtant, la valeur de vérité d'une telle expression se confirme dans sa justesse (justesse acquise difficilement au fil des siècles, ou sur le champ ce qui en ferait peut-être une métaphore, disons, facile...), dans son efficacité à communiquer l'image précise d'un objet, efficacité liée aussi à l'unanimité, à la convergence de toutes les interprétations ou plutôt à l'inutilité d'une interprétation. La catachrèse paradoxalement, rejetée hors du poétique par la rhétorique, est peut-être la seule preuve du rôle transformateur, rénovateur, de la métaphore. Que dirait-on si on refusait d'accorder une valeur scientifique aux travaux des grands mathématiciens sur le simple prétexte qu'on les comprend très bien maintenant? Se dessinent, ici, les critères d'accessibilité de l'image au domaine du poétique: justesse malgré l'arbitraire ou l'éloignement des réalités (les métaphores obtenues ainsi peuvent être supposées plus difficiles à réaliser et constituent sûrement des coups d'éclat rares, peut-être souvent dus au hasard ...), vérité, enseignement, originalité, nouveauté, surprise, étonnement, écart par rapport au langage ordinaire, agrément, plaisir, presque mystère, énigmatisme, nécessité d'une réflexion, d'une interprétation (un deuxième degré), d'une traduction, ou impossibilité d'une traduction menant à l'hermétisme, au pur objet peut-être, un peu comme chez les parnassiens. Programme difficile à respecter pour un poète en herbe, ou en fleur, surtout s'il est conscient de tout cela et est allergique aux fleurs.

Où est donc la différence de *poéticité* entre les différents discours, entre les

métaphores? Dans la magie? L'inexplicable? Peut-on accepter tous ces critères? Répondons oui, si la poésie, l'image littéraire, la métaphore, sont considérées comme un jeu intellectuel avec le langage où le plaisir des sens ne joue que secondairement dans beaucoup de cas, contrairement au jeu proposé par d'autres arts, musique, peinture, sculpture, cinéma, théâtre, où les sens entrent prioritairement en jeu, n'excluant en rien le plaisir de la raison (ces arts, eux aussi, deviennent parfois hautement intellectuels), qui lui est toujours secondaire, retardé, en décalage, et je dirais même, tout ceci d'une manière volontaire. Pourquoi? Par paresse, par économie, car la raison consomme une trop grande quantité d'énergie? Ou, plus simplement, naïvement, parce que les sens sont la porte d'entrée donnant sur une antichambre où stagnent les images premières de la réalité? Peut-être aussi parce que cette stagnation produite par la stimulation des sens induit une boucle réflexe conduisant à des réactions et à des adaptations diverses, permettant la survie de l'être dans son adéquation au réel, mais aussi souvent génératrices de plaisirs intenses, d'émotions associées pleinement autosuffisantes, qui n'ont aucun recours à la raison. La métaphore rhétorique parfaite, répondant aux critères déjà esquissés, tient de la perle rare. Elle est avant tout un défi à la raison, à l'intellect. On se l'imagine provenir d'une élite, d'un groupe restreint d'initiés et n'être accessible, dans les faits, qu'à cette même élite; cette élite est aussi présente avec son discours d'élite dans tous les domaines de la vie. Comment pourrait-elle, si on accepte cette dernière affirmation, changer le monde, opérer sa magie sur le plus grand nombre? Elle aura toujours besoin de vulgarisateurs, de traducteurs. Afin de poursuivre la réflexion, nous ferons appel à un poète français qui ne se voulait pas poète, mais plutôt savant, chercheur, scientifique de la langue, qui s'est élevé contre la suprématie de la métaphore, de la poésie, contre son manque de modestie peut-être, et cela sans se passer de la métaphore: Francis Ponge.

L'image (la métaphore) chez Francis Ponge

Le processus, la démarche créatrice, la pensée qui s'exprime derrière et dans l'oeuvre de Francis Ponge semblent oblitérer les frontières entre la poésie et tout autre discours, le scientifique en particulier. Chez lui, la hiérarchie des figures — la primauté de la métaphore surtout — disparaît, celles-ci n'étant que des outils, de valeur égale par leur nécessité propre pour explorer l'univers, celui des choses concrètes, celui des mots qui les nomment, les définissent, pour explorer aussi l'univers de vide qui les sépare, l'indicible. Gérard Farasse, dans son étude du fonctionnement de la métaphore dans l'oeuvre de Ponge, souligne bien ce fait:

[...] elle n'est qu'un moyen [la métaphore] de "scruter l'objet", une perspective sur celui-ci. Il en est bien d'autres, que Ponge énumère, multipliant les angles d'attaque. Il faut avoir recours " Au dictionnaire, à l'encyclopédie, à l'imagination, au rêve, au télescope, au microscope, aux deux bouts de la lorgnette, aux verres de presbyte et de myope, au calembour, à la rime, à la contemplation, à l'oubli, à la volubilité, au silence, au sommeil, etc." ¹³

De ce fait, la démarche pongienne, pour une bonne part, confirme mon point de vue personnel qui tend à nier la spécificité du poétique, spécificité liée plus particulièrement au pouvoir de la métaphore. Cette démarche est toute savante, prônant l'observation scientifique des choses, accordant à celle-ci une importance égale, un pouvoir poétique, mais une observation qui s'exprime par les mots comme une science unique, une par objet, personnelle. Le poète se déclare contre l'idée, — entendons les idées toutes faites, les stéréotypes, les systèmes d'idées, l'idéologie, etc. — c'est pourquoi il s'attardera à des sujets-objets familiers du monde, sujets impossibles, sans grande valeur apparente et par le fait même non-apparentés avec des idées préconçues, des valeurs, des idéologies. En

¹³ Gérard Farasse, «La métaphore traversée», *Analyses et réflexions sur Ponge, Pièces. Les Mots et les Choses*, Paris, Ellipses, 1988, p. 66.

effet, il est rare qu'un système d'idées ou de valeurs accompagne un galet, un mimosa, un verre d'eau, une serviette-éponge, une branche de lilas, une crevette, un brocoli, autant de choses auxquelles Ponge a confronté son pouvoir d'expression. Ces objets, comme ceux de la science, deviennent presque des signifiants purs, c'est-à-dire plutôt purement dénotatifs, très peu enclins à livrer un sens caché, très peu métaphoriques *a priori*; ils sont avant tout des propres. Il s'assure ainsi, au départ, d'un regard neuf, c'est-à-dire non partagé par une foule d'autres écrivains, une vision dont presque personne n'a tenu compte.

Partant de ces choses sans intérêt pour la plupart, Ponge s'en imprègne pour arriver à les décrire, les définir d'une manière originale. La définition, la description, outils fréquents de la science, deviennent métaphores, simples outils parmi tant d'autres de la science personnelle de Ponge. Il fait lui aussi oeuvre de classification, d'élaboration de système, de conceptualisation, d'intellectualisation, mais au moins il l'avoue:

Une belle image, au contraire, une représentation hardie, neuve et juste: j'en suis plus fier que si j'avais mis sur pied un système, fait une invention mécanique de première importance, battu un record [...] mieux encore: je l'ai découvert à l'intérieur de l'homme, et c'est signé: c'est moi, c'est la preuve de ma supériorité sur tout au monde (je suis sûr, par expérience, de l'admiration de ceux qui me ressemblent): j'ai donné à jouir à l'esprit humain.¹⁴

Nous retrouvons là cette jouissance spirituelle et une certaine supériorité de celui qui l'a provoquée évoquées par Breton, ainsi que les critères de nouveauté, de beauté, de justesse, de hardiesse que Francis Ponge refuse ailleurs dans ses propos:

Il s'agit de ne jamais céder à un arrangement de qualités qui vous paraît harmonieux, même s'il y a des éléments nouveaux, comme ceux que les poètes trouvent (je pense aux plus goûtés, je pense à

¹⁴ Francis Ponge, *Méthodes*, coll. «idées», Paris, Gallimard, 1961, p. 22.

Baudelaire, à Apollinaire ou Éluard), il s'agit de ne pas céder à un arrangement de qualités parmi lesquelles il y en a des nouvelles, et significatives: sublimes, évocatives. Pourquoi vous y arrêter? Il y a des chances que ce soit parce qu'il correspond à quelque ronron, cet arrangement? À quelque ronron de l'esprit d'hier. [...] Il faut qu'elle rentre cette qualité, même si elle est rapelissante ou antipoétique, on s'en moque. [...] Il ne s'agit pas d'arranger les choses (le manège), [...] Il faut que les choses vous dérangent. Il s'agit qu'elles vous obligent à sortir du ronron [...]»¹⁵

Cette dernière citation confirme l'anticonformisme de Ponge, sa volonté de s'éloigner des idées reçues de la poésie, de la rhétorique contemporaine, ce qui explique encore une fois qu'il est «contre l'idée», contre un certain idéalisme. On y retrouve aussi la qualité d'un esprit hautement scientifique qui n'essaie pas de modifier les choses pour qu'elles obéissent à ses hypothèses, à ses expériences, mais qui est plutôt fasciné et intrigué par le comportement parfois rebelle et chaotique des choses. Il s'agit pour lui de «[...] créer des objets littéraires qui aient le plus de chances de s'opposer (s'objecter, se poser objectivement) avec constance à l'esprit des générations [...]»¹⁶. Ces objets littéraires, qui procèdent souvent de la métaphore mais en la niant, découlent d'objectifs proches de ceux de la science (et encore plus proches de l'hypothèse sur la métaphore comme classification nouvelle apportée par Paul Ricoeur):

Ce sont donc des descriptions-définitions-objets-d'art-littéraire [qui] établissent des correspondances inédites, qui dérangent les classifications habituelles, et se présentent ainsi de façon plus sensible, plus frappante, plus agréable aussi [...] Si nous parvenons ainsi à donner notre authentique impression et naïve classification puérile des choses, nous aurons rénové le monde des objets (des sujets d'oeuvres d'art littéraires).¹⁷

La science et son langage sont totalement métaphoriques, tentatives d'organisation, de

¹⁵ *Ibid.*, p. 263.

¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

classification, de compréhension du cosmos, comme toute définition: la rose est une fleur; la fleur est un organe végétal de reproduction, etc. La science, elle aussi, tente de déranger les classifications habituelles; toute nouvelle théorie est une contestation: pensons seulement aux bouleversements causés par la nouvelle cosmogonie mise en place à la Renaissance. Cette vision était-elle plus sensible, plus agréable, plus frappante que l'ancienne? Sûrement par son caractère nouveau et dérangeant. S'il ne reste, comme critère de supériorité entre deux classifications, que le côté plus ou moins agréable, il faut accepter la valeur ornementale, sentimentale, émotive, subjective, attachée à la métaphore comme à tout autre énoncé de tout autre discours. La science ou la poésie accumulent, comme Ponge le fait si bien, le maximum de définitions, de points de vue, afin de cerner l'objet, de lui donner une valeur de réel, valeur considérée par Ponge et bien d'autres comme relative.

