

## Sensualisation de l'eau : l'exemple du « Bain » dans *Au château d'Argol* de Julien Gracq

Abood, Tagrid

Université de Bagdad, [tagrid.abood@yahoo.fr](mailto:tagrid.abood@yahoo.fr)

---

### Resumen

*Según Philippe Hamon « la literatura necesita otros artes para definirse a sí misma », en otras palabras, la literatura requiere un lenguaje más refinado para transmitir el mensaje al lector, las figuras retóricas se presentan como recurso estilístico que pueden decir lo contrario del mensaje. El estudio, en Au château d'Argol, de la metáfora acústica está en todas las páginas de la novela que genera imágenes perceptibles y toma la forma del agua en la novela como « érotisation de l'eau », y el capítulo V cuyo título, « Le Bain », se queda como un ejemplo. En realidad, el salto de los tres personajes de la novela al agua nos recuerda con la imagen de la matriz del mar. La imagen se realiza metafóricamente a través del informe de la analogía de que el escritor teje entre al agua y el útero. Puesto que, la habilidad del escritor apareció al describir uno de los polos de la imagen con la otra y viceversa para llegar a su meta. El escritor tuvo éxito en enriquecer el texto de todo lo necesario para sembrar esta fusión cósmica. Esta experiencia revela una sensación y un placer sensual para unir con el agua.*

**Palabras clave :** agua ; erótico ; matriz ; placer ; sentimiento.

---

### Résumé

*D'après Philippe Hamon, « la littérature a besoin des autres arts pour se définir elle-même », autrement dit la production littéraire exige le recours à un langage plus raffiné pour délivrer son message. Les figures de la rhétorique se présentent aussi comme des procédés stylistiques qui permettent de dire autrement le message transmis au lecteur. Dans Au château d'Argol, l'étude de la métaphore aquatique filant presque sur toutes les pages du récit rend perceptible les images que prend l'eau dans ce récit. Celles-ci se penchent vers l'érotisation de l'eau, la tentative du bain du chapitre 5 reste un bon exemple. En effet, la plongée des trois personnages d'Argol au sein de l'élément liquide fait penser à l'image de la mer-matrice. L'image est réalisée métaphoriquement grâce au rapport d'analogie que l'écrivain tisse entre la mer et le sein maternel. La liquidité, trait spécifique commun entre l'eau et l'être humain, devient donc le facteur essentiel de la motivation de cette métaphore. L'écrivain ne manque pas d'enrichir son texte de tous les sèmes nécessaires à telle fusion cosmique. Ce qu'éprouvent les nageurs révèle d'une sensation et d'un plaisir sensuel dû à la communion avec l'eau.*

**Mots-clés :** eau ; érotique ; matrice ; plaisir ; sensation.

---

### Abstract

*According to Philippe Hamon's « literature needs other arts to define itself ». In other words, the literary production requires a return to a more beautiful language to deliver its message to the reader, while studying Au château d'Argol, we found the spread of metaphor style in all its pages and in particular those used by the writer to describe the water. The fifth chapter of the book, which is titled « Le Bain » remains as example for that. In fact, the descent of the three characters of the novel to the sea for swimming reminds us in the water-matrix, and this relationship was built thanks to the common factor between them, liquid, and the text is very rich in all the vocabulary that belongs to the water and human.*

**Keywords :** water ; erotic ; matrix ; pleasure ; sensation.

---

## Introduction

En lisant le titre du colloque *Les mots et les imaginaires de l'eau*, ces mots de Philippe Hamon nous viennent immédiatement à l'esprit: « La littérature a besoin des autres arts pour se définir elle-même. La comparaison, la métaphore, l'analogie sont donc inscrites nécessairement, non comme procédés décoratifs, mais comme moyens inévitables, au sein de cet acte de définition » (1989 : 21). Autrement dit, le langage littéraire a besoin, pour bien définir la production littéraire, de la rhétorique. Ainsi les figures du style apparaissent-elles comme processus majeurs du discours qui imposent à l'interlocuteur un parcours d'interprétation au terme duquel il peut deviner le message du locuteur.

