

Janusz Sławiński

La "phrase métaphorique" chez les avant-gardistes polonais

Literary Studies in Poland 21, 35-66

1989

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Janusz Sławiński

La «Phrase métaphorique» chez les avant-gardistes polonais

Du point de vue de quelqu'un qui se sert de mots pour construire un énoncé (qui les aligne par conséquent en phrases) le répertoire lexical auquel il emprunte ses mots se caractérise par un double «excès», mettant à sa disposition «plus» de mots que de significations nécessaires et – en même temps – «plus» de significations que de mots utiles. De ce point de vue, le répertoire lexical n'est pas un agrégat désordonné d'unités lexicales, mais un type de système où la situation de chacune de ces unités est déterminée par ses virtualités homonymiques et synonymiques¹.

Il semble que – dans son aspect sémantique – toute opération génératrice de phrase, vise ces deux dimensions du mot. C'est qu'elle est un acte de choix double: d'un mot à partir de l'ensemble de mots sémantiquement équivalents et d'une variante sémantique précise parmi les significations possibles de ce mot-là. En sa qualité d'élément de l'ordre propositionnel, le mot se trouve situé en opposition à ses équivalents sémantico-lexicaux «abandonnés». Et son sens mis en valeur par le contexte de la phrase, se trouve mis en opposition à tous les autres possibles, du même coup éclipsés.

C'est en termes de sémantique que les poètes de l'avant-garde concevaient l'opération génératrice de phrase, et c'est dans les mêmes termes qu'ils en définissaient la vertu poétique. La différence entre la phrase prosaïque et la phrase poétique devait consister en différence

¹ Cf. S. Kercevski, «Du dualisme asymétrique du signe linguistique», *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, I, 1929.

essentielle – en prose et en poésie – de cet acte de choix double qui, chaque fois, se rattache à une opération syntaxique. Dans la phrase prosaïque, le mot choisi se trouve coupé de ses équivalents synonymiques. En même temps, il se trouve dépourvu de son état d'homonymie virtuelle. L'idéal de la prose c'est un énoncé où les mots précisaient, les uns par rapport aux autres, leur univocité, en devenant de cette façon des termes capables de désigner les objets. Fondamentalement différente est la dynamique du contexte de la phrase dans un énoncé poétique. Par rapport à ce qui a lieu en prose, intervient ici comme une suspension de choix. Introduit dans l'engrenage des interactions syntaxiques, le mot ne rompt nullement ses attaches avec ses synonymes virtuels; au contraire, il y fait constamment référence, en prouvant sa nécessité non pas en se coupant de ses rivaux en synonymie, mais par une allusion constante à eux. C'est cela sans doute qu'avait à l'esprit Julian Przyboś quant il écrivait, en traitant de la poésie de Mickiewicz: «hors du verbe de Mickiewicz, vibre en toile de fond vivante, et perceptible la multitude de tous les autres mots possibles de remplacement»².

C'est également par rapport aux virtualités sémantiques d'un mot que le choix se trouve comme suspendu. Autant dans la phrase prosaïque, les mots restreignent mutuellement leurs significations multiples et précisent leur sens, autant dans la phrase poétique leurs significations multiples se trouvent admises et confirmées³. Mis en rapport les uns par rapport aux autres selon un ordre syntaxique, les mots extorquent mutuellement les uns aux autres leur significations multiples et les précisent d'une façon singulière. Ainsi la phrase poétique opère l'alliance entre les deux modalités contradictoires du mot – lexicale et contextuelle. Il y intervient comme une projection de la virtualité lexicale sur l'actualisation syntaxique. Ce

² J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza (En lisant Mickiewicz)*, Warszawa 1956, p. 272.

³ A première vue, une telle opposition peut paraître impertinente, dans la mesure où ce qui semble être réellement à l'opposé de la polysémie poétique c'est la monosémie des éléments de la phrase dans l'énoncé scientifique et non en «prose». Il ne faut pourtant pas oublier que la monosémie d'un mot (terme) dans l'énoncé scientifique n'est pas la conséquence, variable selon chaque cas, du choix syntaxique d'un sens, mais celle d'une convention métalinguistique qui précise les sens stables des mots, indépendamment des contextes phraséologiques.

qui n'est qu'un ensemble de virtualités dans l'enceinte du répertoire lexical, se trouve, dans l'ordre syntaxique, affranchi et actualisé – précisément comme ensemble.

Il ne faut pourtant pas en conclure à une absence de l'opération de choix. Le choix suspendu a un caractère négatif uniquement par rapport à la prose. En poésie par contre, il suscite des liens positifs. Il est aussi un choix, non pas d'un sens ou d'un mot mais précisément de la multiplicité sémantique ou de l'équivalence synonymique des mots. C'est que la phrase poétique ne donne pas lieu à une reproduction simple de la polysémie et de la synonymie naturelles des mots, mais à leur utilisation et leur transposition à une fin précise.

La polysémie «spontanée» subit en quelque sorte l'intervention poétique qui non seulement l'actualise et la rend active, mais encore l'organise, c'est-à-dire circonscrit. Cette intervention a pour instrument la métaphore qui, selon une conviction générale, constitue le phénomène clef de la poésie d'avant-garde et l'élément majeur de l'innovation poétique du groupe de Cracovie. Pour Peiper comme pour les maniéristes du XVII^e siècle, la métaphore était «reine des figures de style»⁴. La métaphore du présent – tel était le titre d'un des premiers articles de programme du «pape de l'avant-garde», pour reprendre le surnom conféré à Peiper par Karol Irzykowski, texte presque classique dans la théorie polonaise de la poésie. Plus tard, c'est avec modération que l'auteur se servira du terme de «métaphore». Dans *Nowe usta (La Bouche nouvelle)*, il en aura forgé un autre, pour le supplanter, celui de «pseudonyme», changement pour une large part verbal, tenant à sa volonté de rompre avec les classifications ancrées dans la tradition. L'extension de «pseudonyme» était indubitablement plus large que celle de «métaphore», le premier de ces concepts équivalant à ce que nous pourrions appeler «incident interverbal de caractère poétique», encore que les énonciations théoriques de Peiper indiquent d'une façon probante que c'est la métaphore qui était à ses yeux un tel incident modèle. Celles de Przyboś, de Brzękowski et de

⁴ A propos de l'analogie de conception du rôle de la métaphore entre le maniérisme baroque et la poésie du XX^e siècle, cf. G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationkunst*, Hambourg 1959.

Jalu Kurek comprennent également de nombreuses formulations relatives au phénomène de la métaphore. Bien que polémique envers quelques-unes des options initiales de l'avant-garde, l'essai magistral de Przyboś sur la métaphore paru dans *Twórczość*⁵ a fructueusement développé ces options, tout en les surmontant.

Bien qu'étendue, la théorie de la métaphore formulée par les avant-gardistes n'était qu'un fragment d'une conception d'ensemble dont plus d'une facette n'est restée qu'à l'état implicite dans telle ou telle pièce de poésie, faute d'avoir été théoriquement articulée. Il semble que cette théorie avait pour objet la métaphore perçue non pas comme une figure de style ayant sa place précise parmi les autres tropes, mais comme principe constitutif de la poésie par lequel celle-ci se distingue nettement des autres types de discours. Selon ce principe, la poésie se prévalait d'une triple motivation dans la poétique d'avant-garde. Elle était un mode précis, propre au discours poétique, de rapport au «monde» – au sens le plus général du terme, un instrument d'intervention poétique exploratrice dans la structure des objets. Elle était un moyen de communication lyrique accélérée sur l'axe moi – toi. Elle était enfin une relation interverbale spécifique, un rapport particulier entre les mots à l'intérieur de la phrase et des phrases entre elles – sur l'axe syntagmatique de la communication poétique. C'est ce troisième profil de la métaphore avant-gardiste qui seul nous intéressera dans les pages qui vont suivre.

Sur ce plan, son rôle essentiel se laisserait définir de la façon suivante: les relations que la métaphore instaure entre les mots et les ensembles de mots sont une réinterprétation des rapports syntaxiques «normaux» par ce qu'elles offrent en excédent sur eux: en effet, elles multiplient les relations interverbales au contact desquelles les rapports strictement syntaxiques perdent en exclusivité. Sans pour autant que la métaphore bouleverse nécessairement les usages syntaxiques. Mais même en respectant pleinement l'usage syntaxique, à un égard elle en prend toujours le contre-pied. En effet, autant l'ordre syntaxique tend à préciser univoquement ses éléments, autant la métaphore agit en sens contraire, en libérant leur polysémie. C'est dire que non seulement elle multiplie les relations à l'intérieur de

⁵ J. Przyboś, «O metaforze» (A propos de métaphore), *Twórczość*, 1959, no. 3.

l'énoncé, mais encore instaure une tension entre elles. La phrase métaphorique – comme disaient les avant-gardistes – c'est une configuration à l'intérieur de laquelle sont constamment en polémique les relations sur l'axe de la conséquence avec celle dans l'ordre de la «simultanéité». La phrase prosaïque est comme unilinéaire: dans son étendue, les noms se rattachent les uns aux autres selon un ordre séquentiel. Par contre, dans la phrase ci-dessous:

Wtedy
 zjadacz, uzbrojony w chochlę
 nawet nie wystawiwszy z barszczu uszek,
 w sto jam ustnych rozkopanych widelcami
 wtaczał bryły mięs,
 rozszerzał się
 trząśł,
 pęczniał, wypacając porami
 brzuszek.