Considérons ce court texte:

Pour nous libérer, libérons la fleur. /Changeons d'opinion quant à elle. /Hors de cet involucre:/ Le concept qu'elle devient, /Par quelque révolution dévolutive, /Rendons-la, sauve de toute définition, à/ ce qu'elle est./- Mais quoi donc? / - Bien évidemment: un conceptacle.¹⁸

Dans «L'opinion changée quant aux fleurs», il devient presque impossible de départager ce qui appartient à la poésie ou à la science. Le texte peut être lu comme une définition en propre, même si l'auteur affirme exprimer la fleur au-delà de toute définition. Il s'agit même d'une mise en abîme de définition: définition de définition de définition... C'est donc la définition scientifique suivante qui prime sur la métaphore: la fleur est un conceptacle libéré de son involucre. Le lecteur doit nécessairement passer par le langage de la botanique pour accéder à une première lecture, au sens dénoté que voici en d'autres

¹⁸ Francis Ponge, «L'opinion changée quant aux fleurs» *Revue l'Éphémère*, no. 5, p. 4, cité par Gérard Farasse, *op. cit.*, p. 69.

mots: si on enlève l'involucre, il ne reste que le conceptacle. On n'est guère plus avancé et on doit nécessairement définir ces deux termes: involucre = rencontre de plusieurs bractées à un même niveau d'insertion formant une enveloppe autour d'une fleur composée; conceptacle = chez les algues, petite cavité où se développent les gamétocystes. Pour plus de clarté, on devrait définir une multitude d'autres termes. Nous sommes en plein coeur d'un bouquet de concepts. Finalement, quand on a fait le tour des définitions abstraites, il reste quand même une image-description assez claire qui nous laisse imaginer ou voir concrètement une marguerite effeuillée, une fleur toute nue n'offrant au regard qu'un renflement et rien d'autre, pas de sens caché. Cette définition, dénotative et relativement abstraite, conceptuelle, malgré son côté erroné ou imprécis (la fleur n'est pas une algue...), souligne l'évidence. Elle débouche sur une métaphore définition-description, donc non sentie comme métaphore, qui toutefois en génère potentiellement d'autres aussi scientifiques que poétiques, par exemple: la femme est une fleur, petite cavité, conceptacle, ventre tout nu une fois les ornements enlevés, une maman (définition remplie d'émotivité...). Voilà la rose qui revient, mais cette fois-ci débarrassée de ses accessoires, couleur, fraîcheur, jeunesse, mais aussi pétales, sépales, l'involucre quoi, donc débarrassée des idées préconçues qui l'affublent dans les vieux clichés, débarrassée du superflu pourrait-on dire. Il est aussi possible de traduire cela comme étant la métaphore du cliché lui-même, la métaphore de la métaphore qui n'est qu'une enveloppe (involucre) masquant son contenu (le conceptacle) qui est lui-même pendant contenant, donc masquant à son tour un contenu qui... On retrouve, ici encore, l'idée du tout est métaphorique; il faudrait donc savoir enlever certaines couches pour retrouver la source (Ponge est friand d'étymologie), le point de départ, la réalité, inaccessible, on le sait, autrement que par le détour métaphorique des sens, qui lui-même s'exprime par le détour métaphorique des mots. Ce comparant «conceptacle» relève de la précision scientifique, mais s'insère dans le vague aussi par son caractère poétique. L'ironie présente dans le poème soulève aussi bien le caractère définitif et trop certain du savoir scientifique que

l'arbitraire et le mensonge du dire poétique; les deux discours se valent, l'un plus astucieux, plus séduisant, plus critique que l'autre... La poésie de Ponge, la métaphore en particulier, joue sur les mots, le flou des mots et en même temps sur leur précision. Tout sens dénoté devient à son tour métaphorique. L'évidence est métaphore «bien évidemment». Je suis très heureux de le constater. Mais, dès lors, afin de bien communiquer, comment arrêter le décuplement des signifiés à l'infini?

La poésie pongienne est aussi taxonomie, science, mais frappante, agréable, sensible, presque ornementale; elle est, avant tout, travail sur l'expression, Ponge ne s'en cache pas: «C'est que pour l'auteur le problème essentiel, qui met en jeu le sort de l'homme et du monde, c'est l'expression [...]»¹⁹. L'idéalisme ne revient-il pas au galop, accompagné toujours d'un sentiment de supériorité, d'une volonté d'être meilleur, de dire mieux «plus... plus... plus...». L'intellectualisme de la métaphore, son rationalisme, est encore proclamé: «Point de dérèglement, mais, au contraire, un règlement de tous les sens par le plus parfait, le plus noble et le plus exquis d'entre eux: la Raison, comme l'a admirablement définie Montesquieu.»²⁰ La fonction de la poésie devient, encore une fois, une façon de «nourrir l'esprit de l'homme en l'abouchant au cosmos.»²¹

La métaphore: un «écart» au sens commun, à l'ordinaire, un élitisme?

Francis Ponge conçoit l'oeuvre d'art comme «ce qui modifie, fait varier, change-quelque-chose-à-la-langue».²² Cette conception met l'accent sur la modification de la

¹⁹ Guy Lavoirel, *Francis Ponge, Qui suis-je?*, Lyon, La Manufacture, 1986, p. 101.

²⁰ Francis Ponge, cité par Guy Lavoirel, *op. cit.* p. 115.

²¹ Francis, Ponge, *Méthode, op. cit.*, p. 205.

²² *Ibid.*, p. 13.

langue et rejoint celle d'une certaine rhétorique de l'écart dans laquelle il est possible d'identifier un degré zéro du message littéraire. Ce degré zéro constitue une espèce de squelette du message poétique une fois débarrassé de tout ce qui ne lui est pas nécessaire. Il est une sorte de traduction des figures (qui sont des écarts par rapport à ce degré zéro), un langage univoque, plus naïf, près de la *normale*. Il est peut-être un *ce qu'on veut dire... ce qu'on pourrait dire*, dans un langage ordinaire (message linguistique). Celui-ci n'est pas dépourvu d'erreurs qu'il tend d'ailleurs à corriger selon un principe de redondance²³ afin d'assurer l'isotopie, la convergence des significations, si importante pour la cohérence du message, son interprétation. Or, dans les messages littéraires, poétiques, provenant de l'inconscient ou non, ces erreurs sont voulues, ou enfin acceptées — on peut le supposer, car en effet, que pourrait-on dire d'un poète qui produirait des poèmes, des images, sans le savoir, sans le vouloir? Ce phénomène se produit pourtant chez nombre de personnes qui s'expriment naturellement par images sans conscience poétique, sans une volonté d'exprimer poétiquement le monde. Le poète, lui, est confirmé par son intention ou par celle projetée par certains autres qui le consacrent. Ces erreurs intentionnelles constituent, en littérature, des écarts définis comme suit par le groupe μ :

Au sens rhétorique, nous entendrons l'écart comme altération ressentie du degré zéro. Ceci soulève immédiatement deux difficultés.

Premièrement, il existe des altérations volontaires visant à pallier les insuffisances du vocabulaire: dans une situation où «le mot n'existe pas», il faut soit en forger un nouveau, soit détourner un ancien de son sens. Les opérations mises en oeuvre à cette occasion ne se distinguent en rien de celles de la rhétorique proprement dite: elles n'en diffèrent que par l'intention. Nous conviendrons d'appeler rhétoriques les seules opérations visant à des effets poétiques (au sens jakobsonien) et que l'on rencontre notamment dans la poésie, l'humour, l'argot, etc.²⁴

²³ «On sait qu'à tous ses niveaux, le langage est redondant, c'est-à-dire se répète. Cette pratique coûteuse vise à assurer aux messages linguistiques une certaine immunité par rapport aux erreurs de transmission. Le taux de redondance globale du langage écrit a été mesuré: il serait, pour le français moderne, voisin de 55%. Cela signifie que si on supprime au hasard 55% de ses unités de signification, un message pourra néanmoins être compris. On désigne cette propriété du code par le nom d'autocorrection des erreurs. Le taux de redondance est variable selon le type de message (journalisme, essai, poésie...), mais il est intuitivement connu par tous les usagers de la langue.» Jacques Dubois *et al. op. cit.*, p. 38-39.

²⁴ *Ibid.*, p. 38.

Cette façon de voir, ce choix arrêté sur un type de métaphore rhétorique (la seule considérée comme figure poétique, appartenant à la poésie) nous semble bizarre, car la poésie est la poésie justement parce qu'elle est une altération volontaire du vocabulaire (du message) ordinaire, jugé normal, qu'elle considère insuffisant, lui, dans sa quotidienneté, sa banalité, son impureté, insuffisant à rendre compte du merveilleux, du mystère. Les mots ordinaires, considérés comme vraiment efficaces, n'existent pas, pour une certaine poésie. Autrement dit, le poète ne crée-t-il pas des images parce que justement il croit que le mot ordinaire pour nommer ce qu'il tente de nommer n'existe pas? Si la réponse est oui, alors l'intention n'est-elle pas la même que celle des langages informatifs, scientifiques ou autres, c'est-à-dire pallier les insuffisances? Quelle est donc cette supériorité qui ne réside que dans l'intention?

Jusqu'ici nous avons supposé que le message littéraire se définissait par rapport à un modèle unique considéré comme norme. Le métasémème (ou trope), par exemple, donne un sens nouveau, sinon plus pur, aux mots de la tribu. Dans cette distance réside bien une source puissante d'intérêt ou de plaisir, à l'égard d'un message toujours apprécié en fonction de ce qui n'est pas lui. Ce trait à lui seul suffirait à définir la fonction rhétorique.²⁵

Voilà que la rhétorique du groupe μ confirme à nouveau cette valeur spéciale, cette plus grande pureté du langage rhétorique-poétique qui procurerait le plaisir, plaisir de l'intellect, de l'esprit, nous ajouterions encore une fois. On peut lire aussi dans cet ouvrage cette intéressante constatation:

Nous avons dit plus haut que nous appellerions rhétoriques les seuls écarts visant à des effets "poétiques". Nous répondons ainsi à l'observation empirique selon laquelle tout écart perçu par un destinataire se voit immédiatement attribuer une signification. En dehors même de la nature de l'écart, le seul fait de l'écart est chargé de sens: il signifie précisément Rhétorique, c'est-à-dire Littérature, Poésie, Humour, etc. [...] les diverses figures produisent des effets esthétiques différents; la nature de l'écart

²⁵ *Ibid.*, p. 42.

intervient donc aussi et c'est là un problème très délicat, mais qui n'a aucune incidence sur notre analyse formelle des figures.²⁶

Connaissant la délicatesse des effets esthétiques qu'il peut produire, le poète est ainsi engagé dans une recherche de l'écart, une course à l'écart même, dont les règles semblent assez sévères et contraignantes:

En effet, si le premier temps de la rhétorique consiste pour un auteur à créer des écarts, son deuxième temps consiste pour un lecteur à les réduire. Cette réduction n'est autre qu'une autocorrection, et elle n'est possible que dans la mesure exacte où le taux d'altération n'a pas dépassé le taux de redondance. Tout un domaine de la rhétorique se joue dans la zone de redondance du langage, qu'il rétrécit singulièrement, mais qui lui assigne, conversément, une limite infranchissable sous peine de destruction du message (hermétisme).²⁷

L'image poétique franchit-elle, ou approche-t-elle très ou trop souvent cette limite? Le discours scientifique, lui, franchit plusieurs fois cette limite. La rhétorique du groupe μ semble encore une fois prescriptive ici, ou enfin préventive: elle nous prévient. Rares sont les lecteurs qui apprécient puissamment les messages totalement hermétiques, indéchiffrables, mais ils existent quand même, avouons-le; ils constituent fort probablement une élite dont le travail consiste à réduire des écarts, à traduire, d'où jouissance (des sens, du corps, de l'intellect, des deux à la fois?). En admettant même que la métaphore demeure à l'intérieur de cette limite de l'intelligibilité, il reste que son utilisation fréquente, et ceci dans une tentative d'atteindre toujours l'originalité (qui est un écart par essence...), fait entrer la figure reine dans le monde des conventions: «La rhétorique des écarts est d'usage si courant en poésie qu'elle en devient plus ou moins systématique: l'écart se conventionnalise.»²⁸ Que faire donc pour changer le langage, pour

²⁶ *Ibid.*, p. 42.

²⁷ *Ibid.*, p. 39.

²⁸ *Ibid.*, p. 43. Voir aussi ce même ouvrage, p. 42 pour une définition précise de la convention.

inventer l'écart, l'originalité, propres à la métaphore, au poème, au poétique, au littéraire? Il existe un truc bien connu maintenant, et assez simple, conceptuel, logique: il s'agit d'inverser le procédé, l'affirmation, la vapeur. Une fois qu'il a été admis par l'usage et par la science rhétorique que l'écart signifie de lui-même Poésie, Littérature, il suffit d'affirmer que n'importe quel langage utilisé, texte, disons ordinaire, appartient au champ, au domaine du littéraire (relire l'exemple du poème accompagnant la photo d'un train). Il entre donc, de ce fait, dans le monde de l'écart, il signifie dès lors autre chose que lui-même, que l'ordinaire, il invite à la traduction. Le produit acquiert un pouvoir métaphorique, un sens nouveau, un double sens, à chercher bien entendu. Cercle vicieux. Par exemple, le journal intime, la lettre, qui appartiennent de droit au monde du quotidien, de l'utilitaire, de l'ordinaire, sont récupérés par la littérature dans le champ rhétorico-poétique: ils constituent des genres. Les mouvements dada et surréaliste en ont fait autant avec le monde des objets usuels (voir Magritte et autres surréalistes) dans le domaine des arts plastiques; Ponge aussi s'est attaché aux objets usuels, même les plus ordinaires, les moins «beaux», conscient qu'il était de leur faible potentiel esthétique ou idéalisant. En cela, Ponge se situe en marge de certaines prétentions de la poésie, ce qui rejoint ma réflexion.