La présente étude s'intéresse donc au discours métaphorique qui vise à révéler l'intérêt des images que l'eau a inspirées dans *Au château d'Argol* de Julien Gracq. Elle s'arrête plus précisément sur les métaphores aquatiques ayant un rôle indispensable dans la construction de la fiction et aidant le lecteur à comprendre les idées de l'écrivain. Celui-ci est dès l'incipit surpris par l'usage irrégulier des unités linguistiques, l'écrivain le place dans l'anormalité de son appréhension du monde par le langage. Un jeu de transfert sémique se produit entre les champs lexicaux de l'homme, de l'eau et du végétal permettant l'échange de leurs champs sémantiques ou la qualification de l'un par l'autre. Le lecteur se trouve en face du monde merveilleux où les objets peuvent, comme les hommes, bouger et agir. Grâce aux expressions figurées du langage, le créateur dote donc de vie son monde inanimé. Un sentiment de plaisir et d'effroi se dégage aussi de la lecture de Gracq, dû à la crainte de voir disparaître le monde du possible et au passage rapide du blanc de la page aux mots encore mystérieux.

### 1. L'eau en sommeil

En lisant les premières pages du roman, le lecteur s'arrête sur cet énoncé : « Ça et là, l'eau sommeillait dans des mares herbeuses » (1989 : 10), qui met sous ses yeux une métaphore à pivot verbal « l'eau sommeillait » dont les composants ne sont pas tous présents. La métaphorisation consiste, dans ce cas, à qualifier le comparé « eau » par la qualité sémique du comparant homme absent du texte, tout en profitant de la présence de l'objet du transfère « sommeillait ». Le transfert du trait spécifique de l'homme à l'« eau » conduit par conséquent à l'humaniser. Cet emploi répond en effet à une visée personnelle et poétique ; le verbe « sommeiller » n'est pas employé dans ce contexte avec son signifié habituel ; l'eau ne sommeille pas, le sommeil est une propriété de l'être humain. Il y a donc un détournement de sens. Revenons au verbe « sommeillait », et à sa signification réelle : sommeil signifie, selon *Le Petit Robert*, un « état physiologique » de l'être humain caractérisé par « la suspension de la vigilance, la résolution musculaire, le ralentissement de la circulation et de la respiration, et par l'activité onirique » (Robert, 2003 : 2450). Au verbe « sommeiller » s'associe alors l'idée de la stagnation, l'imparfait éternise, en plus, l'état de non mouvement : le temps verbal du passé a pour effet ici de prolonger la durée de l'état exprimé. Voilà ce que la recherche sémantique nous conduit à dire à propos de cette image. D'ailleurs, le sommeil, ne signifie pas ici une négation du monde ; au contraire il est, d'après Maurice Blanchot, un respect des lois naturelles et un « attachement » au monde :

Le sommeil est un acte de fidélité et d'union. Je me confie aux grands rythmes naturels, aux lois, à la stabilité de l'ordre : mon sommeil est la réalisation de cette confiance, l'affirmation de cette foi. C'est un attachement, au sens pathétique de ce terme. [...] Le sommeil est cet intérêt absolu par lequel je m'assure du monde à partir de sa limite et, le prenant par son côté fini, je le saisis assez fortement pour qu'il demeure, me pose et me repose (Blanchot, 1955 : 358-359).

Nous pouvons donc dire que l'humanisation métaphorique n'est pas futile chez Gracq, elle a pour objectif d'élaborer la dissolution de deux éléments incompatibles de l'univers : l'homme et l'eau.

### 2. La plongée sensuelle du « Bain »

Cette dissolution s'affirme parfaitement avec la tentative du bain matinal du chapitre 5, quand les trois personnages du récit décident de plonger ensemble dans la mer :

Couchés au ras de l'eau, ils (Albert, Herminien et Heide) voyaient accourir de l'horizon le poids régulier des vagues, et dans un capiteux vertige il leur semblait qu'il tombât tout entier sur leurs épaules et dût les écraser – avant de se faire au-dessous d'eux un flux de silence et de douceur qui les élevait paresseusement sur un dos liquide, avec une sensation exquise de légèreté (Gracq, 1989 : 46).