(J. Przyboś, *Le menu*)

[C'est alors que: / le mangeur, armé d'une cuiller à pot, / sans même sortir les raviolis de la soupe, / se met à engranger de gros morceaux de viande / dans ces cent cavités bucales creusées aux fourchettes, / le voici qui se dilate, / qui frémit, / qui s'enfle, / en transpirant par tous ses pores / le contenu engrangé]

– dans cette phrase, l'alignement des mots non seulement donne de la consistance au schéma syntaxique, mais – de surcroît – instaure des oppositions à caractère de système. La synonymie s'en mêle en abondance: en effet les «raviolis» (en polonais: «petites oreilles») s'actualisent dans leur sens double: comme «les oreilles du mangeur» et comme «raviolis» précisément. Le mot «cavité» se trouve d'emblée concrétisé comme «cavité bucale» pour aussitôt en révéler un autre sens, propre aux travaux publics («creusée») qui, à son tour, se trouve contesté par allusion au premier («creusée», mais – «aux fourchettes»)⁶. Nous y sommes en présence d'un phénomène que Jerzy Pelc a nommé l'«oscillation sémantique» de la métaphore⁷. Elle consiste en mise en branle parallèle de plusieurs variantes

⁶ Une analyse profonde de tels mécanismes sémantiques dans la poésie de J. Przyboś se trouve dans l'essai de J. Prokop, «Budowa obrazu u Przybosia» (La Structure de l'image chez P.), *Ruch Literacki*, 1960, c. 1–2.

⁷ J. Pelc, «Semantic Functions as Applied to the Analysis of the Concept of Metaphor», [dans:] *Poetyka*, Warszawa 1961, p. 334.

sémantiques d'un même mot, variantes qui transparaissent l'un à travers l'autre. Cette coexistence des significations est la propriété fondamentale de la métaphore⁸. A travers la succession syntaxique des mots, se constitue l'ordre de «simultanéité», l'espace des significations d'un signe lexical qui coexistent simultanément.

Dans la phrase métaphorique, ce qui motive la signification c'est une autre signification alternative; les deux s'offrent en soutien l'une à l'autre en «remplacement» d'un soutien extra-linguistique. C'est ainsi – écrivait Peiper – que la métaphore «affranchit le discours poétique de son objet». Elle instaure des «rapports conceptuels auxquels rien ne correspond dans le monde réel»⁹.

A force de se développer par des confrontations métaphoriques des mots, la phrase dégage en quelque sorte d'elle-même sa propre justification de phrase. Elle se détache de la réalité extérieure et de la réalité des sensations, en leur opposant une «réalité poétique pure» issue de l'«apparemment libre de concepts»¹⁰.

Cette «liberté» soulignée par Peiper appelle une explication plus large. Nous avons dit plus haut que la phrase poétique, telle que la concevaient les avant-gardistes, donne lieu, parallèlement aux relations syntaxiques, à des relations interverbales ou intersémantiques propres au système lexical. Elle doit constituer comme un équivalent en miniature de ce système, équivalent qui se réalise – paradoxalement – par la succession syntaxique des mots.

L'homologie y tient avant tout à l'analogie de cadre entre la situation des mots dans le système lexical et leur situation dans la phrase poétique, et non en transposition dans cette phrase, de toutes les implications d'un mot dans le cadre d'ensemble du système. L'homonymie – car c'est d'elle uniquement qu'il s'agit mainte-

⁸ Les formulations théoriques de Przyboś prouvent que c'est lui, parmi les avant-gardistes, qui était le plus conscient de cette propriété de la métaphore. Cf. son compte rendu de lecture de *Poezja integralna* (*La Poésie intégrale*) de Brzękowski (1934), [dans:] *Linia i gwar*, vol. 1, Kraków 1959. Il y écrivait: «[Brzękowski] interprète à tort la polysémie comme possibilité de choisir tel ou tel autre sens. Non, ce que je souhaite c'est la condensation, il n'y a donc pas lieu de choisir, mais d'accepter tous les sens possibles d'une métaphore à signification multiple».

⁹ T. Peiper, «Metafora terażniejszości» (*La Métaphore du présent*), [dans:] *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1927, p. 47.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 46–47.

nant — l'homonymie du signe lexical dans un système lexical, consiste en sa susceptibilité d'assumer diverses significations ou réalisations sémantiques. Bien entendu, le champ réel de ces significations possibles est en gros limité par la pratique linguistique collective, mais virtuellement (un système lexical n'étant qu'un ordre de virtualités!) il s'agit d'un champ aux limites bien floues. En effet, la différence entre d'une part les réalisations sémantiques d'un mot qui en confirment les significations consacrées par l'usage, et d'autre part ses emplois uniques n'est qu'une question de fréquence probable — plus grande dans le premier cas, moindre dans le second. C'est cette situation élémentaire d'un mot dans le système lexical que reproduit en quelque sorte la phrase métaphorique. Reproduit, dans la mesure où elle insère le mot dans un contexte qui le rapporte à différents champs sémantiques à la fois, en actualisant sa disponibilité homonymique. Par cela même, elle aligne les divers degrés de probabilité des applications sémantiques d'un mot. Or, la «liberté» qui constituait pour l'auteur de *La Bouche nouvelle* le moment essentiel du procédé métaphorique, n'est rien d'autre que le fait de passer outre à l'échelle des sens d'un mot, échelle établie par l'usage linguistique, c'est-à-dire à la hiérarchie de fréquence de son voisinage «attendu» avec les autres mots. La phrase métaphorique fait légitimer à égalité celles d'entre les virtualités sémantiques d'un mot, lesquelles, dans le système lexical, présentent de toute évidence un degré de légitimité inférieur. Elle juxtapose des probabilités extrêmes: les emplois usuels d'un mot avec ses sens rares ou uniques, entièrement déterminés (extorqués, voudrait-on dire) par la pression du contexte expressif. La phrase métaphorique instaure une tension entre les variantes sémantiques que l'on attend d'un mot et les emplois inopinés de celui-ci¹¹.

Le caractère de système de la phrase métaphorique constitue donc une réinterprétation de la situation de fait d'un mot dans le système lexical. Elle traduit l'attitude active qu'adopte le poète à l'égard de la structure sémantique établie d'un mot, en la remaniant sur une certaine étendue et en formant dans son enceinte une

¹¹ Les relations mutuelles entre les variantes sémantiques d'un mot et ses «emplois» dans le système lexical sont traitées par V. Zveghintsev, *Semazologia*. Warszawa 1962. chap. «Les Eléments de la structure sémantique du mot».

nouvelle configuration de virtualités, foyer d'une cristallisation momentanée. Ce que Peiper a appelé «liberté» est précisément le rapport de cette configuration des emplois sémantiques d'un mot, perpétuée dans la métaphore, à l'ensemble de la structure sémantique de celui-ci. Rapport de polysémie délibérément «organisée» (issue d'une expérimentation) à la hiérarchie «naturelle» des sens d'un mot, dans un répertoire lexical s'ouvrant à la pénétration poétique.

La «liberté» ainsi conçue ne signifiait pas, selon la conception de l'avant-garde polonaise, le caractère arbitraire ou aléatoire de ce rapport. Quand, en entrant en polémique avec *Walka o treść* (*La Lutte pour le contenu*) d'Irzykowski, Peiper écrivait: «il n'est pas deux mots qui ne puissent s'associer l'un à l'autre dans une situation précise»¹² – il mettait indubitablement l'accent sur la «situation» motivant une métaphore. Dans toutes ses énonciations relatives à cette dernière, il insistait sur ce point.

Sa conception de «liberté» était sous bien des rapports à l'opposé de celle que s'en faisaient le dadaïsme et le surréalisme. En premier lieu, cette «liberté» demeurait en opposition à l'arbitraire. Autant dans les deux courants susmentionnés, l'articulation poétique avait pour condition une désorganisation préalable du système lexical (et plus largement: du système linguistique) assurant une égalité des chances à toutes les réalisations possibles, autant ici l'on exigeait du créateur de prendre pour point de départ le système linguistique avec les restrictions et les échelles de possibilités qu'il comporte car ce n'est que par référence à elles que prennent un sens les restrictions et les hiérarchies qu'il introduit lui-même. D'ou la conception de Peiper attachait le même poids au bien-fondé de la métaphore qu'à la liberté. Une «liberté» justifiée – c'est ainsi que l'on peut résumer son postulat majeur.

Il n'est toutefois pas indifférent de quelle manière doit se manifester ce bien-fondé d'une métaphore. Les avant-gardistes en prenaient en ligne de compte deux variantes qui, sans être théoriquement alternatives, n'en conduisaient pas moins, en poésie, à des solutions d'un type foncièrement différent. Citée plus haut, la formule de

¹² T. Peiper, «Komizm, dowcip, metafora» (Le Comique, le trait d'esprit, la métaphore), [dans:] *Tędy*, p. 370.