Francis Ponge, dans sa volonté de réformer, de transformer le langage, dans une roue sans fin, s'est acharné à contester la métaphore, l'analogie, se posant par là dans la marge, créant ainsi un écart, une nouveauté, du moins théorique. Ainsi, il affirme dans *My creative method*: «Les analogies, c'est intéressant, mais moins que les différences. Il faut, à travers les analogies, saisir la qualité différentielle.»²⁹ Le poète, précisons-le, s'est attardé, pour une bonne part, à déjouer la similitude engendrée par la métaphore, et ceci par la multiplication des métaphores se contestant les unes les autres, enfin. On pourrait être amené à transposer cette idée — s'appliquant entièrement à contester le pouvoir de

²⁹ Francis Ponge, *op. cit.*, p. 42-43.

rassembler de la métaphore, répétons-le — au principe d'écart, de distinction propre au poétique, comme l'a fait Guy Lavorel: «La "qualité différentielle" de l'homme, sinon sa supériorité, c'est la parole. L'humanisme de Ponge passe donc obligatoirement par une réflexion sur la rhétorique, et on peut y voir une attitude bien classique rappelant tout naturellement les efforts d'un Malherbe. [voilà Ponge bien récupéré dans la convention, son effort de rénovation assimilé au passé, au déjà vu, aux idées reçues...]»³⁰ Si l'homme est supérieur, aux animaux bien sûr supposons-nous, par la parole, c'est aussi par elle qu'il peut se distinguer des autres hommes; la tentation de le croire est grande. Par quelle parole se distinguer, se faire supérieur? Par la parole poétique? Ponge, dans une définition-équation du poème proclame cette distinction: «Poèmes formules: plus clairs, frappants, décisifs que toute explication. Supériorité des poètes sur les philosophes [et sur qui d'autres?]: ils savent ce qu'ils expriment en propres termes.»³¹ Dans cet esprit, on ressent bien une démarche vers le superlatif, la perfection; un certain idéalisme (proche des objectifs d'un Flaubert réaliste ou d'un Baudelaire symboliste) y est pressenti. Ce passage nous propose aussi le langage scientifique, celui de la formule, de la clarté comme étant supérieurs. Tout langage, poétique, scientifique, ordinaire ou autre, est perfectible, mais jamais parfait. Cela Ponge l'a bien compris et c'est pour cette raison qu'il dénonce une certaine conception de la poésie par ses propres métaphores qui deviennent, une fois posées, clichés à refaire, images brillantes à dépolir, mensonges à défaire, figures à défigurer, dans un va-et-vient entre propre et figuré, entre langage ordinaire et langage de l'écart, entre langage clair (réaliste), presque scientifique, et langage poétique. Recherche de perfection, d'accord, mais comment juger de la perfection, de ses effets esthétiques, avec quels critères? Encore une fois, problème délicat qui se pose autant pour la science que pour la poésie qui recherchent toutes deux la vérité, la perfection et qui impliquent des élites seules capables de s'autocritiquer.

³⁰ Guy Lavorel, *op. cit.*, p. 103.

³¹ Francis Ponge, *op. cit.*, p. 39.

Chez Ponge, l'autocritique passe par le refus de proclamer le langage, la poésie, la métaphore surtout, capables de perfection, de vérité, d'achèvement, le refus de l'image comme étant un «*signe ascendant* [chez Breton] qui privilégie la beauté, la hauteur au détriment des autres possibilités d'association.»³² Gérard Farasse, dans un commentaire très dense sur la métaphore pongienne, souligne que la critique de Ponge s'élargit au domaine du langage tout entier:

Voici la poésie désaffublée. Traversée de la métaphore mais aussi du langage car ce n'est pas seulement l'image que les textes de Ponge mettent à la question, bien qu'elle soit un point particulièrement sensible pour une critique de la poétisation, mais le langage tout entier dans son ambition de dire ce qui lui est absolument hétérogène et qui ne cesse d'objecter: les choses. [...] "Le chien", "Les olives" ou encore "Le lilas" de Ponge contestent l'idée convenue de la poésie. L'objet le plus humble y connaît son assomption: il suffit d'ôter la pelure de la pomme de terre, de la découvrir pour qu'elle se manifeste dans tout son éclat, ostensiblement: " Reste ce bloc friable et savoureux...". Cette faiblesse du langage qui est aussi sa grandeur ne doit-elle pas inviter la critique à la modestie? S'il offre toujours une image imparfaite de l'objet comme d'une divinité inaccessible, qu'en est-il de celui qui tente de se greffer non sur les choses mais sur les écrits? Image déformante, simplificatrice d'une image elle-même en défaut, par nature.³³

Je reprendrai cette question de Gérard Farasse, qui sous-entend d'ailleurs le caractère de part en part métaphorique du langage: qu'en est-il de ce mémoire, de cette réflexion sur la métaphore, de toutes ces tentatives de traduction de poèmes par une élite savante, sinon qu'ils sont des écarts d'écarts? Que dire, par exemple, de cet extrait de la thèse d'E. Walther sur la poésie de Ponge:

[...] les "choses" qui constituent son thème sont des "choses" au sens proprement phénoménologique du terme. [...] on les saisira plus précisément comme des "objets intentionnels" de *Wesenheit* langagière [...] c'est la cosmologie spécifique de Francis Ponge qu'il faut prendre comme point de départ d'une détermination

³² Gérard Farasse, *op. cit.*, p. 78.

³³ *Ibid*, p. 79.

exacte du type d'ontologie dissimulée chez lui dans la phénoménologie [...] La cosmologie apparaît ici comme une téléologie [...] On a parlé aussi de sa "Philosophy of organism" et de son "Mécanisme organique" dont on peut trouver des manifestations statiques et dynamiques dans *Le Galet de Ponge*.³⁴

On se croirait en pleine poésie énigmatique, parnassienne. Dans ce passage, qui est un discours scientifique critique sur la poésie, la métaphore et la comparaison sont présentes, elles établissent des classifications de classifications; tout le texte peut être considéré comme un écart géant au langage ordinaire, donc il devient figure, littéraire, voire poétique. Même pour la plupart des universitaires (les spécialistes non inclus), ce texte prend aussi des allures surréalistes; il devient musique pure, seul lien entre les réalités très éloignées qu'il met en présence. Il est surtout images d'images s'éloignant toujours plus de l'image première de la réalité donnée par les sens, de la réalité elle-même, insaisissable. Que reste-t-il? Les mots, les images tangibles d'encre et de sonorité, le poème et le propre du propre qui appellent tous le retour du propre des cinq sens, le retour en mémoire de l'image première d'une réalité sentie mais intangible autrement que par les sens... réponse redondante; redondance que Ponge s'efforcerait de briser en mettant de l'avant sa poésie, son discours en propre, toujours à refaire: «Que mon travail soit celui d'une rectification continue de mon expression (sans souci *a priori* de la forme de cette expression) en faveur de l'objet brut»³⁵. Le scientifique lui-même, comme Ponge, dans sa volonté de dire, de décrire, de définir les «objets», malgré tout son appareillage, tous ses outils (toutes les formes d'expressions possibles), demeure dans l'incertain du dire, du langage, des langages (linguistiques, mathématiques, graphiques, informatiques, etc.), et se voit toujours confronté, dans un éloignement, dans la différence, dans le métaphorique: aux choses elles-mêmes. Discours scientifique et poétique, situés dans l'écart accessible

³⁴ Philippe Sollers, *Francis Ponge*, éditions Pierre Seghers, 1963, p. 102-103.

³⁵ Francis Ponge cité par Gérard Farasse, *op. cit.*, p. 74.

seulement à l'élite, exigent une traduction, une vulgarisation, une résolution. Ponge qui semble vouloir mettre un terme à cette roue, écart-résolution de l'écart, nous dira, comme nous l'avons vu, que le poème n'est pas à expliquer parce qu'il est un propre, parce qu'il est plus clair, plus vrai que toute explication. Pourtant, le lecteur ordinaire, lui, devant le texte scientifique ou poétique, en raison de l'écart toujours plus grand, nage souvent en pleine obscurité, dans l'incertitude de la métaphore, dans un flou de virtualité. Ce qui nous amène à ce problème difficile du rapport qu'entretient la métaphore (la poésie, le langage...) avec le réel, avec la vérité. La métaphore poétique a-t-elle un pouvoir heuristique, une capacité à faire découvrir l'univers, la réalité? Voici une réponse sous forme de métaphore, à prendre au sérieux ou à la blague, qui en dit long: la métaphore poétique est une heuristique.

Pouvoir heuristique de la métaphore; métaphore et vérité, et réalité

Deux choses portent la vérité: l'action (la science, la méthode), la poésie (merde pour ce mot); la qualification?
 - *la constatation de rapports d'expression. Si je définis un papillon pétale superfétatoire, quoi de plus vrai?*³⁶

Puisque Ponge, de son laboratoire de génie poétique, pose la question à l'aide d'une métaphore-formule, je lui répondrai par la même voie (voix): «Si je définis une Ményanthe monocotyle confondue parmi les dicotyles, ou emménagogue supposée fébrifuge reine des cycles, quoi de plus vrai?» Ces deux équations ont un caractère décisif, comme le dirait Ponge lui-même, et sont à saisir comme cela, telles qu'elles sont, en propre. C'est tout. Mais le lecteur confronté à ces deux «vérités-métaphoriques» pourra-t-il confirmer ou découvrir le pouvoir de vérité, ou même la vérité de chacun des énoncés? Une chose demeure, pour en parler, nous devons traduire, aller sur un territoire neutre, celui du

³⁶ Francis Ponge, *Méthodes*, op. cit., p. 38.

langage ordinaire pour découvrir la pseudo-vérité de ces métaphores. Si nous n'arrivons pas à cette traduction, comment pourrions-nous faire la part du vrai et du faux, comment en tirerons-nous une information positive, comment ferons-nous une découverte et surtout, pourrions-nous la partager, l'exprimer, la comparer? Même des lecteurs sensibles et avertis, si la traduction ne se fait pas, devront faire un acte de foi pour louer la beauté et la force des énoncés métaphoriques. Si on revient sur la dernière citation, un élément ressort, c'est l'espèce de fusion, d'indétermination dans lesquelles Ponge semble conjoindre science et poésie, pour mon plus grand plaisir. De plus, il met en relief le caractère tout à fait inutile de sa nouvelle expression, de sa métaphore en avouant que ce «pétale» est un ajout, un supplément, un tour de sa propre magie. Le papillon est papillon et le pétale superfétatoire, pourrait-on se permettre de traduire. Traduire voilà le problème:

[...] si la métaphore est une expression substituée à une expression littérale absente, ces deux expressions sont équivalentes; on peut donc traduire la métaphore par le moyen d'une paraphrase exhaustive; dès lors, la métaphore ne comporte aucune information. Et si la métaphore n'enseigne rien, sa justification doit être cherchée ailleurs que dans sa fonction de connaissance; ou bien, comme la catachrèse, dont elle n'est alors qu'une espèce, elle comble un vide de vocabulaire: mais, alors, elle fonctionne comme une expression littérale et disparaît en tant que métaphore; ou bien, elle est un simple ornement du discours, qui donne à l'auditeur le plaisir de la surprise, ou du déguisement, ou de l'expression imagée.³⁷

Le plaisir de la surprise, du déguisement...pourquoi pas? La langue, dans sa totalité, est un jeu sérieux, amusant et nécessaire parfois, et ce, dans tous les domaines.

Pour contourner ce problème de la traduction des métaphores qui mène à conclure à l'absence du pouvoir heuristique de celles-ci, Paul Ricoeur propose la métaphore devenue instance de discours, qui acquiert ainsi un caractère irremplaçable, intraduisible, et qui donne de l'information sur la réalité, non, sur une réalité bien particulière, celle du travail

³⁷ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 111-112.

du poète:

Le sens figuré N, n'est pas un sens dévié des mots, mais le sens d'un énoncé entier résultant de l'attribution au sujet privilégié des valeurs connotatives du modificateur. Si donc l'on continue de parler du sens figuré des mots, il ne peut s'agir que de significations entièrement contextuelles, d'une "signification émergente" qui existe seulement ici et maintenant. D'autre part, la collision sémantique qui contraint à un déplacement de la désignation à la connotation donne à l'attribution métaphorique non seulement un caractère singulier mais un caractère construit; il n'y a pas de métaphore dans le dictionnaire, il n'en existe que dans le discours; en ce sens, l'attribution métaphorique révèle mieux que tout autre emploi du langage ce que c'est qu'une parole vivante; elle constitue par excellence une "instance de discours".³⁸

La métaphore est une «définition personnelle» empreinte de la culture, de la sensibilité et de l'émotivité de celui qui la construit, consciemment ou non, avec un travail de recherche plus ou moins grand. En cela, elle nous informe sur la sensibilité, l'intelligence et l'originalité de son créateur, mais que dire de ses autres rapports avec la réalité? Le lecteur de poésie cherche-t-il à confronter sa propre intelligence, son émotivité, son rapport au langage avec la création du poète? Ou cherche-t-il à comprendre les choses, l'univers, à transformer ceux-ci pour le plaisir de sentir qu'il a un pouvoir, ou, plus humblement, aspire-t-il à connaître le monde? La seule vérité de la métaphore poétique réside dans son existence en propre, comme nous l'a révélé Ponge. Le poème est, pour lui, une rénovation, une vision personnelle, voire scientifique autant que littéraire, du cosmos. Le caractère littéraire de l'écriture de Ponge tient dans cet aveu proclamant la métaphore (et tout langage) comme étant une hypothèse langagière et personnelle, jamais exacte ni vraie, qui tente, toujours en vain, de faire s'exprimer les choses, pour son plaisir, en sachant bien que les choses ne disent jamais ce désir d'être exprimées par l'homme. C'est la raison pour laquelle, dans sa poésie, la métaphore est toujours suspecte, approximative et déclarée telle, comme le précise bien Gérard Farasse:

³⁸ *Ibid.*, p. 124-125.