Le bain matinal des trois hôtes d'Argol rappelle sans aucun doute l'image de la mer-matrice. L'image est réalisée métaphoriquement grâce au rapport d'analogie que le romancier tisse entre la mer et le sein maternel. Certes, le comparant « matrice » est absent du texte, mais il est conceptualisé par un syntagme métaphorique « dos liquide ». Le texte met en évidence deux syntagmes nominaux mis en parallèle « ras de l'eau » et « dos liquide », qui produisent la même impression référentielle « la mer ». Mais le deuxième fait apparaître l'opposition entre l'isotopie de la mer et celle de l'homme, auxquelles appartient le sème « liquide ». Si les sémèmes « eau », « vagues », « flux » et « liquide » sont les composants de l'isotopie de la mer, les sémèmes « épaules », « paresseusement », « dos » et « liquide » constituent celles de l'homme. La liquidité, trait spécifique commun entre l'eau et l'être humain devient le facteur essentiel de la motivation. Cependant la métaphorisation est bâtie sur le transfert sémique de l'homme à l'objet inhumain. Le sème « dos » est employé dans un contexte non humain en vue de dénommer le résultat de la substitution. Ce point de vue est important dans l'analyse sémantique de la métaphore, car il permet de comprendre le détournement du sens. Le fait de plonger dans une étendue profonde et liquide fait penser immédiatement à la plongée dans la cavité intérieure et sombre de l'abdomen. Ainsi, nous pouvons dire que la mer, grâce à la substitution du sens, devient un fond liquide ou plutôt une matrice. Cette fusion symbolique que la métaphore permet d'actualiser et de mettre en mots s'effectue parfaitement dans les pages de ce chapitre. L'humanisation de la mer est renforcée encore par une métaphore adverbiale « paresseusement » qui décrit bien le mouvement las de cette eau stagnante. Le processus métaphorique peut être considéré comme un moyen traduisant la compréhension du monde. Julien Gracq veut ramener le monde sensible à des expériences vécues, c'est-à-dire relier ce monde à un acte cognitif qui le met en forme et qui lui fournit un modèle de compréhension. La métaphorisation de la mer en matrice peut être lue comme l'interprétation d'une expérience culturalisée, c'est-à-dire le résultat d'une influence du milieu culturel. Lieu de vie et de naissance, la mer et la terre sont, selon les traditions, des symboles du corps maternel. D'où l'inspiration gracquienne de cette image. Outre l'accord phonique entre la « mer » et la « mère », les homonymes soulignent un accord au niveau sémantique ; les deux symbolisent la vie et la mort. Simone Grossman partage aussi ce point de vue, elle voit aussi dans le bain, la notion d'une « eau-mère » (1980 : 216). D'après elle, ce bain reproduit matériellement la nostalgie de l'immersion et de la fusion au sein de l'élément liquide.

En outre, la plongée au sein de l'élément liquide implique chez Gracq un mouvement de communion avec l'eau et l'autre. C'est ce que les nageurs d'Argol éprouvent dans la tentative du bain, quand ils se sentent dissolus dans la mer. La dissolution exprime le désir de l'anéantissement de soi au profit d'une autre renaissance universelle, elle révèle une véritable union cosmique entre l'homme et le monde. Le bain peut être également lu comme l'incarnation parfaite du projet surréaliste du retour à l'un. Ainsi Laurence Rousseau affirme que « la fonction unifiante de l'eau » ne correspond pas seulement, chez Gracq, « au penchant d'une imagination, à ce besoin d'homogénéité pour atteindre à la profondeur, à l'épaisseur poétique » mais aussi elle s'harmonise bien avec « la sensibilité particulières aux Surréalistes, sensibilité animée par le Désir d'Universel » (1981 : 11). Le projet poétique de l'écrivain, autrement dit, ne diffère pas tellement de celui des Surréalistes. Ce projet est réalisé grâce à l'audace de l'écrivain qui propose des liens mystérieux et des associations nouvelles.

Au fil du discours métaphorique tout au long du récit, nous arrivons à dégager la deuxième signification que l'eau prend dans *Au château d'Argol*. Elle penche vers une dimension sensuelle de l'eau ; c'est encore la métaphore qui permet la réalisation de ce sens. La recherche lexicale est aussi notre moyen pour appuyer ce point de vue. Au cours de notre parcours sémique du chapitre « Le Bain », nous remarquons la fréquence de l'adjectif qualificatif « lisse » quatre fois répété dans les pages 44-45. Il est employé pour qualifier à la fois l'eau et la femme : « vagues lisses » à deux reprises, « écharpes lisses du brouillard », « son dos puissant, lisse et ténébreux » il s'agit de Heide. Figure de style, la métaphore construit un jeu de parallélisme et d'interférence lexicale entre la femme et la mer en donnant la clé nécessaire au sens. Elle crée une analogie entre la peau douce de la femme et l'eau, tout en confiant à cet élément incolore, inodore et transparent une qualité humaine « lisse », en le rendant sensuel. De même, la femme emprunte à l'isotopie de la mer le sème « ténébreux » incorporé à ses gouffres. Un rapport de va-et-vient s'instaure alors entre les deux pôles de la