Peiper constatant la possibilité d'association métaphorique de mots librement choisis était la conclusion d'une analyse exemplaire polémiquement orientée contre Irzykowski. L'auteur de *La Lutte pour le contenu* avait en effet tenté d'établir les critères permettant de porter un jugement de valeur sur les métaphores poétiques. Il a procédé à cet effet à une démonstration, en assortissant le mot «silence» d'adjectifs divers qui libéraient en lui diverses nuances sémantiques. De l'avis d'Irzykowski, de telles associations se laissent hiérarchiser. C'est ainsi qu'il accordait le plus haut rang à «silence éloquent» et situait en ordre décroissant les autres «couples» («lourd silence», «vert silence», «silence d'or», «silence sec» etc.) à coefficient décroissant d'évidence métaphorique. Au bas de cette échelle se trouvaient des associations entièrement libres, absurdes, du type «silence typhoïde»¹³. En haut de l'échelle se trouveraient donc des métaphores se justifiant d'une manière convaincante par le contexte de l'usage linguistique; les métaphores assortissant des mots qui restent déjà, les uns par rapport aux autres, dans des relations établies (par le système linguistique), relations telles que l'antinomie sémantique (l'oxymoron «silence éloquent»), l'identité partielle des champs sémantiques ou encore dans les relations consacrées par des emplois typiques (locutions ou proverbes). Plus un tour métaphorique appelle une justification unique, propre à lui seul, et offre par conséquent une plus large part de «privé», plus bas il se situerait dans la hiérarchie. Aux plus bas échelons se trouveraient les procédés métaphoriques dont le caractère «privé» ne se prête à aucune vérification par les habitudes linguistiques.

Une telle hiérarchisation ne fut pas sans se voir opposer le point de vue de Peiper. L'interprétation à laquelle il s'est livrée de la variante située le plus bas dans l'échelle d'Irzykowski («silence typhoïde») est des plus significatives dans la mesure où elle présente le projet d'une solution poétique concrète ou cette association de mots – absurde en soi – se fait signifiante d'une façon vérifiable. Voici cette interprétation-conclusion théorique qui se débouche sur une conclusion théorique:

¹³ Cf. K. Irzykowski, *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania* (*La Lutte pour le contenu. Etudes de théorie littéraire de la connaissance*), Warszawa 1929, p. 59 et ss.

Classé le plus bas, le silence typhoïde, est rangé par le démonstrateur parmi les absurdités. Soyons plus équitables et essayons de voir cette métaphore dans le contexte d'une situation. Une dame atteinte de fièvre typhoïde est soignée par un médecin qui est son ami. La maladie qui progresse assombrit le visage de celui-ci. Vient quelqu'un pour s'informer de l'état de la malade. Le médecin reste muet. Son visage est presque tout aussi émacié que celui de la malade et c'est ce qui frappe le visiteur qui, en décrivant avec émotion cette entrevue avec le médecin et le sinistre silence de celui-ci, sera amené à dire: «ce silence était lui aussi typhoïde». Cela signifie: relevant de la fièvre typhoïde. Attristé par la maladie de son amie, le médecin en est comme contaminé. Un contour de situation plus relevé et l'insertion de la métaphore dans un contexte verbal approprié seraient de nature à lui donner un relief puissant¹⁴.

Cette citation comprend implicitement une explication de la «liberté» de la métaphore. L'on voit nettement que Peiper l'entend comme fonction de deux dispositions d'esprit: 1) l'arbitraire face à la structure sémantique du mot, c'est-à-dire face à l'extension possible de ses associations à prévoir avec d'autres mots, et 2) le souci de la motivation contextuelle de cet arbitraire et de sa vraisemblance aux yeux du lecteur. Un arbitraire absolu qui irait jusqu'à une rupture totale du lien entre d'une part les variantes sémantiques du mot et d'autre part son emploi poétique, équivaldrait à un défi au système linguistique. Il s'y interpose cependant un facteur intermédiaire qui obvie au risque qu'entraîne l'arbitraire du poète face aux virtualités du système linguistique. Un facteur qui établit un lien entre les extrêmes possibles et qui en favorise la coexistence. Ce facteur c'est la situation que cristallise l'oeuvre: situation lyrique ou situation romanesque qui a comme équivalent verbal l'énoncé poétique. C'est cette situation qui motive les applications sémantiques précises des mots et qui cautionne leur évidence du moment, explique en quelque sorte leur caractère d'«idiotisme» face au système lexical. Cela ne signifie pourtant pas que la situation de la métaphore dans une séquence de communication ne se prévale que d'une seule motivation: les circonstances objectives. Ces circonstances expliquent l'énoncé pris dans sa totalité. Mais à l'intérieur de celui-ci — chose que Peiper a soulignée à maintes reprises — se produit subsidiairement un «mouvement des significations» qui tend en quelque sorte à neutraliser les références extérieures de la communication

¹⁴ Peiper, «Komizm, dowcip, metafora», p. 370.

poétique¹⁵. La constance du métaphorique fait que le lecteur n'a pas simplement le temps de rapporter les relations sémantiques aux relations objectives, son attention se concentrant principalement sur les premières, les secondes n'étant invoquées qu'à titre auxiliaire; elles jouent le rôle d'une toile de fond de repère par rapport à l'«action» des significations. La métaphore trouve son appui direct dans le contexte des autres métaphores et ce n'est que l'ensemble de ce contexte qui est rapporté à une situation extraverbale homogène. Le «mouvement des significations» dans les phrases métaphoriques est un mouvement d'éloignement de la situation extraverbale, un mouvement vers l'autonomie de la «réalité poétique pure», une tendance à l'autosuffisance du pseudonyme, mais qui, en dernier ressort, nécessite une justification situationnelle sans laquelle il cesserait d'être perceptible. La nette prédilection de Peiper à des approches «romanesques», anecdotiques, narratives (l'on sait que son oeuvre évoluait conséquemment vers des formes relevant de ce genre) se rattache de toute évidence à une telle conception de la métaphore poétique. La toile de fond narrative constituait une sorte de commentaire aux «incidents» métaphoriques; elle offrait la clef pour décoder les associations de mots. Elle permettait d'identifier celles-ci comme métaphores.

Dans les années 1930, la conception de la métaphore professée par Peiper fut soumise à un jugement critique par d'autres avant-gardistes. Ce que Przyboś reprochait à la métaphorique de l'auteur des *Żywe linie* (*Lignes vivantes*) c'était l'inimaginable¹⁶. A pénétrer plus profondément le sens de cette objection (qui s'explique principalement par la poésie de Przyboś lui-même), l'on découvre qu'elle porte uniquement sur l'aspect linguistique de la métaphore de Peiper. C'était une critique de l'arbitraire dont usait Peiper envers les virtualités sémantiques consacrées des mots. L'inimaginable de sa métaphorique serait de nature – pour ainsi dire – linguistique; elle tiendrait à la sous-estimation du rôle positif que jouent, dans la perception de la métaphore, les associations d'idées déterminées par la structure hiérarchique sémantique des mots impliqués dans le

¹⁵ A cet égard, très significative est surtout l'auto-interprétation de Peiper de son poème *Noga* (*La Jambe*), [dans:] *Tędy*.

¹⁶ Przyboś, «O poezji integralnej».

procédé de confrontation par métaphore. Or, Peiper prenait pleinement conscience du rôle négatif de ces associations: il savait qu'il n'était pas possible de les contester arbitrairement, mais que leur contestation, pour être valable, devait s'assortir d'une motivation situationnelle appropriée. Les expressions métaphoriques telles que «une phrase de cerises», «un moment en soie», «une ligne en sucre», expressions dont les critiques de Peiper ont dit à plus d'une reprise qu'elles étaient «baroques» ou «gongoristes», demandaient au lecteur qu'il y acquiesce en y percevant les équivalents verbaux de certaines situations précises. Ce n'est qu'à force de les admettre dans ce rôle qu'il peut les interpréter en termes de vraisemblance des applications sémantiques des mots. Ce n'est qu'à partir de ce moment qu'il perçoit qu'elles actualisent la polysémie des mots et que cette polysémie équivaut à la tension entre leurs sens «fondamentaux» et leurs «emplois» divers. Peiper voulait que la métaphore coupe radicalement le mot de ses applications attendues, qu'elle soit un emploi s'apparentant entièrement à l'idiotisme, ce qui l'amenait nécessairement à faire appel à sa justification anecdotique, situationnelle, pour donner à cette coupure du relief poétique. Citée plus haut, la justification du «silence typhoïde» montre très bien le type de perception que visaient ses procédés métaphoriques.

La variante du bien-fondé de la métaphore dont il a été question plus haut se laisse qualifier de cognitive. La relation métaphorique: un mot – un mot était considérée ici comme exposant de la relation: un mot – les circonstances extraverbaux. Pour ce qui est du bien-fondé qu'avait sans doute à l'esprit Przyboś en parlant de l'inimaginable de la métaphore de Peiper, il se laisserait qualifier de linguistique. Il serait difficile de mettre en opposition irréductible ces deux variantes du bien-fondé de la métaphore d'autant plus que, selon la conception de l'avant-garde, ils s'étaient plutôt qu'ils ne s'excluent. La motivation cognitive est, comme nous l'avons souligné, une motivation des «incidents» linguistiques qui constituent les informations majeures que véhicule un texte poétique. D'un autre côté, le bien-fondé linguistique de la métaphore ne met nullement à néant l'orientation cognitive de l'énoncé, chose dont il sera encore question plus loin. Mais, bien que ces deux bien-fondés soient simultanés, il n'est pas sans importance pour les accomplissements littéraires laquelle

de ses variantes, cognitive ou linguistique, sera reconnue comme fondamentale.