Le mot le plus fréquent accompagnant la comparaison est sans nul doute l'adversatif "mais" si nécessaire à cette percée de la métaphore par le négatif qu'il en devient une sorte de locution figée: voyez Le Savon:

Une sorte de pierre, mais (oui! une-sort-de-pierre-mais) qui ne se laisse pas tripoter unilatéralement par les forces de la nature.³⁹

On peut comprendre, ici, que Ponge, comme n'importe quel poète ou homme de science, fait partie de ces «forces de la nature» qui essaient de jouer sur les choses, de les transformer. Poètes et scientifiques observent, formulent des hypothèses, vérifient celles-ci par l'expérimentation et formulent des théories, des explications qui seront, dans une roue sans fin, traduites par eux-mêmes et par d'autres, remises en question, reformulées à nouveau. Comment faire la différence, déceler la spécificité de leurs discours? Comment apprécier la valeur de vérité, le pouvoir sur les choses de leurs révélations?

On sait que les théories scientifiques débouchent parfois sur une transformation de l'univers qui nous entoure, à preuve l'apparition de la technologie et ses conséquences à travers l'histoire de l'humanité. À partir de cette constatation, qu'on peut considérer comme vraie, demandons-nous si la poésie, la métaphore en particulier, qui est un outil important de la science du poète, débouche sur des transformations semblables. Il est tentant de croire que les hypothèses métaphoriques du poète ne se vérifient jamais dans le réel, n'ont aucune prise sur celui-ci, et que de toute façon ce n'est pas leur intention, leur but, comme le confirme cette réflexion du groupe μ :

Ce qui nous intéresse ici est l'hypothèse suivante. Le texte littéraire, et par excellence le poème, en tant qu'il dispose dans un certain ordre les significations véhiculées par les mots dont il use, constitue un objet sémiotique où des opérations, au sens de Piaget, sont réalisées "sans danger" et comme à titre exploratoire. Cette démarche est évidemment la même dans toutes les activités cognitives [...], mais celles qui aboutissent à un savoir réel,

³⁹ Gérard Farasse, *op. cit.*, p. 78.

s'accompagnent symétriquement d'une "prise sur les choses", d'une accommodation au réel, que le poème escamote délibérément de par la "coupure épistémologique" qui lui est constitutive.⁴⁰

Pourquoi le poème escamoterait-il cette possibilité si intéressante ailleurs dans les autres domaines du savoir? Pour accéder à l'inutilité qui lui est parfois si chère, pour être cette magie pure qu'il ne voudrait pas se voir contester, sans laquelle il perdrait sa seule spécificité? Pourtant, les hypothèses poétiques, métaphoriques, sont souvent vérifiables et très proches de celles de la science. Par exemple, les synesthésies métaphoriques, celles d'un Baudelaire pour n'évoquer que celles-ci parmi tant d'autres, se sont confirmées dans l'expérimentation scientifique moderne. En effet, il est possible d'induire des transferts (espèces de métaphores technologiques) entre les différents sens par des opérations de court-circuit à l'intérieur de certaines aires du cerveau humain. Le cobaye soumis à de telles expériences pourra voir des sons, entendre des saveurs, etc. Certaines maladies produisent aussi de tels effets. L'hallucination est un phénomène réel, identifiable, analysé par la science, et qu'on retrouve aussi dans de nombreuses métaphores poétiques. De la même façon, les métaphores poétiques qui assimilent des êtres différents, «avoir un cerveau de céleri, le lait du taureau» pour n'inventer que celles-ci, se voient ou se verront bientôt confirmées dans le réel par l'activité de la génétique. Cette science est une science du langage le plus secret de l'être; c'est ce langage des gènes qui est maintenant soumis aux écarts les plus farfelus par les poètes-génétiens. La science du poète rejoint parfois la science du scientifique et vice versa. Leurs discours sont souvent communs et ils n'ont que le langage pour nous faire part de leurs découvertes. La métaphore n'est pas le propre de la poésie, mais le principe derrière toute création. Son pouvoir est à l'oeuvre dans tous les domaines. Évidemment, il est clair qu'on ne pourrait en dire autant de nombreuses autres métaphores, de nombreux poèmes. Leur champ d'action semble ne se situer qu'à l'intérieur du langage, des mots. Les métaphores poétiques ont-elles, à tout le moins, une

⁴⁰ Jacques Dubois *et al.*, *op. cit.*, p. 95.

"prise sur les choses", les choses du langage, un pouvoir d'accommodation au réel, au réel du langage? Peuvent-elles transformer le langage? Oui, elles changent la langue du poète, d'accord, mais la langue commune, la langue ordinaire, l'insuffisante, peut-elle être changée, modifiée, améliorée par la métaphore poétique? Ses effets sont-ils perceptibles autrement que comme des effets magiques?

En admettant que ce pouvoir de transformation est véritable et total dans le cumul des siècles, on verrait, à certains moments de l'histoire, apparaître une langue commune qui serait celle de la poésie, ou une langue très proche, fortement marquée de celle-ci. Dès lors, la métaphore, ou la poésie, deviendrait conventionnelle, d'usage commun, redisons-le. Cette nouvelle langue commune confronterait les futurs poètes à un problème sérieux: comment se situer à l'avenir dans l'écart? En explorant un langage clair, de degré zéro qui deviendrait celui de l'écart? Au XVIIe siècle, par exemple, certains textes dans les journaux, ceux de la critique d'art surtout, sont versifiés et teintés par les écarts de la poésie et donc semblent être modifiés, transformés par la poésie. Mais le phénomène semble limité si on observe la langue du XXIe siècle naissant, qui, à prime abord, ne semble pas contaminée par le métaphorique, le poétique; cela reste à vérifier. De plus, une langue ordinaire, celle des communications par exemple, qui serait transformée par la métaphore poétique, qui, elle, joue sur l'écart d'écart en permettant la multiplication à l'infini des associations possibles (et surtout impossibles), tendrait au chaos, à l'hermétisme, au Babel, comme nous l'avons déjà esquissé. Cette possibilité n'est guère imaginable si on considère que le principe d'écart est seulement au coeur des préoccupations d'une élite. Son discours est presque toujours traduit pour la masse des lecteurs à qui on a inculqué, au cours des siècles, cette manie incontournable de tout traduire, manie probablement naturelle et adaptative. Cette dernière réflexion supporte l'hypothèse de plusieurs voulant qu'à l'origine, le discours poétique ait été celui de la masse, qui, elle, se serait mise à traduire, encore et encore, jusqu'à ce qu'on en arrive où

nous en sommes, c'est-à-dire au langage ordinaire, traduction, opposé au langage poétique retrouvé des origines, à même les mots les plus purs de la tribu. Ce phénomène est-il une dégradation ou une amélioration? Tendrait-il à prouver l'incapacité à communiquer efficacement du langage poétique, métaphorique, d'origine, qui, pour des raisons évolutives, aurait cédé la place, se serait éteint comme certaines espèces inadaptées? Dans ce même élan, on pourrait penser que le langage scientifique se construit sur les mêmes bases que le langage poétique d'origine puisqu'il se forge une multitude de mots spécifiques, à l'aide d'une quantité infinie d'associations conduisant à des définitions de plus en plus abstraites, s'éloignant toujours plus des sens, du réel, de la chose à comprendre, nécessitant, comme son homologue, une traduction toujours plus difficile de l'image qu'il produit. Ce langage d'écart scientifique est-il voué à la disparition? Le langage mathématique à la base de la programmation en informatique est déjà presque disparu laissant la place à des logiciels permettant une programmation facile, avec des outils simples: nul besoin du Cobol du Fortran, ni des cartes perforées dinosaures.

À titre d'exemple intégrateur des données précédentes, examinons le texte suivant tiré de ma métaphorique personnelle:

Hommage à Marie-Victorin

chère Ményanthe vivace
 monotypique de l'hémisphère boréal
 te voilà isolée dans la flore
 de nos tourbières
 tu es le trèfle de leurs eaux
 la trifolium palustre de Dodoëns de Bauhin
 de tous ces prélinnéens obscurs
 l'inconnue du peuple

ton anatomie d'Acorus Calamus
 te fait monocotyle confondue parmi les dicotyles

tes tiges souterraines
 se ramifient dans nos vases marécages
 où les hydathodes de tes feuilles dentées

ton stomate aquifère lové dans l'épiderme
de sa chambre
nous redonnent généreusement
l'excès de tes eaux

tes feuilles basilaires à peine bourgeonnantes
tu prépares déjà ta mort saisonnière
comme une offrande
tes pédoncules d'un beau rouge
hampes sans pudeur s'allongent et délivrent
le calice violacé
de tes boutons roses en panicule
vases élégants
qui sous la poussée désirante de l'anthèse
s'ouvrent
abandonnent aux regards avides
leur intérieur petite merveille
couleur de chair
au duvet corollin
d'une extrême délicatesse

petite fleur purpurine des mois
l'été à peine est là
te voilà disparue
emménagogue supposée
fébrifuge reine des cycles

petite herbe à canards
comme une orange dans l'assiette de la langue
je voudrais te chanter dire ton amertume
l'indéhiscence de tes fruits
l'extraire de la flore pour que tu renaisses
belle inconnue
fruit de notre frère poète
fine fleur Marie-Victorin

Je crois, naïvement peut-être, que ce texte hommage à un botaniste-poète, est un poème qui constitue une gigantesque métaphore. Pourtant, il n'est que le plagiat, à peine transformé par une certaine émotivité et une intention particulière, il n'est qu'une copie d'une description scientifique, purement dénotative, en propre, d'une petite fleur de notre flore québécoise. Cette copie constitue un écart évident par rapport au langage ordinaire; elle nécessite, pour le commun des mortels, une traduction. Traduction qui peut devenir à son tour un propre plus accessible, mais aussi une métaphore à traduire encore. Ce poème-définition-objet est inspiré directement du travail de Francis Ponge («de l'opinion changée quant aux fleurs» par exemple), de sa démarche que j'ai bien sûr interprétée,

traduite; encore la traduction. Ce même poème met en déroute, je dirais même abolit cette réflexion de Jean Cohen, citée par le groupe μ , qui établit un degré zéro relatif, celui du discours scientifique (la prose scientifique écrite): «"De toute évidence, il faut se tourner vers l'écrivain le moins soucieux de fins esthétiques, c'est-à-dire vers le savant."»⁴¹ L'intention d'un Marie-Victorin n'est peut-être pas esthétique, mais le résultat, pour ma part, l'est. Ses descriptions botaniques sont pures sonorités nouvelles pour un non-initié. Une fois décodées, elles permettent des associations de plusieurs natures. Comme les métaphores poétiques, elles s'inscrivent, de toute évidence, dans un langage de l'écart, un langage d'élite, très loin de constituer un degré zéro relatif; du moins, si degré zéro il y a, il est très très relatif. Cette inscription dans l'écart se fait malgré la volonté avouée des scientifiques d'atteindre la plus grande clarté, la plus grande précision, l'objectivité, l'objet. Toute la poésie de Ponge se meut elle aussi à l'intérieur de la connaissance scientifique ou du moins à l'intérieur de sa terminologie, de son langage. Intuitivement, à la lecture de ses textes, le lecteur convient de l'étendue de son savoir; on ressent très bien que Ponge n'est pas qu'un savant du langage, des mots de la seule poésie, mais bien de tous les mots dans plusieurs domaines, particulièrement celui de la science du vivant. Son savoir s'étend aussi à la connaissance de la réalité, des objets que sa poésie, ou lui-même, avoue ne pas pouvoir exprimer parfaitement. Dans son texte «La forme du monde», après avoir passé en revue rapide certaines représentations philosophiques ou scientifiques convenues de l'univers, ce qui démontre sa connaissance intellectuelle de celles-ci, il propose courageusement, simplement, sa propre et naïve vision. Sa représentation du monde, du cosmos, dans une seule image, devient:

[...] comme par exemple une branche de lilas, une crevette dans l'aquarium naturel des roches au bout du môle du Grau-du-Roi, une serviette-éponge dans ma salle de bains, un trou de serrure avec une clef dedans.
Et à bon droit sans doute peut-on s'en moquer ou m'en demander

⁴¹ *Ibid.*, p. 181.

compte aux asiles, mais j'y trouve tout mon bonheur.⁴²

Ici, la seule vérité à laquelle prétend la poésie de Ponge, c'est que le texte, la création, artistique ou pas, l'expression, l'écriture littéraire ou pas, existent et procurent un plaisir à celui qui pratique, qui agit par ces moyens ou par d'autres. Ce bonheur, il est réel, vérité pour celui qui le proclame, en espérant toujours qu'il soit partagé par les lecteurs. La poésie est un acte réel comme le travail du scientifique. La métaphore, celle du poème, comme celle du langage ordinaire, celle de la traduction des métaphores, celle du discours critique, scientifique, est aussi un acte de tous ces langages, et cela c'est bien réel, tangible, sensible. La métaphore refait, c'est une construction, une reconstruction, elle est le propre de l'homme en action.