métaphore, en permettant le transfert des traits sémiques entre eux. Car ni « lisse » (à propos de la mer), ni « ténébreux » ne se trouvent placés dans leur contexte linguistique normal. La connexion entre l'isotopie de l'homme et celle de la mer dans la tentative du bain finit par introduire les sémèmes de la béatitude que le discours met en lumière. Ceux-ci disent le plaisir de baigner dans les ténèbres de la mer-femme. En contact direct avec l'élément liquide, les nageurs connaissent une volupté pareille à celle dégagée d'une relation amoureuse, lorsqu'il s'agit de la construction d'un couple.

**Tableau 1. Émergence des trois isotopies (Homme, Mer, Béatitude) sur les pages 44-49 du « Bain »**

<i>Isotopie de l'homme</i>	<i>Isotopie de la mer</i>	<i>Isotopie de la béatitude</i>
Peau	Brumes(s) 5, brouillard 2	Doux 3
Larmes	Baigner	Fraîcheur 2
Corps 6, Membres 2	Golf	Enivrant
Visage 5	Liquide(s) 7	Délices 2
Œil 6, Yeux 10	Gouffre 2, ténébreux	Sens
Nudité	Mer 4	Radieuse
Dos 2	Vague(s) 7	Lisse 4
Chevelure	Mouillé(s) 4	Volupté
Poitrine 5	Flux 3et reflux	Douceur
Jambes	Plages	Exquise
Pieds 3	Grève 5	Sensation
Bras 3	Flaques	Sentir 4
Mains 5, Paume	Eau 4	Légèreté
Vaisseaux	Humide	Liberté
Cœur 5	Ruisseler	Pureté
Tête 3	Ecume	Sourire (v.)
Epaules 3	Rivage 2	Sourire (n.)
Ventre	Vaisseau	Cri(s) 2
Lèvres 3, Bouche, Dents 2	Nager 2	Exaltants
Ame	Sous-marine	Enchanté
Doigt(s) 2	Filets	Voluptueux
Plaie	Rouler	Enthousiasme
Nerfs	Crête(s) 2	Enthousiasmant 2
Joues	Couler	Plaisir
Muscles 2	Navigation	Félicité
Chair 2	Plonger	Amour
Regard(s) 3, Regarder 4	Lames	Vigueur
Sein	Glisser	Furieuse
Prunelles, Lentilles	Noyés 2	Joie, Réjouissances
Poumons, Respiration	Abîmes 3	Caresse, Caresser
Esprit, Cerveaux 2, Tempe	Ondulants	Charme
Sang 2	Flotter	Fête

Un examen rapide de ce tableau montre la fréquence de tous les sémèmes du corps humain et de la mer, comme si Gracq voulait mettre l'accent sur la sensualité et le plaisir physique dans une véritable confrontation du corps à corps entre l'homme et la mer. Cela explique la sensation de « douceur » et d'extase qui émane des personnages d'Argol, lorsqu'ils étreignent physiquement les flots. La reprise de sème « corps » six fois, de « peau » et de « chair » deux fois concrétise véritablement cette étreinte physique. Dès que le corps des nageurs touche les filets liquides, l'eau les caresse et les forces à participer à l'union avec elle. Ce qu'ils éprouvent relève d'une sensation et d'un plaisir sensuel. Ces sentiments sont exprimés presque dans chaque page de ce chapitre. La reprise du verbe « sentir » quatre fois, comme le montre le tableau, manifeste l'intérêt accordé à leur sensation. Dans cette tentative sensuelle, il n'y a aucun doute que l'accent est mis sur la perception tactile. Car c'est l'organe du toucher qui assure la volupté sensuelle. Le tableau met sous nos yeux tous les sèmes qui traduisent l'effet produit du contact charnel avec l'élément liquide. Ce que sentent les nageurs témoignent des