La critique de Przyboś laissait transparaître en filigrane le postulat demandant à la métaphore de se justifier comme jeu de significations dans le contexte des idées linguistiques communes à l'auteur et au destinataire d'un communiqué poétique. Dans la métaphore de Peiper, devait intervenir, entre la signification attendue d'un mot et son emploi inopiné, une situation extraverbale motivant leur cohabitation. Par contre, dans une métaphore satisfaisant le postulat de Przyboś, ce rôle devait être joué par les possibilités sémantiques «intermédiaires» favorisant la correspondance entre les significations extrêmes possibles. En voici une illustration parmi les plus simples:

Wypływasz nam z ust kotwicą, uśmiechem nieznanych podróży,
o, maszcie natchnień naszych, wiązana mowo lin.

(Jalu Kurek, *La Poésie*)

[Ancre fixé à nos lèvres, sourire des voyages au loin, ô mâts de nos inspirations, discours noué des cordages.]

— dans l'association «discours noué des cordages» qui termine cette phrase, le mot «noué» offre une double référence — à «discours» («discours noué» signifiant en polonais — la poésie) et à «cordages» («nouer» et «cordage» appartenant au même champ sémantique). Ces références expliquent l'association «discours des cordages». Dans cette suite de trois mots, le deuxième actualise dans les deux autres l'élément sémantique qu'ils ont en commun et qui obvie à leur caractère fondamentalement étranger l'un vis-à-vis de l'autre. Cet exemple des plus simples peut servir de point de départ à une revue de cas plus complexes. Voici le début d'un poème d'Adam Ważyk:

Nie chcę klucza od przepaści, od żadnych studzien
nie jest perłą perła na dnie mórz ukryta
Kamienie kradną imiona niebu
Kamieniom — ludzie.
Zginie królestwo rzeczy — będzie rzecz pospolita.

(*Apologie*)

[Peu m'en chaut la clé d'un abîme, d'un puits, / n'est pas perle une perle cachée dans les fonds marins. / Les pierres dérobent des prénoms au ciel. / les hommes en soustraient aux pierres. / Périra le royaume des choses — s'ensuivra la chose publique.]

Le dernier verset de la citation actualise la simultanéité des deux sens du mot «chose» («res» en latin). Cette ambivalence a pour clef «la chose publique» (*res publica* – république) qui met en branle – rétroactivement – dans «le royaume des choses» un sens nettement «politique». La cassure antithétique de cette phrase, additionnellement relevée par l'opposition sémantique des deux verbes inaugurant les deux termes du verset: «périra» – «s'ensuivra», consiste en opposition de deux couples d'éléments sémantiques. «Chose publique» se trouve opposée à «royaume des choses» et comme «chose commune» (ordinaire) et comme «république». A son tour, la fission est aussi l'apanage de la nature «royale» des choses. Elle intervient en antinomie de la nature commune (ordinaire) des choses, en suggérant un caractère «hors du commun», et à la fois du «républicain» (au sens politique du terme). C'est dire que la métaphore s'y fonde sur une sorte de calembour mettant à égalité l'interprétation des unités sémantiques comme unités lexicalisées et leur interprétation conduisant à la délexicalisation.

C'est dans l'oeuvre de Przyboś que les métaphores de ce type sont les plus fréquentes. L'auteur de *W głąb las (Au fond de la forêt)* et de *Równania serca (Les équations du coeur)* est allé le plus loin de tous les avant-gardistes dans la recherche des moyens de motivation linguistique de la métaphore. Przyboś – écrit Prokop – «nous révèle des univers nouveaux non pas au moyen de visions plastiques éblouissant par l'imagination, mais dans la sémantique»¹⁷. Le parallélisme des significations qu'actualisent ses métaphores s'explique dans le contexte d'une échelle précise des sens d'un mot. Ce sont des métaphores «à clef» permettant de rapporter des applications sémantiques inopinées des mots à leurs applications attendues, des emplois d'un moindre degré de vraisemblance aux autres, plus vraisemblables. A titre d'exemple:

Pod płotem z desek grajek, oślepiiony anioł
roni
jedno skrzydło kapelusza
pióro po piórze...

(*Les quatre points cardinaux*)

[Debout, contre une clôture de planches, le ménétrier, ange aveuglé, /laisse tomber / une aile de son chapeau / plume après plume...]

¹⁷ Prokop, *op. cit.*, p. 77.

L'élément qui motive l'équation: «ménétrier» = «ange» est la double signification, en polonais, du mot «aile»: aile d'ange et aile de chapeau (bord de chapeau), le ménétrier étant coiffé d'un chapeau. Ce terme d'«aile de chapeau» ramène à un dénominateur commun les deux suites de mots, distinctes et étrangères l'une à l'autre: «ménétrier» – «chapeau» et: «ange» – «laisse tomber» – «plume après plume». Banalisée par des emplois courants, l'expression métaphorique «aile de chapeau» gagne en vertu expressive par le fait de son acception littérale. Ce procédé – retour au sens littéral des métaphores usées – est des plus propres au discours poétique de Przyboś. Des phrases telles que: «Pavées de bonnes intentions, les rues de Varsovie ont pris congé de moi» (à noter dans cette phrase tirée de *Retour à la campagne*, l'allusion au dicton polonais disant que l'enfer est pavé de bonnes intentions); «sans défense [...] ressuscité de mes blessures et de ma mort» (cette phrase du poème *Tant que nous vivons*, titre qui est une reprise d'un demi-verset de l'hymne national polonais, met en polonais directement en jeu le mot «résurrection»); «le sommet de l'épouvante» (*Les Tatras*); «Quel champ incarner par ma chair?» (*L'Echo*) – de telles phrases mettent à contribution un procédé sémantique paradoxal dans son essence puisque engendrant une métaphore nouvelle par la contestation, au moyen du sens littéral, du caractère métaphorique tout fait d'un mot ou d'une expression. Dans une métaphore «normale», le sens littéral de l'expression utilisée ne constitue qu'une toile de fond (plus ou moins estompée) pour les sens nouveaux «mobilisés» par le contexte dans lequel intervient l'emploi de cette expression¹⁸. Ici c'est le contraire qui a lieu, le rôle de toile de fond étant assumé par la valeur métaphorique, le sens figuré des mots, et c'est le sens littéral qui s'avance au premier plan, rappelé en quelque sorte sous la pression du contexte. C'est le sens littéral qui est ici générateur de métaphore poétique.

Le retour au sens littéral des métaphores usées n'est qu'un des procédés, sans doute le plus frappant, de la démarche exploratrice de Przyboś. Démarche qui tend à ce que les expressions métaphoriques marquent une référence à des schémas sémantiques ou clichés

¹⁸ Cf. I. Fónagy, «O informacji stylistycznej» (De l'information stylistique), *Pamiętnik Literacki*, 1962, c. 4.

phraséologiques ancrés dans la pratique sémantique (p. ex. les proverbes). Les réactions qui interviennent entre les mots d'une phrase métaphorique devaient en évoquer les situations dans des contextes «plus anciens» et être une actualisation fragmentaire de ces contextes-là. C'est ainsi que, rentré d'un voyage, le poète pour saluer sa mère, use de termes qui, par leur forme lexicale, font penser à Ave Maria. En inaugurant leur vie nouvelle dans l'énoncé poétique, les signes expressifs empruntés à un contexte «plus ancien», ne se coupent pas de celui-ci; au contraire, ils en vivent et en perpétuent le souvenir. De telles références constituent la caution du bien-fondé linguistique de la métaphore (de son «imaginable»). Une telle métaphore informe en premier lieu de sa situation face aux habitudes et aux attentes linguistiques des lecteurs. A la différence de la métaphore de Peiper, celle de Przyboś mettait en premier lieu à contribution celles parmi les virtualités sémantiques des mots que la pratique linguistique avait déjà entérinées. Et qui, par conséquent, pouvaient se mettre en rapport les unes avec les autres dans une séquence poétique, sans solliciter une justification objective. Au contraire: les tensions qui se produisent entre elles, dégagent d'elles-mêmes le contour de l'anecdote poétique. Comme c'est le cas dans le fragment ci-dessous où c'est à partir d'un calembour que se noue et se déploie l'action. Calembour qui repose sur une homonymie propre au polonais qui se sert d'un même terme (*proch*) pour désigner les cendres (d'un défunt) et la poudre (explosif):

Gloria rzeźbi kamienie sztandarami na wietrze,
 Marsylianka w nich wskrzesza nieznanego żołnierza,
 idą rzucić nie lont – wieniec
 na zdeptanym ludzkim prochu
 Czekam na gest co rozstrzygnie jak wybuch,
 liczę...