J'ajouterai ici sur le pouvoir heuristique, d'accommodation au réel, sur la vérité de la métaphore, cette dernière réflexion du groupe μ :

À la différence du discours prosaïque (au sens, par exemple, de la parole utilitaire ou du discours scientifique, qui n'ont de valeur que relativement à un contexte référentiel, pragmatique ou notionnel), le discours littéraire se donne pour une totalité. La notion d'oeuvre comme univers s'éclaire à l'évidence quand il s'agit de vastes sommes romanesques comme *La Comédie humaine* ou *À la recherche du temps perdu*, mais elle atteint sa forme la plus subtile et la plus aiguë en poésie, où c'est à quelques mots seulement, à la limite, que l'on confie la mission d'être le symbole de l'univers.

[...] En conclusion, l'effet proprement poétique correspond selon nous à deux conditions:

1. manifestation, directe ou indirecte, d'une isotopie cosmos et d'une isotopie anthropos;
2. médiation rhétorique, explicite ou implicite, entre les deux isotopies.⁴⁴

⁴² Francis Ponge, *Le parti pris des choses, précédé de Douze petits écrits et suivi de Proèmes*, Paris, Gallimard, 1942-1948, p. 116.

⁴⁴ Jacques Dubois *et al.*, *op. cit.*, p. 101-103.

Selon la rhétorique du groupe μ , la spécificité du poétique, donc de la métaphore poétique aussi, tient à ces deux conditions qu'il représente dans le modèle triadique suivant:

LOGOS

ANTHROPOS

COSMOS

En acceptant toutes les définitions de l'appareillage théorique complexe qui sous-tendent ce modèle triadique, je ne pourrais qu'être en accord avec cette conception du groupe μ . Cependant, comme on pouvait s'y attendre, j'émettrai quelques réserves, découlant de mon interprétation personnelle du modèle, à propos de ses oppositions fondamentales, de leur disposition en triangle, de sa structure fermée suggérant que le poème est un microcosme autonome et indépendant du réel.

D'abord, à mes yeux, le Logos inclut tous les langages propres à l'homme: le Logos est donc inclus dans l'isotopie Anthropos, ou en réciproque, dans tout langage se cache toujours l'homme. Tout acte de langage signifie production humaine. Aussi, l'isotopie Anthropos s'inscrit dans l'isotopie Cosmos, l'homme appartenant à l'univers auquel on voudrait l'opposer, duquel on voudrait l'extraire; il est lui-même univers infini. Ces nuances, le groupe μ en fait part à ses lecteurs, mais il n'en tient pas compte, pour des fins méthodologiques et de conceptualisation, il sépare quand même l'univers en ces trois catégories sémantiques fondamentales, d'ailleurs bien reconnues, qu'il oppose. Selon ma conception, qui à son tour ne tient plus compte du modèle triadique, il n'y a plus qu'une catégorie: l'univers insécable, qu'on pourra bien sûr, pour des fins conceptuelles, subdiviser à l'infini, mais il s'agira toujours d'emboîtements et non d'oppositions. Cet univers, réel pensons-nous, l'homme se le représente par le détour immense et obligatoire

des sens (absents du modèle du groupe μ) qui, eux, sont liés d'une manière plus ou moins obscure à la réalité. Puis, cette représentation s'exprime par le biais des langages, tous potentiellement poétiques, mais uniquement grâce aux sens et à l'interprétation d'un possible lecteur. Donc, pour ma part, le moindre énoncé, le plus petit acte de langage, peut-être même un seul son, contient en lui-même l'homme ou l'émetteur (Anthropos), son message (Logos). Pour exister, le message doit être perçu, par les sens et l'esprit, par l'entendement d'un récepteur, qui souvent est aussi l'émetteur. Quant à l'univers, il est nécessairement posé par la seule présence du message, le Logos étant lui-même inclus dans l'Anthropos, lui-même partie intégrante du Cosmos. L'émetteur et le récepteur sont donc toujours présents, d'une façon souvent masquée, voire totalement implicite, dans le microcosme ouvert que constitue l'énoncé, le «peut-être poème».

D'ailleurs, le lecteur est indispensable, dans le discours théorique du groupe μ , pour définir, pour déterminer, démontrer la présence des isotopies Anthropos et Cosmos et la médiation par le Logos. Cette présence est la condition nécessaire à l'élaboration de la spécificité poétique, mais elle dépend totalement de la puissance d'interprétation et de la force d'argumentation personnelles du lecteur. Cette condition devient fortement tributaire des possibilités d'analyse et de l'ouverture (même de l'imagination subjective) de chaque lecteur et donc, elle est difficilement admissible ou défendable pour un ensemble de lecteurs. Quant à la médiation par le Logos, à mes yeux, il est clair qu'elle s'effectue toujours dans le moindre énoncé, puisque le Logos conjoint nécessairement l'homme et l'univers, univers constitué souvent du seul message, de son émetteur qui est son propre récepteur. Le Logos, n'existe pas en dehors de l'homme et de son univers. Donc, ces conditions du modèle, pour ma part, n'en sont pas, elles sont des évidences et toujours présentes dans tout acte de langage. Un énoncé tel que «ommmmm», mentra bien connu, bien que peu original, sûrement dénué d'un quelconque degré de poéticité selon le modèle triadique, répond, à mon sens, à toutes les supposées conditions telles que je les reconnais

dans ma conception. Il est Logos, acte de langage, existant uniquement grâce à la représentation que je m'en fais par mon ouïe, expression, message dans lequel l'Anthropos relève de l'émetteur et du récepteur (moi et moi). Quant au Cosmos, il relève de l'inclusion de l'Anthropos dans le Cosmos (moi comme univers), mais aussi, le message est lui-même partie de cet univers comme son, extérieur à moi. De plus, ce «peut-être poème» est un microcosme, oui, mais en interaction avec le réel, dont je suis, avec ma réalité intérieure ou extérieure. Ce «ommmmm» peut même produire des effets concrets sur moi-même et sur les autres auditeurs potentiels. Il pourra, selon le cas, apaiser, modifier le rythme cardiaque, le taux de sécrétion de différentes glandes, etc. De plus, tout lecteur, dont moi-même, pourra toujours, en recherche de sens, l'interpréter à la lumière d'un contexte choisi par lui-même. Évidemment, dans ce dernier exemple, la notion d'isotopie est réduite à sa plus simple acception, pour ne pas dire absente.

D'autre part, à partir de la seule représentation graphique du modèle, prise comme un résultat final, comme une oeuvre picturale à interpréter subjectivement, je dirai ceci: la triade du groupe μ crée une hiérarchie entre les trois univers sémantiques qu'elle propose par la disposition des éléments, opposés, dans un triangle dont le sommet est le Logos, qui, lui, connote déjà spécifiquement poésie. La poésie, le poétique, la métaphore (artifice par excellence illuminant le Logos), par je ne sais quelle prétention ou par quel détour de la théorie (rhétorique en particulier), sont souvent mis à la pointe très aiguë d'un triangle immense où ils flottent nébuleux très loin au-dessus de la base de ce triangle. Par là, ils nous font oublier l'homme et le cosmos, ils deviennent autotéléologie, autotéliques, ils sont leur seule raison d'être: un écart suprême qui attire trop souvent toute l'attention, celle du poète, du lecteur et celle de l'institution critique. Les langages, sont notre seule façon d'exprimer l'univers qui nous entoure, de montrer aux autres le lien entretenu avec lui, et ces langages agissent à divers degrés directement sur le réel, le cosmos, constitué minimalement par le poète-lecteur nécessaire. Cette action sur le réel, nous ne pouvons la

mesurer autrement que par le détour des sens, ceux du lecteur ou du poète-lecteur, et secondairement par leur langage devenu expression du réel, notion du réel, mais jamais le réel. Les hommes expriment leur relation avec l'homme, avec le cosmos par le biais des langages. Cette médiation n'est pas le propre du poétique; elle se produit toujours tout le temps dans toutes les actions humaines. La poéticité des langages ordinaires, non marqués de l'enseigne géante «LOGOS», n'est pas perceptible par tous, car nous sommes trop habitués à l'ordinaire. Les attentes de chacun sont souvent liées à l'extraordinaire. Il faut que l'écart soit de plus en plus grand pour qu'une réaction se fasse, puisqu'on a sacralisé l'écart. Cet écart toujours plus grand crée l'impression que le poème est un microcosme en dehors du réel où tout se joue à l'intérieur de lui. On oublie donc l'obligation du poème face au réel de la lecture.

DEUXIÈME PARTIE

CHASSEUR DE MONTAGNE

Ne pas chercher sa pensée en écrivant.
Penser d'abord sans doute... Écrire beaucoup plus tard ensuite.
Laisser rouler du haut de la montagne.
Et en somme, d'abord, moins encore avoir pensé qu'avoir été.

Francis Ponge, *Proèmes*

Il te faut la foi
qui métaphore les montagnes
une foi que le littéraire ne cirrhose pas

des profondeurs secrètes de la vie
des grottes silencieuses de l'autre réalité

jaillissent des comptes rendus
fragmentaires

visions étroites de la pensée
images restreintes des mots
décodées par la foule des êtres

la source se brouille

au creux des coeurs
un serrement incompris
questionne

on jure on juge on crie
rarement on pardonne

chercheurs éternels du sens
vers le ciel

retombeurs nous sommes

descriptions redondantes
nuances assommantes

poésie qui déterre

l'enfoui rieur nargue l'homme
attardé sous la surface
engourdi par le vouloir dire
oubliant le regard en face

soudain l'égarement sauveur

d'une faille de l'esprit
dévoile dans toute sa fraîcheur

un frêle poétif

indescriptible

bonheur et malheur sans mot

je chasse avide
sur une montagne
nue
l'image sauvage

du fond obscur de la crevasse
j'entends ma proie
elle rigole

Pourquoi nue la montagne?

sans raison nue pour toutes les raisons nue

je l'imaginai nue
 la pensai nue
 la voyai nue
 l'entendai nue
 la sentai nue
 l'espérai nue
 la voulais nue

non pas nue comme
 une fesse

non pas nue comme
 un sein

non pas nue comme
 une jointure de la main

non pas nue comme
 une bosse

le bossu est poilu
 la terre est bossue

non pas nue comme
 un ver

mais nue comme
 un vers
 nu nu nu
 comme nudité rime avec sexe
 avec gêne avec petit rire aigu
 tout nu
 comme
 sexualité de montagne
 de désir

pourquoi pas nue la montagne?

l'homme nu dans la montagne nue parle une langue plus nue plus propre d'apparence non masquée d'habits de cris de larmes de mousses d'arbres de rivières de mots d'artifices métaphoriques à creuser dans l'espoir de nudité masque de masque jusqu'à ce que la montagne signifie montagne...