sentiments positifs : « fraîcheur » à deux reprises, « douceur » et « doux » à trois reprises, « lisse » à quatre reprises. Nous pouvons dire que les nageurs vivent la tentative du bain avec une grande joie. Le tableau ne manque pas aussi de démontrer les expressions de la béatitude : « sourire », une seule fréquence pour le verbe et le nom, « joie », « réjouissances » et « fête ». La connexion était accomplie au moment où la différence entre ces deux isotopies s'était abolie du langage du descripteur pour ainsi dire que le « sel » et le « sang » font partie maintenant d'un seul corps unique et vaste. En partant de deux éléments concrets (mer et homme), Gracq joue sur la force matérielle de l'image et évoque une notion abstraite (la volupté).

### 3. Dynamique de la métaphore aquatique

La métaphore aquatique est filée sur les pages blanches du livre, tout en tissant sa trame de noir et de blanc. Dans ce tissage, nous constatons l'émergence de la signification sensuelle de l'eau. Notre intérêt va cette fois-ci vers une lecture sommaire de la genèse de la métaphore filée qui érotise l'eau. Nous nous arrêtons en l'occurrence sur les dernières pages du premier chapitre « Argol », plus exactement sur les pages 16 et 18 où la mer souligne une présence réelle et non métaphorique. Le premier constat que nous pouvons signaler est : l'apparition réelle de la mer s'accompagne de la fréquence de l'adjectif qualificatif « nues ». Certes, l'adjectif est utilisé pour identifier le paysage d'Argol, ayant un cadre marin, mais sa présence n'est pas sans valeur. Elle a pour effet d'accentuer la nudité de la mer. Ainsi, nous lisons cette phrase : « cette mer où l'on n'apercevait pas une voile étonnait par sa parfaite immobilité » ; il s'agit d'une mer immobile et sans voile, ou une mer accessible qui se dévoile sans pudeur aux yeux des observateurs. Rien ne cache sa nudité apparente. Le recours au style de la négation « ne...pas » que Gracq utilise avec le mot « voile » fait penser à l'homophonie « voile » au genre masculin. Le lecteur peut croire que c'est une mer dévoilée ou plutôt dénudée. Plus loin, à la page 18, la notion de la nudité est bien élaborée. Nous lisons : « sol nu », « rocs nus » et le participe passé du verbe dénuder « les troncs [...] étaient dénudés par les vents ». La métaphore est bâtie ici sur la transmission de la qualité humaine à des objets non humains; le transfert conduit par conséquent à les rendre sensuels. Élaborer la nudité du paysage argolien par la volonté du descripteur montre que cette notion possède une grande importance sur le plan diégétique du récit. Elle est en réalité un signal évocateur de la nudité féminine du chapitre 8. Signe de sensualité, la nudité signifie « l'abolition de la séparation entre l'homme et le monde qui l'entoure, en fonction de quoi les énergies naturelles passent de l'un à l'autre sans écran » (Chevalier, 1969 : 544). La nudité n'est donc pas uniquement un facteur motivant l'histoire, mais aussi elle entre dans l'essence du projet poétique de Gracq : elle appelle à l'intégration directe de l'homme dans le monde en absence de toute frontière entre eux.

La célébration de la nudité forestière met en évidence la conceptualisation de l'érotisme que la page 18 actualise : « Alors l'averse déchaîna les fraîcheurs glaciales de son déluge comme la volée brutale d'une poignée de cailloux. [...] Les rocs nus brillèrent comme de dangereuses cuirasses, la gloire liquide et jaunâtre d'un brouillard humide couronna un instant la tête de chaque arbre de la forêt » (Gracq, 1989). C'est de l'eau de la pluie, nocturne, lunaire et laiteuse qu'il s'agit ici. Avant de conceptualiser la notion de l'érotisme dans les dernières pages du premier chapitre, Gracq tend à métaphoriser son monde en terme de l'homme, tout en insistant sur la sensualité. La tombée des gouttes de la pluie sur « les rocs nus » et les arbres conceptualise, sous l'effet de la lumière jaune de la lune, le rapport sexuel. Ce rapport métaphoriquement évoqué par « la gloire liquide et jaunâtre d'un brouillard humide » est prolongé par une autre métaphore verbale « couronna ». La conceptualisation métaphorique de l'érotisme est concrétisée encore, lorsque Gracq humanise l'arbre en utilisant le sème « tête » pour désigner la cime. En partant d'un élément concret « averse », Gracq évoque une notion abstraite et étrangère à cet élément, en lui transférant la connotation abstraite liée au sème « gloire ». La métaphore consiste ici à montrer une idée à travers une autre idée. Dans un autre sens, une idée est exprimée non pas à travers son signe propre mais à travers le signe d'une autre idée. Le concept érotique de l'eau constamment utilisé dans la littérature française se révèle chez Gracq non uniquement un élément organisateur de la diégèse, mais encore son matériau : il renvoie ici à l'acte du viol commis contre Heide dans la forêt.