(*L'Arc*)

[Aux étendards qui flottent au vent, / la gloire sculpte les pierres dont se lève, ressuscité par les sons de la Marseillaise, le soldat inconnu, / les voici venir et poser, au lieu d'une mèche lente – une gerbe / sur les cendres des morts foulées aux pieds / J'attends le geste décisif qui, telle une explosion... / je fais le compte à rebours.]

L'opposition «au lieu d'une mèche lente – une gerbe» opère le réveil du double sens du mot *proch* comme «cendres des morts»

et comme «poudre», cette dernière sémantiquement rattachée aux mots «mèche lente», «explosion» et à l'expression «je fais le compte à rebours». Les deux séquences de significations qui procèdent de ce calembour font vivre une anecdote lyrique à thème double, ce qui est le propre des oeuvres de Przyboś, en rendant effective l'interférence des ordres de faits qui y cohabitent, l'ordre objectif, en l'occurrence le dépôt de gerbes auquel assiste le poète, et l'ordre de faits virtuels, inscrit en quelque sorte dans le premier. Le «mouvement des significations» – pour reprendre une fois de plus cette formule de Peiper – constitue donc ici une sorte d'action préliminaire à l'action proprement dite des faits. Dans tous les exemples que nous venons d'invoquer, l'alternance des significations dans la phrase métaphorique a pour point de départ ou de référence des formes consacrées par la pratique linguistique de polysémie des mots ou des expressions. Ce sont elles qui introduisaient dans la métaphore l'élément du vraisemblable dans l'invraisemblable, pour paraphraser la formule connue d'Aristote.

Ce qui peut aussi provoquer (et rendre crédible aux yeux du lecteur) un parallélisme des significations, c'est encore la ressemblance sonore entre deux mots (ou plus) dont un, en vertu de cette ressemblance, se trouve chargé – dans un contexte précis – de propriétés sémantiques de l'autre. C'est, bien entendu, une relation d'échange dans la mesure où les deux éléments mis en relation se comportent activement l'un par rapport à l'autre, même si ce n'est pas toujours que les deux sens (directions) de cette interaction sont d'un effet poétique égal. Il est certain par exemple que l'absence de présence réelle d'un des éléments de cet échange, sa présence uniquement sous-entendue, répérable en fonction de l'environnement lexical, n'est pas sans lui ôter du relief; s'il en conserve c'est essentiellement comme facteur qui influe sur le sens des autres mots, alors que sa part dans l'interaction passe au second plan, le plan de toile de fond.

Une métaphore qui se justifie paronomastiquement est, dans un sens, l'inverse de la métaphore dont nous avons plus haut invoqué des exemples. Là, le fait métaphorique avait pour amorce la polysémie «toute faite» d'un mot ou d'une expression, alors qu'ici c'est la consonance du mot qui constitue le point de départ, et la polysémie dont elle serait le gage constitue le point d'aboutissement:

Tak; między rzeką a rzeką i między rzeczą a rzeczą
promienie widzę, nie tylko międzyrzecza.

(T. Peiper, *L'excursion de dimanche*)

W dole zaszło słońce, słońsze – jak krew słone

(J. Brzękowski, *Les femmes de mes songes*)

Chez Przyboś, la paronomasie cherche à suggérer un prétendu
apparemment étymologique des mots:

ˈDzień na polach nie przestawał rżępolić.

(*L'oberek*)

Z jaką łąką swoją wołę łączyć?

(*L'écho*)

Jaki wolarz ze ziemi wyganiając wołu
pod górę
wywołuje –

(*Il vit, appeler*)

Pnie zbląkane w zieleni szły pomimo woli
okrażając się własnymi ciałami: rosły
Za potokiem rozłóg gałęził się i pienił
i co krok było cieniściej i drzewiej

(*Autrefois*)

Et l'on pourrait multiplier les exemples. Des exemples intraduisibles, la ressemblance sonore des mots n'étant pas transposable d'une langue à une autre. Mais pour illustrer quand même la démarche paronomastique de Przyboś, reprenons son *Oberek* (une danse populaire polonaise) et essayons d'en donner l'équivalent en français: «Dans les champs, le jour n'a pas cessé de chantonner». L'analogie des sonorités donne lieu ici à une figure d'étymologie faisant monter le potentiel sémantique des mots qui en sont les termes, en leur imputant des sens se rattachant à leur prétendue racine étymologique commune. Elle libère une «plus-value» sémantique qui entre en rapports «systémiques» momentanés avec des valeurs «initiales»: «champ» acquérant une valeur nouvelle par rapport à «chant» («chantonner»), *rzeka* (fleuve ou rivière) – par rapport à *rzecz* (chose), en raison de leur ressemblance sonore, et ainsi de suite. La forme même du mot s'en «dramatise»: elle révèle une dualité en quelque sorte intrinsèque, étant à la fois une

forme pétrifiée et la forme du mot — néologisme appelé à vivre par l'effort lexicogène du poète.

Nous n'hésitons pas à rattacher à la catégorie des procédés métaphoriques les phénomènes de consonance auxquels on attribue généralement une seule fonction, celle d'un élément de l'orchestration de l'énoncé poétique. Cette absence d'hésitation est d'autant plus autorisée que la conscience littéraire des avant-gardistes interprétait toujours sémantiquement les faits de sonorité. Leur éloignement de programme pour une orchestration perçue comme une valeur en soi, tenait le plus vraisemblablement à leur réaction antifuturiste¹⁹. La critique avant-gardiste du langage poétique des futuristes portait sur un certain nombre d'aspects de ce langage. L'objection visant le caractère asémantique des «figures de sonorité» était étroitement liée à la critique des «mots en liberté». Dans l'un comme dans l'autre cas, c'est l'absence de rigueur qui était critiquée: rigueur syntaxique pour l'expression verbale, rigueur sémantique pour la sonorité. Plus précisément, il s'agissait de deux niveaux d'une même rigueur, dans la mesure où la motivation sémantique des procédés d'orchestration est elle-même assujettie à la contrainte syntaxique.

Quoique le caractère des options métapoétiques de l'avant-garde polonaise légitime parfaitement l'interprétation sémantique des procédés d'orchestration, il semble que son bien-fondé ne doit être en aucune circonstance sujet à débat, même quand les poètes manifestent par programme leur conviction de la nature souveraine, «autonome», de la sphère des sonorités dans l'énoncé poétique

¹⁹ Nos avant-gardistes avaient principalement, sinon exclusivement, la connaissance du programme poétique du futurisme italien, alors qu'ils ignoraient les idées entièrement différentes des futuristes russes. Or ce sont ces derniers qui, dans bien des points de leur conception du langage poétique, étaient très proches des tendances des avant-gardistes de Cracovie, en particulier dans l'interprétation sémantique des procédés d'orchestration du discours poétique. La question des corélations entre les faits sonores expérimentalement générés dans l'énoncé poétique, et les tensions sémantiques, a surtout été étudiée par A. Kroutchenykh, *Faktura słowa. Sdwidologia russkogo sticha. Apokalipsis w russkoj literaturie* (Moscou 1923), qui, outre toute une série de développements théoriques, donna aussi maintes interprétations à valeur d'exemple. La tendance à percevoir l'orchestration de l'énoncé en termes de sémantique, oppose radicalement les futuristes russes à Marinetti qui fonda sa conception sur l'onomatopée.

et qu'ils cherchent à y conformer leur création. Il convient toutefois d'expliquer ce que nous avons à l'esprit en parlant du caractère générateur de métaphore de tels procédés. Ce qui nous intéresse maintenant, ce sont, bien entendu, uniquement les caractéristiques de consonance à l'intérieur de la phrase. Leur rôle dans la structuration de l'ensemble de la communication poétique reviendra plus loin dans ces considérations. Les rapprochements du type:

Co tu robie między troską a lanem
obłąkany przez błękit ogromny?

(J. Przyboś, *Retour à la campagne*)

Pod rzeczy korą płonie i płynie

(A. Ważyk, *Apologie*)

...i wynurza się do pasa
niema oczami błaga
odgaduj czy boska czy bośa
Odpowiedz nie noga lecz naga

(A. Ważyk, *Le Transatlantique 1914*)

— se fondent sur la confrontation de différents emplois expressifs (doubles dans les exemples cités) des mêmes phonèmes. Une telle confrontation confère du relief à leur homonymie et à leur aptitude à générer en commun diverses unités lexico-sémantiques. C'est une métaphore en deçà de l'expression, au-dessous du niveau de l'expression, s'il est permis de s'exprimer ainsi. Elle a pour noyau le morphème rendu polysémique, et procède par tension entre l'identité ou ressemblance d'un morphème d'un mot à l'autre et la différence de ses sens (entre «substance» et «fonctions») qui détermine la dynamique sémantique de la phrase. Dans certains cas, cette tension peut s'exercer par l'alternance de différents emplois expressifs des mêmes morphèmes:

Żart, żart, ż, art, Artur
Artur, jego żona Stefa, Stefa, Stefania

(T. Peiper, *Par exemple*)

[Brocard, brocart, art, Arthur. / Arthur, sa femme Stépha, Stépha, Stéphanie]