on pourrait penser que la montagne
n'est qu'un défi
un obstacle à surmonter
un prétexte à dire
à poétiser

un jeu mais oui

une image

mais non

la montagne existe
ici et hors d'ici

elle est là
devant moi
devant nous
réelle

nous attire
nous fascine
nous porte
nous pousse
nous soulève
nous nargue

aimant puissant

vague lente
hors du temps
déferle sur nous
nos vies

je grimpe dans cet arrêt du temps
sur l'arête d'un temps autre

je suis dans la montagne
ne peux la voir
alors l'imagine

de loin

la montagne comme la mer

flux et reflux

superflu de montagne

au pied de la montagne
à mes pieds
une avalanche de cailloux

je m'accroupis
foetus image nouveau-née redondante nécessaire

je soulève cette petite roche
banale
celle-là

fourmillement de mots
clichés roses fatigués
clignent de l'oeil

femme fleuve
femme fleur
femme fruit
océan terre
mères séduisantes
me courtisent
me gênent
m'allongent
me frôlent

tous ces ventres sur mon ventre
meute de doux vallons

train de vagues
déferlantes à la pointe de l'épine

dorsale

j'aimerais les glisser dans mon sac
faire taire toutes ces bouches
calcifiées d'histoires érotiques

ressac d'images primordiales

elles se recroquevillent
embryonnaires
comme moi
déçues

je me relève

les roches encore chaudes
de ma seule présence
sont immobiles rondes muettes

le plus souvent la montagne ne parle pas elle sait être là écoute comme

l'ascension du regard
dans la tournée
des pages

sur la gauche sur la droite devant derrière des alentours de montagne

je grimpe dans ma montagne

fatigué
je me repose

assis sur une
roche plate pierre gros caillou
petite halte

j'imagine
je cherche des rapports
entre la roche et autre chose

soudain
entre flèche et pomme
roche comme pomme
pourquoi pas

je ne vois rien
ni autour ni ailleurs

soudain
ressurgit de nulle part
ce petit poème sonore de montagne

Guillaume Tell
un raté
rata la pomme

la flèche est plantée
dans le coeur de son enfant

elle tombe
pourrit
repousse en flèche
fleurit
donne des pommes
pommes aux coeurs d'enfant

la montagne renvoie parfois les échos solides de rires d'enfant

parfois

ces inconcevables roches

si lourdes
d'images

grossières
impolies
inexploitables

se posent contre ma raison

légère

l'irritent
immobilisent même
toute musculature
de leur trop véritable lourdeur

se secouer
se forcer
les poser sur la feuille
comme elles sont
brutes
non-esthétiques

les contourner les surmonter les sauter
les moudre les dissoudre

mille morceaux

explosion
de poussières abstraites

plus rien à saisir
plus rien à dire

l'oeil ouvert

sous la dictée sévère
du vent dominant

j'écris la misère la pluie le froid la neige l'orage la sécheresse la faim
les mains rompues de milliers d'hommes et de femmes

la mort

la chute

toutes les tombées

coulées des montagnes lisses

mais

finalement l'érosion laisse la montagne dénudée des préoccupations de l'humanité
journalière

au-dessus de ma tête

incontournable

un surplomb
de roche

métaphorique friable

prêt à tomber
m'emporter dans le vide

ma tête

un surplomb

incontournable
métaphorique

images et métaphores
gisent sur le flanc

coulent en cascade
liquide de qui de quoi
de comment de pourquoi

belles redondances
universelles de montagne

parfois

dans ma montagne

je suis un arbre avec une tête avec deux yeux

avec une bouche comme

avec

non je ne suis pas un arbre

je ne suis qu'une image

avec une cime une tête un faite un sommet

avec avec

comme comme

ou sans comme

une image aux racines aériennes obscures

prolongées en réseau radicaire planétaire
inconscient

plantées dans une terre noire fertile d'origine

une image emportée par le vent vers

l'au-delà

où sève et sens ne sont qu'essences

au-delà

de la langue de la montagne

percutante chatouillant tout oreille accessible

frissons jusque dans la moindre radicelle

répercussions en moi en toi en nous en vous en eux en elles

réaction en chaîne

de montagne

avalanche

comme

dans la montagne la réverbération est parfois source d'éboulis de terre de neige de roches
échos catastrophiques pour l'homme métaphorique avide de sens enseveli sous l'image

parfois
je suis une roche
oui vraiment roche

je cale
dans le flot des mots
je m'y noie

et j'ose ajouter

joli minois de mignonne roche
gentil caillou

la montagne la vraie demeure insensible à l'ego du grimpeur si sensible lecteur de
montagne

d'autres fois

je me sens Jonas dans la montagne

avalé par le monstre mon monstre

alors je dévale badaboum horrible ou laid

quelques hauteurs

conquêtes dures

la montagne parfois se rebelle et rejette le rebelle et ses mots qui expriment la montagne

parfois

dans ma montagne

elle est une fleur
en minijupe et bottes de cuir

saura-t-elle un jour dire

sans nectar ni pétale

je t'aime chapeau melon

toi la roche

fruit des mots

la montagne capte les ondes culturelles lointaines immortelles même si banales
d'émissions humaines et les renvoie en intertextualité diachronique de peau de cuisses
télévisuelles syncrétisme en rupture né de la montagne en fleurs

sur ma montagne

dans un repli de la roche

je me recroqueville

de la proximité du magma peut-être

émerge l'image de ma mère

ma mère n'est pas océan

je les aime l'une et l'autre
confondus dans une larme

en elle toutes les femmes de la terre se noient

plonger au fond de ma crevasse

tuer l'image

pour que seuls le a le i le r sonnent

haïr

t'haïr vous haïr

plonger au coeur de ma crevasse

pour que seul le m sonne

je t'aime je vous aime

la montagne sait et peut être extrêmes

parfois

sur certaines hauteurs

une langue de luxe lèche ma langue

enluminures de papilles
dans un bain de salive d'or

bavures de trop de mots de trop

ruissellent
pour ne pas dire

ruisseau

quotidien de montagne

nuages puis nuages

quotidien de rivière

de l'eau et de l'eau

quotidien de falaise

fientes vagues fientes

quotidien de plaine

pouce après pouce le blé vers le ciel

quotidien de misère

où se rêvent montagnes

rivières plaines et falaises

et je passe ma vie à rêver de chemins où je ne marcherai pas

et toi voyeur au regard perpendiculaire tu t'arrêtes tu repars et tout est fini

la montagne sait et peut appartenir à celui qui l'observe malgré les traits anguleux de lui
d'elle

dans la montagne
des poèmes invertébrés

sans le support de la montagne
élévation suprême
les images s'effondrent
colonnes de mots

pic
piton

vallon
val

colline

mont
monticule
massif
mamelon

aiguille

éperon
éminence

butte
button
bosse

hauteur

volcan

montagnette
dune
tertre
iceberg
dôme
crête
pointe
croupe
pain de sucre

montagne

diverticules substantifs
divertissements substantiels
dans la ronde platitude de la terre

la montagne sait s'amuser sérieusement d'elle-même

parfois dans ma montagne
je suis un ver
rampant pauvre
rime molle en attente au coeur de la terre

donne-moi un peu de ta colonne
que je vertèbre à tes côtés
que j'évacue
enfin debout

parfois

dans ma montagne

rescapée du déluge

je suis une éponge

petit spongille de rien du tout

psychopompe en attente au coeur de l'eau

j'aspire à toi

siphonné

approche que je te boive

qu'à mes côtés tu deviennes

douceur aride en appel

dans ma montagne

nous sommes un mollusque

peau de pierre corps mou

extrais de cette masse informe

la perle au coeur

pour que germe cette image

arbre forêt

vivement

ne plus dire nous sommes je suis

être

soif

parfois
dans ma montagne
des explosions de lumières nocturnes

les aurores boréales ne sont pas
de joyeux reflets des ébats divins
pourtant elles me remplissent
et fondent mes larmes
où s'ébattent
joyeux
des divins reflets

la montagne réfléchit les échos de toutes les lumières comme un jeu invisible intangible
incompréhensible inacceptable sous certaines latitudes

du très haut de ma très haute tour

je regarde

les eaux de la terre

où miroite

une douce fertilité

plongeon tête première

je m'abandonne à leur gravité

et m'abîme

fracassé
mille morceaux

sur la surface d'eau

désert dur

la montagne sait et peut être une abstraction un mirage d'illusions

ma montagne

telle une icône

obsessionnelle

suinte à un point tel

qu'un ruisseau d'encre

vierge

emporte le torrent

du poème

la montagne peut être je le répète excessive excessive

parfois

vent de vide
né de la montagne
gros grain

une tornade insolente
dévisse les têtes
qui tourbillonnent en tous sens
libres de corps

échos sonores

la spirale hors d'elle
aspire les cervelles
qui vrillent dans sa tourmente
rien de plus belle en son centre
libres de tête

échos mous

le grain de folie
s'essouffle au loin
emporte dans son vide

éclats d'échos d'échos

la montagne peut être très sonore trop sonore assez sonore pas assez selon l'écho de chacun

parfois
ailleurs je ne sais où
entre la base et le sommet

ma tête
grosse boule jouet
remplie de la terre du ciel et de toutes les étoiles
roule sur ses épaules

jeu de tête

cherche à s'ouvrir
en deux

gauche droite

pour livrer d'un bloc
erratique
tout l'univers

l'ouverture comme une pièce perdue dans le grand jeu de la montagne

parfois
à peu près au milieu
de la montagne

sur un bouton
petit bourgeon
en saillie retranchée

je suis assis
je fais dos
à la montagne mère

je regarde toujours au loin
une impression de sommet tranquille

sans avertissement aucun

la montagne s'invagine
se renverse en cuvette

où la pluie régulière
des mots ordinaires

s'accumule

je flotte
sur ce lagon calme

un peu surpris quand même
de cet aplatissement

des images alpines

ma puiſe
laissée vide
dans une mer de mots

prédateur futile

je scrute le lointain des montagnes

une image se détache
approche
vers moi

c'est une dromadaire fertile d'insolence
avec sa grosse bosse gorgée d'eau

je la mate la monte

me voilà assis à son sommet

conquise

elle ploie sous mon poids

je vogue apprivoisé

bizarrement

assis au creux d'une chamelle

sur les dunes

d'une mer désertique

chaos

grimper
encore

fabriquer de la montagne
sous soi

toucher gratter palper tâter

trouver des prises

pour les pieds

pour les mains

prises de mots

pour le ventre

pour le cœur

goûter sentir

s'élever par la bouche

à force de dire

glisser dévisser

sur une image

piège d'esprit

graton trop minuscule

espoir du sommet

le corps se détourne

de son seul but

chute libre

à rebours

la vie défile

proie des images

d'un film plat

prendre chaque lettre
 de chaque mot
 de chaque poème
 de chaque recueil
 de chaque poète
 de chaque ville
 de chaque pays
 de chaque planète

lier tout cela fermement

prendre dans la main gauche

l'extrémité de la patte
 de la première lettre

prendre dans la main droite

l'extrémité de la patte
 de la dernière lettre

tirer un bon coup

à plat la montagne

à plat les mots

les phrases les poèmes les romans les idées les images les ornements les bosses les
 écarts

une seule ligne plate de mort

la montagne peut s'aplatir être aplanie comme une ride effacée par un petit baume
 esthétique une petite risée une petite brise dans le couloir étroit de mon esprit

une autre fois
au sommet de la montagne

couché nu
la nuque dans la mousse
regard tourné au ciel
ou
à plat ventre
le nez dans la mousse
les fesses tournées au ciel de loin chamelle

toutes les histoires se peuvent
toutes les images existent et s'amuse d'être

car je suis la montagne

le vent joue dans mes lichens
grisonnants
mes flancs frissonnent
haute pression vent du nord
l'herbe du vent en tête
s'amuse avec
l'anémone de mer en souvenir
lointain

sur un de mes cols
chapelet de fossiles
collier de perles
zoolithe où les nautiloïdes
incrustés
rappellent
le déluge des orgies
entre terre et mer
les festins
de bigorneaux d'escargots
entre père et mère
les montées les descentes
frénésies de
la Pomme d'Adam
en aval
la lune ovule
témoin

sur mon épaule gauche
le cri du grand aigle
dans son nid
comme
un appel
de grand large

au pied du grand arbre
odeurs de guano
des oiseaux de mer
mouettes ricaneuses géantes

me rappellent
des effluves d'amour
à l'aisselle de mes pins
auras de sapinage

de ma source ouverte
jaillissement lyriques
de romances bavaroises
étrangères
où la bière coule à flots
sur les carreaux des robes
tournoyantes
dentelles ouvertes découpées
sur des vallées généreuses
coulées de bonheur

yodle de jouissance

tout en rondeur

sur mon épaule droite rien nudité désert pour l'instant endormie paresseuse épaule droite

je danse en ligne
avec les montagnes voisines
pour distraire l'ennui

entre chacun de nos pas

des millénaires

rondes folles de lenteur

accouplement de montagnes

balbutiements de magma

la vie bat

la montagne bat

battements de montagne

électrocardiogramme

la montagne peut être le coeur

sait être le coeur de quelque chose comme

dans mes failles
ruisseaux surpeuplés d'aulnes

une sensation d'arthrite
ombres humides

trop de danses
trop d'articulations de roches
éboulis de boue

avalanches de musiques anciennes
qui enfouissent des ossements
encore vivants de désir

chutes
bris d'os
crac
bruit d'eau
dans mes craques

de vieillesse

je gonfle

je suis la montagne de toutes les montagnes

oedème de montagne
je gonfle pulmonaire
le coeur éclate en sable fin
sur les plages mouvantes
où les enfants élèvent
des châteaux

mourant dans le ressac

des vagues

déferlements métaphoriques

d'histoires à naître

la montagne comme un poumon sait s'éclater

peut être éclatante d'images

trop de roches tant de roches
dites et redites en cascades
dans toutes les montagnes
je résiste à la roche
contre la roche
avec la roche
chaude froide

je tombe succombe et je sens s'élever hors de la montagne un chant ample de roche

pour toutes les roches

pour toutes ces roches fissurées
fragmentées milliers de pierres

fascinantes
dures denses fixes au milieu du champ

au milieu du poème

surfaces attirantes aux intérieurs durs denses
où se brisent les têtes chercheuses
archéologues de l'intériorité

roches de mon enfance caressées choisies par ma main bonds dans l'eau bonds
d'éternité heureuse indifférence

roche lancée par le bras courageux de la voisine d'en face enfin vengée par l'éclatement de
l'incisive de gauche du gars d'en face innocent trop baveux pour son âge

petite roche privilégiée de ruelle à peine tombée encore chaude de la main d'une fillette sur
sa marelle

roche à extraire rapidement de la bouche de l'enfant sinon il risque de s'étouffer

petite roche au fond du soulier imposant une attention particulière au pied qui connaît si
bien les roches

roche dans cette fronde dont Goliath s'étonna sûrement hébété

roches premières pierres lancées au pauvre pêcheur par tant de bras juges impulsifs

roches où se fondent les églises foi granitique

toutes ces roches contraintes
façonnées des châteaux cathédrales méthodiques
roches sculptées formes femmes drapées lisses douces enfants vierges
mâles penseurs athlétiques
roches musclées

de guerre de chasse de feu de talc de peau de fesses

roches précieux oeil-de-tigre, grenat, quartz métronome, agate exploitée, pierre de lune
suspendue pendule où se reflètent le luxe l'envie le mystère

pierre philosophale

tombale gardienne de mes vieux os

roche plate où l'ermite assis seul médite le lynx le loup-marin l'aigle le fou et tous ceux
celles qui s'enivrent de roche bain de soleil de terre bain d'univers

roches libres secrètes obscures du Fjord du Fleuve lits de nos rivières nids de nos truites
amoureuses frétilantes sur vos rondeurs

roches du Cap Jaseux lit dur lascif où elle et moi avons soudé nues nos chairs abrasives
sous les potinages érosifs de vos pins

chanceuses petites roches des sables solidaires complices qui enrobent l'intimité courbe de
l'humanité baigneuse

roches volantes enflammées de nos souhaits perséides

roches inuksuk sur l'autoroute de la toundra

roches cartes postales où s'écrit le bonheur intense du tourisme roches graffiti

roches de soupe magmatique danseuses liquides lumière métamorphique rouge désir
chairs d'enfer

roches blocs erratiques de nulle part comme l'amour tombé lourd marmite torrentielle

roches sédimentaires dont on s'amuse à raconter les histoires extravagantes

roches où les effluves des cœurs se calcifient en géodes d'amour

roches si mortes qui vivent tant

toutes ces roches des grottes silencieuses en particulier celle de St-Casimir pourquoi pas

toutes ces roches muettes dans ma main tournent caresse énigme tourment millénaires

toutes ces roches que nous faisons dire cristallines opaques malgré elles peut-être

toutes ces roches que mes mains toutes nos mains ne toucheront jamais

roche palilalie que je pousse que je roule que je pousse que je roule roche palilalie

pour toutes ces roches pour toutes les roches

je veux dire

je vous aime

parfois au sommet

je m'assois et j'écoute

qui que quoi pour qui pourquoi de qui de quoi à qui à quoi où quand comment
reviennent encore en écho

qui que quoi pour qui pourquoi de qui de quoi à qui à quoi où quand comment
sons de cailloux qui ruissellent

chanson universelle de l'être

roulant

formant la montagne

des mots

sources de la plus vieille montagne

cascade liquide sur cailloux granitiques

dégravissant nos vieilles montagnes

je vous aime

souvent dans ma montagne

je m'attaque à

une paroi

visage de femme

aux prises impossibles

le bout des orteils tremblant sur une lèvre

les phalangettes crispées aux paupières

accroché fragile

je résiste

tout petit

je m'essouffle

je cherche avide

un autre point d'ancrage

la bouche se pince les paupières se referment

dégringolade

adieu ce beau visage de femme cette belle image

je tombe les yeux clos

le long d'une cloison

l'abîme du ventre

m'aspire

je glisse dans le delta des cuisses

redondantes

ouvrir les yeux

capter toute la lumière

de ces régions obscures

où je retourne

la remontée sera longue
mais combien stimulante
dans la réalité charnelle
de l'envoûtement

obsessif du corps

massif

fin d'un poème
faux sommet
pied de page

le sommet auquel j'aspire
où je suis aspiré

est bien au-delà
de la montagne

point sur le i

belle image

minuscule

ni haut ni bas
ni gauche ni droite

fin en soi

enfin soi-même disparu dans l'infini calme d'un point

bien mettre les points sur les i

de la montagne

la montagne peut-être un petit i de rien du tout

la montagne

comme une image

véridique
théorique
énigmatique
ésotérique
métaphorique
poétique

tic tic tic

bombe à retardement
critique

dans la montagne parfois des cliquetis difficiles à entendre trop simples mais réels

parfois assis au sommet

je revois

le buveur solitaire
en bedaine ou en camisole cela importe peu
assis sur sa galerie

l'ermite solidaire
de sa montagne
comme moi
assis

le mourant assis
dans son lit

le zen
n'importe où
assis ou debout

le fou en nous

et d'autres beaucoup d'autres sûrement

tous assis seuls
opérant
à leur insu ou pas
une étrange magie

ils jonglent avec le vide

où tournoient des mondes étranges
enviés par tous ceux et celles
qui se tiennent toujours debout

à leur réveil
rarement peuvent-ils
serrer la main
des chimères de la veille

et pourtant ils les espèrent toujours
comme tout le monde finalement

la montagne est le haut-lieu de lieux communs communément jugés de haut

je tombe

et

je m'élève tout près

un gros effort

je m'élève encore

et des pieds et des mains et du coeur

je m'élève lentement

je m'élève

de bas en haut

de lire

dans les poèmes de montagne

parfois ici seulement

de la nécessité

aucune

malgré l'habitude la routine la norme malgré tout comme une chinoiserie sans malice

et
 je
 glisse
 sur tes côtes
 cuisses grisantes
 pentes vasolines suaves
 dévale fou entre tes rondeurs
 généreux mamelons voluptueux
 hanches lisses luxurieuses délices
 fesses maîtresses lascives liesse
 plonge jouisseur sur ton ventre exquis
 le décor se dérobe délirante chute libre
 ivresse le but m'aspire dans ta ligne de fuite
 torrent puissant de quiétude le désir m'emporte
 tes eaux fertiles bercent mon corps saoulent mon âme
 s'accélère ma vie dans tes creux mon coeur saute voltige
 aériennes caresses sans filet tes mains me rattrapent
 maîtresses expertes de ma descente frénétique
 sur tes courbes se heurtent mes pensées
 rebondit l'obsession ultime vitesse
 dérapage au détour de ton sein
 sueurs lubrifiantes noyade
 viscosité piégé
 ton abîme
 sommet

la montagne peut être lascive ludique profondément gluante et glissante d'évidence

nous voilà encore glissant
sur nos toboggans fidèles

côte à côte vers l'avant
fuyant nos traces
nous flottons joyeux
vagabonds des dunes folles

blanc pur

nos yeux plongent rieurs dans la floconnerie
la chevauchée des bosses amies nous extase
d'autres voisines se gonflent méfiantes
devant la candeur de nos jeux

frôlements complices dans les détours
nous vibrons dans la défonce d'un mur de neige

poudre de bonheur sous ciel bleu

l'amour au masque froid
chaleur intense sous la terre
espiègle source de nos jouissances

nous dégravissons la montagne

gravité maîtresse
de nos élans
vers le bas

descendre

confiant d'atteindre

le sommet

la montagne se joue aussi à deux ou à plusieurs course vers le meilleur vers le pire qui sait

j'escalade

une paroi de verre

parfois opaque

infidèle

où mon image se reflète

parfois translucide

invisible

où tu apparais opaque

miroitements de reflets de montagne

un chuchotement
trop intime trop simple
d'amour
le moindre mot
trop gros trop gras trop dur trop vrai

fracasse la face
où je me tiens

en milliers de lames tranchantes
où se découpe
mon image
en fractures de sanguines

où fusionnent
des chatoiements de vie
irradiant les veines
d'un marbre plus dur encore
où se recompose en gel
la montagne
de verre
où j'escalade

la montagne est fragile comme une image de cristal la montagne est cristalline se cristallise
au gré des cristaux lentement ou rapidement mais sans chapitres de montagne de cristal

sur une corniche
d'étroitesse
où je marche
véritablement
réellement
l'esprit batifole
inconscient du ravin
de l'abîme au détour

se rompre tous les os
sur un fond dur obscur
et froid

ou

s'aplatir l'esprit
sur la surface mouvante
lumineuse et molle
des vers séduisants

la montagne la vraie offre ce choix luxueux

ma mère

son ventre

bouche chaude

a chuchoté mon nom

je suis né

le temps d'une respiration

soupir

et moi

face à la paroi

je crie mon nom

la montagne

vent chaud dans la bouche

halète

retourne mon écho

égo de montagne

la montagne peut être lourdement enceinte de moi de toi de papa de maman d'enfants de nous de vous d'eux d'elles d'échos d'égos accouche d'images à chasser bedaines trop familières

ici devant toi
vide de montagne

prédiction de la fin

invitante comme la mort facile rapide efficace
sans douleur sans bonheur

dans la joie du silence
où la conscience naît

dans la joie du vide
où naissent
les montagnes

ne pas trop remplir les vides de la montagne entre les montagnes pour laisser la place aux
montagnes à venir

Chomolungma de l'Himalaya
 Dapsang du Karakoam
 Aconcagua des Andes
 Uhuru du Kilimandjaro

trop phonétiques
 trop lointaines
 trop jeunes
 trop saillantes
 trop excessives
 trop fraîches
 trop tranchantes
 trop meurtrières
 trop belles

étrangères
 suffocantes
 inquiétantes

vos paroles sont déjections montagnardes adolescentes
 emportées par le vent la neige
 chuchotées mystères
 magies volcaniques
 éteintes sous la censure du monde

trop vieux
 dont le toit
 trop bas
 empêche toute éruption

Olympe
 Parnasse ou Helikon
 montagnes adultes modèles

vos Muses
 divinisées humanisées divinisées humanisées

ne me parlent pas

silencieuses de
 trop d'histoires racontées
 trop complexes
 trop enchevêtrées
 trop pompeuses
 trop hiérarchiques
 trop parfaites
 trop belles
 trop humaines

je veux rester sourd à vos discours

Logan McGerrigle Jacques-Cartier La Bolduc
des Chics-Chocs

monts de la Gaspésie

Mont-Tremblant
des Laurentides

Mont Valin de ma mignonne sirupeuse et sinieuse petite rivière Valin du Saguenay

si vieilles montagnes
de la première orogénèse

oreilles pures fidèles
attentives à nos vices
complices de notre chasse galerie légendaire excessive
redisant nos chansons mélodieuses gloria gloria
mémoires charmantes
tous les bouleaux s'en rappellent

de celles de Vigneault et de toutes les autres

chères montagnes
courbées sous vos mille mètres
plus basses que les plus basses
steppes andines

vous m'élevez vers le chant
votre chant si sage
lyrique pleinement ou à peine

au besoin simplement naïvement

ou asémantique

nu

écho pur sonore

je vous aime

é o allé allé o

parfois
dans la montagne
comme dans la vraie vie
comme dans le poème
comme ça
abruptement
c'est

la fin

je marche toujours nu sur une ligne nue
qui se contorsionne et
dessine une montagne nue

image

que je chasse

avide

de nudité

pourquoi nue la ligne?

pourquoi pas nue la ligne?

nous allons nous rhabiller

CONCLUSION

À vouloir comprendre, découvrir la spécificité de la métaphore poétique, j'ai étrangement trouvé l'inverse, c'est-à-dire l'universalité de son utilisation, la non-spécificité de son principe. Dans notre rapport au monde, au réel, tant par la perception sensible que par l'expression langagière de ce rapport, nous sommes maintenus dans l'approximation, dans l'à-peu-près, dans l'illusion, dans le mensonge-vérité, dans un rêve, et cela, en raison d'un principe naturel, d'une façon de faire propre aux organismes vivants capables d'interprétation des données recueillies par les sens. Ce principe est métaphorique et est parfaitement visible dans la métaphore poétique comme dans toute métaphore. La magie de ce principe tient au fait que malgré notre incapacité à accéder directement au réel, aux choses de notre environnement intérieur ou extérieur, nous entrons en communication avec nous-mêmes, avec les autres, avec le monde, nous interagissons dans une structure qui semble fonctionnelle, elle-même vivante, puisqu'elle se reproduit, évolue, change comme son principe même le commande, et ces phénomènes nous semblent réels provoquant notre émerveillement, voilà la magie. La rhétorique a bien vu cette chose; la métaphore reproduit en microcosme la structure opératoire (un processus) profonde des relations d'échange entre le vivant et son univers. Comme elle mime le rôle des sens, elle tend, dans la grande majorité des cas, à faire voir autrement l'invisible, à mettre sous les yeux, par le masque de mots concrets, des réalités souvent abstraites, c'est le moment sensible de la métaphore, l'élément premier qui produit l'effet le plus immédiat, le plus étincelant, le plus spectaculaire sur le lecteur. Puisqu'elle reproduit entièrement un processus naturel, la métaphore a aussi un moment cérébral, d'interprétation, d'analyse, qui devrait s'équilibrer avec le premier moment sensible et se

livrer naturellement avec le temps, la réflexion, la méditation. Ce deuxième temps peut être absent chez certains lecteurs frappés d'asymbolie, mais cette phase d'interprétation se produit presque toujours chez les lecteurs, disons normaux, qui ont acquis, naturellement ou pas, cette tendance à traduire leur environnement en une signification autre dans un discours né principalement de l'intellect et souvent saturé de notions, de concepts ou d'idées abstraites. C'est ici que la métaphore acquiert son principal défaut, selon moi.