Nous avons là à faire avec une «trasposition» spécifique de l'opération génératrice de mot à une série syntaxique. Un mot se décompose en parties qui, à leur tour se transforment en mots

nouveaux. Le «brocard» initial (en polonais *żart* – plaisanterie ou trait d'esprit) devient, au gré de transformations successives, «Arthur» et «sa femme», en se révélant l'amorce non seulement d'une phrase mais de tout un thème anecdotique. Ce type d'extension de l'opération lexicale à l'ordre de la phrase se retrouve fréquemment chez Brzękowski («O podaj mi twe serce jak ser szwajcarski...» – Ô, passe-moi ton cœur comme tu me passes du fromage suisse...; «jest to smutne [...] i jak amoniak i amo wyciska łzy» – ceci est triste [...] et fait couler les larmes comme le font l'ammoniac et amo – et ainsi de suite). En effet, c'est fréquemment que ce poète exploitait le procédé consistant en confrontation directe d'un morphème inscrit dans un mot plus vaste avec le même morphème qui constitue à lui seul un mot à part entière, les deux situés dans une même phrase. Une telle synecdoque spécifique soulignant la relativité du rapport de la «partie» au «tout» d'un mot (Brzękowski lui-même l'a qualifiée de «*pars pro toto* sonore», dans *La Poésie intégrale*, p. 16), plaçait à un même niveau les relations intervenant à l'intérieur des mots et celles entre ces derniers. Brzękowski était celui qui est allé le plus loin de tous les avant-gardistes dans l'exploitation des manières multiples de «contiguïté sonore» des mots, démarche qui, sans leur être étrangère, ne les tentait pas excessivement, vu leur éloignement pour les hardiesses futuristes. Aucun des avant-gardistes ne s'est livré à l'allitération avec autant de complaisance que Brzękowski chez qui ce procédé s'étage et s'aligne à longueur de phrases entières.

Dans la séquence d'allitération, les limites entre les mots s'estompent et les mots eux-mêmes se trouvent comme prolongés, sans que chacun d'entre eux cède entièrement le pas à son successeur dans la séquence; c'est une cohabitation par tronçons qui s'instaure. Cet empiètement des mots qui se succèdent, facteur de continuité sonore (effet d'orchestration), provoque, sémantiquement parlant, une tension entre les divers sens des mêmes morphèmes en fonction de leur position dans la phrase. La tension entre l'identité du son et la diversité des sens qu'ils véhiculent. C'est-à-dire entre la «sonorité» en tant que telle et la sonorité comme signe. La séquence d'allitération est donc aussi une séquence métaphorique, à cette différence près que les faits métaphoriques y interviennent au niveau des unités plus petites que le mot. De la succession

des mots dans la phrase, se dégage l'espace des sens parallèles d'un morphème²⁰.

Le bien-fondé cognitif de la métaphore et son bien-fondé linguistique n'étaient pas, dans la conception avant-gardiste du langage poétique, les deux termes d'une alternative. C'étaient plutôt deux pôles ou tendances directionnelles extrêmes entre lesquels se situaient les œuvres poétiques. L'un et l'autre étaient, à l'état pur, des virtualités abstraites, sans pour autant que fussent abstraits les divers degrés auxquels s'en rapprochaient (ou s'en éloignaient) les énoncés poétiques précis. Indubitablement, dans la poésie de Peiper, le bien-fondé cognitif de la métaphore était plus prononcé que, par exemple, chez Przyboś, alors que le bien-fondé linguistique tenait chez lui une place proportionnellement moindre. Mais c'est l'opposition même entre les deux qui marquait la conscience poétique des deux poètes. Il semble qu'elle était fonction d'une antinomie plus générale structurant intérieurement la conscience collective de l'avant-garde. Une métaphore se justifiant uniquement par des motifs cognitifs c'est une opération dans laquelle le défi radical lancé aux habitudes linguistiques du lecteur doit s'expliquer par une situation objective créée par le poète. La décision subjective de modification de la structure sémantique d'un mot s'y vérifie donc par référence à un ordre subjectivement établi – à l'«anecdote». Le lecteur est placé dans une situation où il doit accepter ou rejeter la «règle de vérification» (de la métaphore) qui lui est imposée de l'extérieur, par l'énoncé poétique, tout comme l'est d'ailleurs la métaphore elle-même. Par contre, la métaphore motivée linguistiquement introduit des innovations sémantiques susceptibles de vérifications intersubjectives. Innovations qui, tout en marquant un défi aux attentes du lecteur, ne s'en prêtent pas moins à l'interprétation en termes de ces attentes. En effet, ce qui y introduit un effet de surprise n'est pas seulement le divorce «libre» avec l'usage sémantique, mais également la possibilité de faire rentrer inopinément cette «liberté» dans l'usage. Une telle métaphore engage les données linguistiques (formes établies de polysémie des mots, les analogies entre les

²⁰ Przyboś a fait mention de la fonction métaphorique de l'allitération dans «O poezji integralnej», p. 37.

formes des mots, affinité sonore etc.) qui se laisse identifier par le lecteur. Autant la métaphore «cognitive» appelle le lecteur à accepter inconditionnellement le choix du poète, autant celle-ci pressent en quelque sorte les conditions que le lecteur pourrait lui poser. L'autre est l'instrument d'une poésie qui cherche à être un monologue arbitraire, celle-ci — la démarche d'une poésie qui aspire à être un dialogue. La conception avant-gardiste de la poésie oscillait constamment entre ces deux démarches. Leur querelle constante déterminait la dialectique interne de cette conception. La dualité du bien-fondé des procédés métaphoriques était l'un des symptômes de cette querelle. Pour ce qui est des autres, nous en reparlerons plus loin.

Tel que le concevaient les avant-gardistes, le rôle de la métaphore était d'instaurer en quelque sorte au-dessus des articulations syntaxiques dans la phrase, des relations systémiques extrasyntaxiques. L'on pourrait dire, au risque de tomber dans l'abstrait, qu'il s'agit d'une réinterprétation du linéaire en pluridimensionnel. La métaphore poétique devait mesurer la capacité de ce «canal» que constitue la phrase, en multipliant les informations sémantiques dont il assure le débit et en astreignant les relations syntaxiques à se mettre au service de plus d'un courant d'informations. La phrase métaphorique c'est une phrase dont les articulations sont mises à l'épreuve de résistance. A l'époque de l'avant-garde, elle offrait une réponse au postulat d'économie linguistique qui était l'un des postulats majeurs de l'avant-garde de Cracovie. Conformément à ce postulat, l'une des grandes vocations du discours poétique était de surmonter la prodigalité avec laquelle on dépense les moyens de communication linguistique. La poésie se doit d'y remédier par une mobilisation de toutes les possibilités inexploitées dans les autres domaines de communication linguistique. Ce qui, ailleurs, est de l'excédent et du superflu, doit ici être exploité à plein régime. La phrase métaphorique offrait le modèle d'une telle exploitation économique dans la mesure où elle offrait la chance d'une mise à profit multiple et parallèle de ses articulations.

Le mot d'ordre percutant du constructivisme dans les arts plastiques et en architecture: «un maximum d'effet avec un minimum de matériau» a trouvé son équivalent littéraire le plus complet dans

la poétique de l'avant-garde de Cracovie²¹. Une filiation génétique y est à constater: le postulat de l'économie de matériau, les avant-gardistes l'ont puisé dans le répertoire des propositions de programme de courants tels dans les arts plastiques des années 1920 que le purisme (Ozenfant et Jeanneret), le suprématisme (Malévitch)²². Dans les écrits de Peiper, ce postulat a été transposé, tout comme nombre d'autres propositions de programme des arts plastiques d'avant-garde – en directives de la démarche poétique. En suivant les puristes qui voyaient dans les constructions fonctionnelles de la civilisation technique des modèles pour les créateurs d'art, il demandait à la poésie moderne de créer des dispositifs linguistiques analogues aux dispositifs techniques.

C'est cette analogie qui fut battue en brèche par Irzykowski qui a toutefois pris trop à la lettre le postulat du chef de l'avant-garde de Cracovie²³. Conformément à ce postulat, une oeuvre poétique doit se prévaloir d'une structure économe au possible et, à l'instar des objets techniques, elle se doit d'intégrer des éléments polyvalents, capables d'assumer plusieurs rôles à la fois. Au niveau

²¹ En Pologne, cette consigne a trouvé une justification théorique la plus complète dans la revue *Blok* (1924–1926, au total 11 cahiers), organe d'un groupe artistique (Henryk Stażewski, Teresa Żarnower, Mieczysław Szczuka et autres) dont l'influence s'est manifestée avec le plus de vigueur dans les idées de l'avant-garde polonaise en beaux-arts et dans celles de l'avant-garde poétique, à l'époque de la seconde série de la revue *Zwrotnica*.

²² *Zwrotnica* a publié aussi bien des travaux d'Ozenfant et de Jeanneret (Le Corbusier) que ceux de Malévitch. Et aussi des articles d'information sur les courants dont ces artistes et théoriciens étaient les représentants. Le programme de Peiper semble devoir beaucoup aux idées formulées par un groupe artistique qui avait pour foyer la revue *L'Esprit Nouveau* éditée à Paris au début des années 1920 (Jeanneret, Ozenfant, Vincent Huidobro, Pierre Reverdy, Nicolas Beaudouin, Maurice Reynal). Ces affinités ont été soulevées et analysées par S. Jaworski, «Krytyka literacka i artystyczna w „Zwrotnicy”» (La Critique littéraire et artistique dans *Zwrotnica*), [dans:] *Zeszyty Naukowe UJ. Filologia*, z. 7, 1961. Le programme esthétique de *L'Esprit Nouveau* a fait l'objet d'un article de W. Tatariewicz, «Z estetyki francuskiej» (De l'esthétique française), *Przegląd Warszawski*, 1922, no. 5. L'on trouve des notions sur ce courant dans l'étude de Z. Gawrak, *Jan Epstein. Studium natury w sztuce filmowej* (J. E. Etude de la nature en art cinématographique), Warszawa 1962.

²³ Dans l'article «Burmistrz marzeń niezamieszkanym» (Le Maire des rêves inhabités), [dans:] *Słoń wśród porcelany*, Warszawa 1931.

de l'unité élémentaire du discours poétique, la phrase, c'est la métaphore qui instaure cette polyvalence souhaitée. C'est qu'elle offre «un maximum d'allusions imaginatives dans un minimum de mots»²⁴. Cette formule postulative de Przyboś exprime l'idée qu'un linguiste d'aujourd'hui rend dans la formule suivante: «une oeuvre poétique présente la transmission d'un grand nombre d'informations par un conduit de faible débit»²⁵. A l'opposé de la phrase en prose où les mots précisent mutuellement leurs sens uniques et où seul un courant d'information file sur la ligne syntaxique, la phrase métaphorique, tel un «multiplex» (une analogie par excellence technique!) donne lieu à flux parallèle des informations sémantiques multiples à coefficient de probabilité variable, qui, tout en se bousculant dans l'entassé, ne s'annulent pourtant pas les unes les autres. Cette nature «économique» de la métaphore a permis à Peiper de l'opposer à la comparaison:

La métaphore en tant que telle est un raccourci. Elle est presque toujours une comparaison poétique abrégée. Elle permet d'économiser le «comme» comparatif qui a été pendant si longtemps un condiment nauséabond de la cuisine littéraire; d'économiser le verbe de la phrase comparative dans des comparaisons développées; d'économiser de longs attributs que l'on supprime par un seul mot expressif; d'économiser enfin de la parole verbale ne servant qu'à remplir la phrase et l'arrondir, à des fins, souvent, uniquement de prosodie. Cette réduction de la dépense verbale qui s'assortit de la transformation de fait ou d'apparence de la comparaison en métaphore, joue dans la nouvelle poésie un rôle des plus importants²⁶.

Cela ne signifie pas que Peiper et ses compagnons aient totalement éliminé la comparaison de la panoplie de leurs instruments poétiques, encore qu'il faille reconnaître qu'ils tendaient manifestement à sa «métaphorisation». Dans la pratique, cela revenait le plus souvent au fait que la comparaison devenait une confrontation non pas de mots mais de métaphores; c'est un de ses termes tout au moins qui était une métaphore poétique. C'est ainsi que la comparaison se révélait être un moyen d'accumulation de faits

²⁴ «Komunikat grupy "a.r."» (Communiqué du groupe «a.r.»), *Europe*, 1930, no. 9.

²⁵ R. Abernathy, «Mathematical Linguistics and Poetics», [dans:] *Poetyka*, Warszawa 1962, p. 567.

²⁶ Peiper, «Metafora terażniejszości», p. 48. Mots soulignés par l'auteur.

métaphoriques. L'opposition des avant-gardistes visait cependant davantage le principe même de la comparaison comme méthode de mise en rapport des mots dans une séquence, que telle ou telle autre application concrète de cette méthode. Selon leur conception, la comparaison était un moyen de description des objets soit un moyen non poétique par nature qui peut, certes, fonctionner en poésie mais uniquement quand il se trouve estompé par des moyens spécifiquement poétiques. L'opposition entre la métaphore et la comparaison était – semble-t-il – un cas particulier d'une opposition plus générale – celle entre la poésie et la prose²⁷. Il est à noter que la situation de l'une par rapport à l'autre dans la poétique de l'avant-garde se caractérisait par une dissymétrie. Chaque comparaison a, en puissance, son équivalent métaphorique alors qu'aucune métaphore n'est susceptible de transposition en phrase comparative²⁸. Cette dissymétrie tient au fait que la capacité sémantique de la comparaison est incomparablement moindre de celle de la métaphore. Les mots qui concourent à une métaphore actualisent – avons-nous déjà dit – une disponibilité homonymique et au-delà de leur succession dans la phrase, se forme un espace de sens accessoires, alors que les mots dans une comparaison ne sont pas sujets à l'effet du «choix suspendu». Dans la métaphore, les sens de ces mots se trouvent concrétisés par le fait du choix du poète, un choix réel, car seule une telle concrétisation autorise leur juxtaposition et leur permet de s'éclairer mutuellement. Alors que dans la comparaison, les mots s'en tiennent à des sens choisis une fois pour toutes (dans des contextes précis). Le seul fait de leur mise en rapport n'entraîne pas une multiplication de leurs sens. C'est dire qu'autant les relations métaphoriques aménagent dans la phrase des conduits nouveaux pour la transmission de l'«énergie» sémantique, autant la comparaison épouse le tracé des relations linéaires de succession dans une séquence. En instaurant dans la phrase des relations de système, la métaphore lui offre un support interne qui la rend plus indépendante des relations objectives. Par contre, la comparaison

²⁷ «Autant dans la poétique de l'image propre à la prose, c'est la comparaison qui prévaut, autant la poétique de la poésie recourt le plus fréquemment à la métaphore» – écrivait Przyboś (*Czytając Mickiewicza*, p. 240).

²⁸ Cf. à ce sujet les observations de J. Brzękowski, *Poezja integralna*, Kraków 1933, p. 10 et ss.

qui est une façon d'accepter le caractère linéaire de la phrase, est aussi un signe de docilité à l'égard des objets ou des faits en description. Comme on le voit, les deux considérations majeures — économie lexicale et antiréalisme — qui poussent Peiper à qualifier la métaphore de procédé clef du discours poétique, militaient en même temps contre l'octroi à la comparaison du rôle de son éventuelle compagne dans le répertoire proposé des «figures verbales».

Ce qui distinguait, aux des avant-gardistes, la phrase métaphorique des autres unités de communication linguistique du même niveau, c'est que la polysémie des mots était susceptible d'y être codée. Avec ses oeuvres poétiques des années 1930, Przyboś était probablement celui qui a reculé le plus loin les limites de cette spécificité. Il se plaisait à utiliser — nous l'avons déjà dit — des formules linguistiques d'un emploi à ce point singularisé dans l'usage social que leur emploi poétique suscitait d'emblée chez le lecteur des attentes lexicales précises. Przyboś mettait à contribution d'une façon bien particulière, parce que par fragments, des poncifs phraséologiques dont l'emploi fragmentaire provoquait forcément l'attente d'une suite connue de tous, en d'autres termes l'attente de l'emploi complet d'une expression figée (p. ex. proverbiale) ou du moins d'un assemblage de mots.

Dans ses remarques des plus pertinentes sur la démarche syntaxique de Przyboś, Jan Prokop²⁹ a montré la manière dont l'auteur des *Equations du coeur* jouait de ces attentes, en recourant à des poncifs syntaxiques «habités» à se remplir d'un matériel lexical précis à prévoir dont cependant un élément se trouvait modifié par le poète, en défi à l'attente lexicale de tous et même quelquefois à l'usage syntaxique. Le schéma phraséologique pétrifié s'en trouvait enfreint, sans être abandonné pour autant. En effet, l'infraction qui génère la tension entre le «poncif» connu et son accomplissement nouveau, inopiné, n'annule aucunement un ordre pourtant bouleversé. Au contraire, elle est au même titre une entorse et une référence à la règle et une actualisation de celle-ci. Le reniement du contexte phraséologique attendu y coexiste dialectiquement avec sa confirmation. Et dans les cas où l'élément modifié contrarie le

²⁹ J. Prokop, «Wokół Przybosia» (Autour de P.), *Twórczość*, 1958, no. 9.

dénouement syntaxique attendu (recours délibéré à un complément qui, syntaxiquement, se marie mal avec le verbe), le schéma syntaxique se trouve dépourvu de sa valeur absolue et unique (fonction unique). Il dénote alors une ambivalence inopinée et l'on découvre que sa «régularité» peut être remise en question, qu'elle peut offrir du substrat à l'irrégularité et qu'un schéma conforme à la règle peut justifier sa propre contestation.

Mettant à contribution de tels procédés, Przyboś a étendu la démarche métaphorique à la structure syntaxique elle-même. Il amplifiait la multiplicité des sens à l'intérieur d'une phrase par l'ambivalence de sa construction qui révélait une «homonymie» singulière. C'est la raison pour laquelle il a été dit plus haut que ce poète fixa par ses accomplissements poétiques une limite précise à la recherche de la phrase métaphorique avant-gardiste. Les métaphores jaillissant des rapports interlexicaux dans la phrase, il cherchait à les intensifier par des «métaphores syntaxiques» fondées sur l'oscillation entre les divers emplois du même schéma phraséologique.