Au cours des siècles, la métaphore s'est vue imposer des critères qui l'ont rendue lentement un pur jeu cérébral, intellectuel. Parmi ces critères, ceux de la nouveauté, de l'arbitraire ou de l'éloignement dans la justesse, de l'écart avec un langage ordinaire, ont conduit la métaphore à un certain hermétisme, lui ont donné une certaine étanchéité, la mettant hors de portée du sens, du gros bon sens, le sens commun. Elle est devenue un feu d'artifice pour l'esprit, un problème à résoudre par l'intelligence, la raison, dans un effort de réflexion soutenu, exigeant beaucoup plus que le gros bon sens, annulant même le plaisir des sens ressenti dans le premier moment métaphorique. Exploitée dans ce pôle extrême, elle provoque le désintéressement du plus grand nombre et elle s'exclut volontairement de son champ de compétence: la communication, l'expression humaine du cosmos. Le discours scientifique en a fait tout autant en développant une terminologie, une métaphorique abstraite de définitions de définitions accessibles à quelques élites. La métaphore poétique, en ce sens, n'a rien de spécifique. Elle se démarque de la métaphore scientifique uniquement par son souci avoué de montrer sa présence, de se montrer elle-même, de dire son domaine, de signifier langage, poésie, d'attirer l'attention sur le langage, sur la poésie.

En attirant mon attention sur le langage, la métaphore poétique m'a fait réaliser justement que le langage scientifique de pointe était lui aussi en écart tout aussi grand avec le langage ordinaire, écart qui ne demande qu'à être traduit. C'est pourtant un langage

propre dans son intention, comme le langage métaphorique de nombreux poètes. Par l'écart, la traduction nécessaire qu'il commande, il devenait une sorte de figuré surtout pour le lecteur non initié, d'où la déduction que tout propre, tout langage ordinaire, de degré zéro, peut lui aussi appeler une traduction, peu importe l'intention ou la prétention de l'émetteur. Cet écart de la métaphore poétique n'était donc qu'une affaire de prétention d'écart. Il suffit de créer l'écart pour être dans l'aire du poétique et, inversement, d'implorer, de prétendre le poétique pour créer l'écart. Ce qui entraîne la roue sans fin du propre qui, appelant la traduction, devient figuré qui, une fois traduit devient un propre à traduire: tout est métaphorique. Ce phénomène peut être visible dans différents types de discours qui essaient de classer les éléments du cosmos dans des boîtes emboîtées, comme des poupées russes, dans des tiroirs interchangeables par la métaphore qui, elle, n'appartient à aucun d'eux spécifiquement, n'a pas plus de pouvoir dans la bouche de l'un ou de l'autre. Surtout, il ne faut pas extraire de tous les langages possibles la métaphore poétique comme étant la propriété d'un langage supérieur aux autres, dont la seule supériorité résiderait dans sa supériorité déclarée par l'élite même qui a construit ce langage supérieur, qui l'a dit écart supérieur parce que déconnectée du réel, vérité pure... La médiation par le logos n'est pas le propre du poétique mais de l'homme, de ses discours. Et si on veut affirmer que le logos est le lieu où s'effectue le travail particulier du poétique, alors je dirai que tous les langages-action de l'homme sont poétiques y compris la poésie. La science et la poésie, lorsqu'elles s'affichent comme un langage d'élite, ont trop tendance à s'extraire de l'homme et du réel, qui sont les deux pôles qu'essaie de conjointre tout langage. Entre l'homme et le réel naît cette tension à la source de tout langage.

Cela, je crois que Francis Ponge le fait bien sentir dans son travail scientifique qui n'est pas uniquement connaissance du langage, mais aussi tentative de communication, pas toujours évidente, mais toujours très originale, même si son langage n'arrivera jamais à lui

seul à exprimer le cosmos. Il le dira «travail», action permettant d'accéder à son propre bonheur, et provoquant peut-être une réaction heureuse ou malheureuse du lecteur. En multipliant les langages, l'être humain se sent agir sur le cosmos, sur ses lecteurs, parce qu'il perçoit leurs réactions, sa propre réaction, grâce aux sens. Comment orienter nos actions, nos langages s'il n'y a plus de sens, de direction? S'il n'y a plus aucune réaction du cosmos, il n'y a plus de sens. Si le langage, poétique ou scientifique, se maintient volontairement, se veut hors du cosmos et de l'homme ordinaire, il risque de disparaître, n'atteignant plus personne. La métaphore, le poème, le langage de la science, intraduisibles, se comportent comme de purs objets d'encre et de sonorités que l'homme curieux s'empressera de traduire, les réintroduisant alors dans l'aire du langage, de la métaphore, dans le monde de la signification où, en tant que signifiants-signifiés, ils sont plus acceptables et conformes aux attentes, où ils sont plus concurrentiels, efficaces, saisissants qu'en tant que purs signifiants, objets sensibles. En effet, dans le monde des objets sensibles créés par l'homme, l'écriture rivalise assez mal avec les objets sensibles de la musique, des arts visuels, du théâtre ou du cinéma; affirmation dont je doute encore et dont j'aimerais pouvoir douter totalement. La métaphore poétique doit pouvoir conserver un lien avec la référence, la connaissance, même si cela la place sur le même pied que toute métaphore scientifique ou didactique.

Le pouvoir heuristique de la métaphore se confirme de façon évidente dans ce mémoire, car ma réflexion sur ce phénomène m'a entraîné de découvertes en découvertes sans toutefois confiner à des prises de position tout à fait arrêtées, à des définitions fermées. C'était dans l'ordre du prévisible puisque la métaphore est changement, réaction en chaîne, comme la vie. Cette réflexion est mon propre, souvent encore intraduisible. Elle est donc aussi potentiellement métaphore. La métaphore poétique existe surtout par son caractère ludique, reconnaissable très souvent dans la poésie, mais elle existe partout ailleurs grâce à l'imagination enjouée de l'homme qui sait l'exprimer dans son propre

discours et la reconnaître dans tous les discours, dans le discours en propre de l'univers. Ce qui la distingue, aux yeux de la rhétorique, c'est son jeu, jeu intentionnel, conscient et avoué sur le langage et ses propriétés, parmi lesquelles, celle de communiquer, d'exprimer approximativement et, paradoxalement, le plus précisément possible le réel. En effet, si on arrive à démontrer l'évidence du jeu sur la langue d'un texte par exemple scientifique, surtout si l'une des règles de ce jeu est la métaphore, on pourra lui créer une nouvelle intention, il pourra accéder à la prétention du poème, malgré l'intention ou la prétention première de son auteur, et surtout avec la bonne volonté, la compréhension des poètes-théoriciens-traducteurs-critiques de l'heure.

Tout ceci étant dit, comment ne pas considérer comme poétique un texte scientifique où chaque mot, souvent lui-même métaphore-système, est choisi minutieusement, chaque phrase travaillée avec patience, avec art, pour arriver à l'effet de précision voulu, où le jeu des définitions-métaphores vise à cerner au plus près un objet de l'univers, tente de l'exprimer, de le communiquer aux autres? Un texte qui de surcroît exige une réflexion, une traduction du lecteur et qui n'empêche nullement son imagination de se lancer dans des associations libres menant à la création de mondes étranges, extravagants ou pas? Quelle supériorité, quel avantage ou pouvoir supplémentaire possède le pur poème métaphorique, savamment hermétique, qui se prétend pur objet de langage, beauté inutile, non-communicatif, mais totalement original? Je ne sais plus.

En guise de conclusion du volet création de ce mémoire, je dirai que la chasse aux images de montagne s'est avérée comme un véritable jeu qui est devenu, par la recherche, la réflexion, l'écriture et la réécriture, une source de connaissance. Plusieurs métaphores de ce recueil, ainsi que d'autres prodés stylistiques, relèvent du travail de l'intellect prioritairement. Pour cette raison, cette poésie semble s'inscrire plus dans une démarche rationaliste, dans un certain réalisme, ludique bien sûr, s'écartant d'un lyrisme où les mots

s'élèvent d'eux-mêmes, exprimant l'être du coeur vers le dehors. Cependant, cette tendance à écrire sur un mode rationnel crée une tension, une pression qui aboutit souvent à l'envolée lyrique où l'expression semble se libérer de la conscience. Pour ma part, je suis toujours coincé entre ces deux états et cela me convient. Cependant, peu importe l'apport de la raison ou de l'inconscient dans la production des métaphores, des poèmes, le plaisir du «faire» demeure toujours le plus important. Ce plaisir de l'action, je me demande si le lecteur le ressent véritablement. Celui-ci y accède d'une manière indirecte, par la lecture active qui est réécriture, à tout le moins dans son imaginaire en action. Dans ce sens, le lecteur, et même le poète considéré comme son propre lecteur, traduit toujours l'univers d'un autre ou son propre univers de mots, bassin de métaphores sans fin. En fait, je dirais, contrairement à Francis Ponge, qu'il est très rare que l'on sait ce que l'on exprime en propre; il subsiste toujours une part de caché, de non dit, d'inconnu. Quand j'écris, je parle et j'entends ce que je dis, sans nécessairement savoir, et c'est suffisant pour stimuler les sens et créer un certain état de bonheur. Si j'arrive un jour à savoir précisément ce que ma poésie, ce que mes mots disent en propre, je cesserai de traduire, d'écrire, de parler et je ne ferai que répéter ces mots qui disent tout, comme une prière... et ce sera très bien aussi.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX DE RHÉTORIQUE ET/OU POÉTIQUE

AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, collection Les Usuels de poche, Paris, éd. Librairie Générale Française, 1993, 340 p.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires* (dictionnaire), Paris, U.G.E., 1984, 543 p.

GROUPE μ , *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, collection «points», Paris, éditions du Seuil, 1990, 257 p.

GROUPE μ , *Rhétorique générale*, coll. «essais», Paris, éditions du Seuil, 1982, 233 p.

OUVRAGES SUR LA MÉTAPHORE

CAMINADE, Pierre, *Image et Métaphore, un problème de poétique contemporaine*, Paris Bordas, 1970, 160 p.

RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 414 p.

OUVRAGES SUR PONGE

BERNARD, Suzanne, «Ponge et le parti pris des mots», *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1959, 814 p.

COLLOT, Michel, *Francis Ponge, entre mots et choses*, coll. «champ poétique», Seyssel (France), Éditions Champ Vallon, 1991, 268 p.

EN COLLABORATION, «Ponge à l'Étude», *Revue des Sciences humaines* (rsh), vol 4, no. 228, 1992, 276 p.

FARASSE, Gérard, «La métaphore traversée», *Analyses & réflexions sur Ponge, Pièces, les mots et les choses*, Paris, Ellipses, 1988, p. 66-79.

LAVOREL, Guy. *Francis Ponge, Qui suis-je?*, Lyon, La Manufacture, 1986, 278 p.

OEUVRES DE FRANCIS PONGE

PONGE, Francis. *Méthodes*, coll. «idées», Paris, Gallimard, 1961, 311 p.

PONGE, Francis. *Le parti pris des choses, suivi de Proèmes*, Paris, Gallimard, 1967, 224 p.

AUTRES

NEPVEU, Pierre et Laurent Mailhot, *La Poésie québécoise. Anthologie*, Montréal, Éditions Typo, 1990, 642 p.

ROYER, Jean, *Introduction à la poésie québécoise. Les poètes et les oeuvres des origines à nos jours*, collection Bibliothèque québécoise, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, Lèmeac éditeur, 1989, 295 p.