Jusqu'ici c'est uniquement comme opérations de choix (choix suspendu) à la suite desquelles les signes lexicaux actualisent leur polysémie, que nous avons considéré l'opération poétique génératrice de phrase. Et cependant elle est aussi un choix en ce qu'elle instaure une opposition déterminée entre les mots adoptés et leurs équivalents synonymiques. Bien entendu, les deux choix, celui sur le plan homonymique et l'autre, sur le plan synonymique, interviennent en même temps mais ne sont pas symétriques et leur expressivité poétique peut être différente. Tout comme le premier des deux choix peut être mis en relief par la métaphore, ainsi, le second peut aussi être le facteur souligné. Les exemples ci-dessous en témoignent :

Cytryna, żółte oko uśmiechu

(T. Peiper, *Nature morte*)

[Le citron, oeil jaune du sourire]

Zachód ostatni przytomny uśmiech kochanki
przed pieszczotliwym dobranoc...

(J. Brzękowski, *Le moment d'ouate*)

[Le couchant, ultime sourire conscient d'une amie avant le bonne nuit câlin...]

Poeta, wykrzyknik ulicy!

(J. Przyboś, *Edifices*)

[Le poète, point d'exclamation de la rue!]

Zachód, emeryt, uśmiechnięty staruszek
umiera codziennie spokojnie o szóstej!

(J. Kurek, *Au crépuscule*)

[Le couchant, souriant petit vieux retraité, / se meurt doucement tous les jours à six heures!]

Chacune de ces citations donne lieu à un principe identique. Autant la dynamique de la phrase métaphorique est fonction des tensions entre les variantes sémantiques des mots, dégagées sous l'effet du contexte, autant, dans les cas ci-dessus, cette dynamique est déterminée par la confrontation ouverte entre le nom et le surnom poétique. Ainsi se trouve instaurée une relation synonymique momentanée, «légitime» dans le milieu verbal donné. Le nom établi se voit opposer une périphrase appelée à vivre comme son équivalent. Nous y avons affaire à une phrase périphrastique plus ou moins développée. Bien entendu, dans son enceinte peuvent intervenir et, le plus souvent, interviennent des faits métaphoriques mais ils sont hiérarchiquement subsidiaires. C'est que la relation fondamentale de cette séquence c'est celle de l'équivalence entre le nom et son équivalent périphrastique. Ce qui est décisif c'est que la périphrase poétique s'y inscrit non pas en lieu et place du nom mais à côté de celui-ci. Le nom se transforme au gré du déploiement de la phrase en pseudonyme, sans pour autant que cette transformation annule le point de départ. Les cas cités ci-dessus proviennent d'œuvres dans lesquelles la périphrase prise dans cette acception, n'intervient que fragmentairement. L'œuvre poétique de l'avant-garde de Cracovie comprend toutefois des pièces de poésie structurées dans tout leur déploiement selon ce principe. De telles périphrases d'ensemble se retrouvent surtout — si ce n'est exclusivement — dans les poésies de Peiper. *Le Football*, *La Jambe*, *Un quart d'heure de joie*, *Le Livre* — autant d'exemples parmi les plus représentatifs. Dans chacune de ces poésies, le titre constitue un élément fonctionnel d'une grande importance, jouant le rôle d'opposant synonymique à l'ensemble de l'énoncé. Il est le nom

avec lequel cet énoncé engage une dispute à grand renfort de périphrases :

Ten hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru,
 ta wstęga, która wykwitła z miękkich liści trzewika
 i darząc napiwkami tłumne zmarszczki bruku
 topi ulicę w modlitwie, gdy wśród niej światłem zamiga;
 która wieczorowi kładzie na stopy południe białe,
 a jeżeli nie jest słońcem, to tylko dlatego
 że słońce tylko świeci, ale nie umie być kwiatem...

(*La Jambe*)

[Cet hymne en soie surmontant la cruauté en sucre, / ce ruban jailli des feuilles moelleuses du soulier, / en pourboire généreux à la foule des rides du pavé, / plonge la rue dans la prière chaque fois qu'il respandit; / ruban qui chausse le soir d'un clair de midi / et s'il n'est pas lui-même Soleil, c'est / qu'à l'éclat de sa clarté sans plus, il ajoute encore l'art d'être une fleur...]

L'énoncé de ce type offre le caractère d'une litanie de pseudonymes. Chacun de ses éléments présente une implication double, étant d'une part une référence de nature polémique au nom qui figure dans le titre et qui joue le rôle d'une sorte de repère, et d'autre part un équivalent des autres éléments de la litanie. Ces oppositions synonymiques sont le principe majeur structurant la séquence. Celle-ci procède par contestations successives du nom figurant dans le titre, et par juxtaposition de ces contestations qui concourent à une périphrase développée. Le rôle d'équivalents synonymiques est assumé par des structures métaphoriques développées, les «métaphores qui s'étagent» pour reprendre le terme de Jan Trzynałowski³⁰. Le contexte d'une telle litanie place ces métaphores dans une situation particulière, situation qui, indubitablement, éclipse le «mouvement des significations» propre à la métaphore. C'est que l'imprévisibilité du développement sémantique de la métaphore se trouve limitée par le sens du devenir de la périphrase, lui-même à sa façon imprévu. Le caractère subsidiaire des phrases métaphoriques y tient au fait qu'elles sont fonction du déploiement de la phrase périphrastique, lui-même prééminent, ce qui fait que leur interprétation doit se faire par rapport à lui.

³⁰ J. Trzynałowski, «O poezji "niezrozumiałej"» (A propos de la poésie «inintelligible»), *Prace Polonistyczne*, Série XVII, 1961.

Les expériences de Peiper c'est, indubitablement, l'aile «baroque» de la conception avant-gardiste du langage poétique. Ses idées et ses réalisations n'ont pas tardé à susciter des prises de position critiques de ses compagnons. C'était cependant une critique qui s'exerçait à l'intérieur d'un même système poétique, une critique de certains éléments de celui-ci, prenant fait et cause pour d'autres. En l'occurrence, la querelle portait sur la nature de l'opération poétique génératrice de phrase en tant qu'opération de pseudonymie. Il s'agissait de savoir auquel des deux actes de choix concourant conjointement à cette opération, revient la primauté dans l'ordre d'importance. Et lequel des deux est à mettre en relief – au dépens de l'autre. Sur ce point précis, deux tendances se sont fait jour qui, dans leurs conséquences extrêmes, étaient constitutifs de deux modèles opposés de pseudonyme. La phrase métaphorique en tant que structuration délibérée de l'homonymie potentielle des mots, et la phrase périprastique en tant que génération de tensions synonymiques³¹.

Dans l'une comme dans l'autre phrase, le mot avait à radicalement transformer sa vocation apoétique et les rôles qui s'y rattachaient. Du signe désignant un fait extralinguistique, il était appelé à en devenir un autre, informant principalement de sa situation parmi les autres signes et par rapport à eux, de ses virtualités et de ses restrictions, de ses affinités et de ses conflits avec l'environnement verbal. Tant la métaphore que la périphrase transforment la phrase-déploiement des mots en phrase-système lexical. Elles remettent en

³¹ L'opposition selon une acception aussi large entre métaphore et périphrase n'a pas été explicitée dans la poétique de l'avant-garde de Cracovie. Elle trouvait cependant son expression dans des œuvres poétiques et, implicitement – par le truchement d'autres oppositions – dans les écrits théoriques des avant-gardistes. Ce n'est que les observations de Przyboś portant la date de 1940, sur deux strophes de Mickiewicz, tirées de *Zima miejska* (*L'Hiver citadin*) et *Mogily haremu* (*Les Tombes du harem*) dans l'essai *Nowości potrzęsa kwiatem* (*Agitant les fleurs de la nouveauté*) – qui comprennent des considérations plus développées à ce sujet. L'opposition entre métaphore et périphrase y prend figure d'une opposition de valeurs acceptées dans le cas de la métaphore, contestées dans celui de la périphrase. Nous passons outre à la justesse, sujette à caution, des observations du poète, les deux strophes qu'il invoque étant en fait d'un style périprastique. Ce qui retient notre intérêt c'est le fait même de mise en opposition de ces deux «figures poétiques» et le jugement de valeur qui s'y rattache.

question dans cette unité élémentaire de communication poétique qu'est la phrase, la possibilité d'une alternative dont les deux termes seraient le vrai et le faux. Elles apportent le coefficient du «poétique» qui infirme toute vérification de la phrase par référence aux réalités qui lui sont extérieures. Ne se vérifiant que par référence à son principe de système, une phrase poétique ne serait ni vraie ni fausse. Bien entendu, il s'agit de sa nature vérifiable au niveau le plus bas. C'est qu'à son tour, le système de mots et de significations, tel qu'il est cristallisé dans la phrase, est à vérifier par rapport à la structure du texte, celle-ci se justifiant dans le contexte du système de règles de la poétique. Pour plus de précision, il faudrait dire que la communication poétique (nous nous en tenons toujours à la manière de penser des avant-gardistes) est le théâtre de l'affrontement constant entre d'une part l'aspiration de la phrase à la souveraineté (ou: autosuffisance) et par conséquent à sa vérification par elle-même, et d'autre part les règles de vérification sous-jacentes aux contraintes limitatives de tout l'énoncé.

Trad. par *Hubert Krzyżanowski*