La parole discursive de l'écrivain dans le premier chapitre trouve, nous pouvons l'affirmer, son illustration directe à la fin du chapitre 8. La femme est ainsi l'élément qu'il privilégie pour avoir accès à l'univers ; c'est-à-dire que le romancier recourt à des moyens mystiques pour pouvoir atteindre son objectif. C'est pour cela que la sensualité entre étroitement dans le cœur de son projet poétique de l'intégration ; elle constitue une fin dans la mesure où elle conduit à l'accomplissement de la quête. L'érotisation est donc le troisième sens que prend l'eau dans ce roman.

## Conclusion

La mer est un élément indispensable de la création littéraire de Julien Gracq et entre essentiellement dans son projet : l'union au cosmos. Dans *Au château d'Argol*, la fusion physique des trois personnages du récit et de l'eau permet de réaliser une véritable union cosmique qui leur permet d'atteindre un état d'expansion universelle où s'abolit toute différence entre ces deux composantes du cosmos. L'originalité de l'écrivain réside tant dans la mise en œuvre de la théorie de la « plante humaine » (Gracq, 1989 : 879) que dans la valeur accordée à la dimension sensuelle comme facteur accomplissant la communication entre l'homme et le monde. Cela explique la raison pour laquelle Gracq transforme le paysage en mer. Le paysage marin paraît un lieu idéal pour l'amour. Ce n'est donc pas futile que l'eau reste « dormante » ou plutôt stagnante dans ce récit. L'état de la stagnation s'harmonise bien avec la conceptualisation érotique de l'eau. L'eau stagnante symbolise, selon les nombreux mythes de la création, le « plasma de la terre » (Chevalier, 1969 : 308) d'où naît la vie. En quête de son objet de désir, l'écrivain entretient avec la mer et ses profondeurs, un rapport sensuel marqué par la douceur et la volupté. La mer, en alliant représentation concrète et suggestion abstraite, se révèle bien comme un pilier des analogies pour exprimer la femme et la création poétique. Autrement dit, l'analogie marine acquiert sa profondeur évocatrice par le fait qu'elle rend compte des deux voies susceptibles de mener Gracq à actualiser son projet : la femme et la production poétique.

Cependant c'est la métaphore qu'a choisie l'écrivain pour faire basculer la logique dynamique du langage et atteindre son objectif. Outre sa fonction de suggérer les événements de l'histoire, elle fournit un modèle de compréhension du monde véhiculé avec les mots sollicités. Ceux-ci, perçus comme métaphoriques pour le lecteur, disent en réalité la façon par laquelle l'écrivain appréhende les événements du monde tout en partant de ses propres expériences. En effet l'écrivain recourt à la technique répétitive afin d'élaborer son projet poétique : anthropomorphisation de l'univers.

## Références bibliographiques

- AQUIEN, Michèle (1993). *Dictionnaire de poésie*. Paris : Librairie générale française.
- ARFEUX, Marc-Henri (2002). *La Présence au monde dans l'œuvre en prose de Julien Gracq*. Tome I, II, III. Lyon : Université de Lyon 2. (Thèse).
- BACRY, Patrick (1992). *Les Figures de style*. Paris : Belin.
- BLAIN-PINEL, Marie (2003). *La Mer, le miroir d'infini : la métaphore marine dans la poésie romantique*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- BLANCHOT, Maurice (1955). *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard.
- BONHOMME, Marc (2005). *Pragmatique des figures du discours*. Paris : Champion.
- BRETON, André (1986). *Qu'est-ce que le Surréalisme ?* Cognac : Actual & Le Temps qu'il fait.
- BRIDEL, Yves (1981). *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*. Lausanne : L'Age d'Homme.
- CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth (1984). *La Métaphore raconte : pratique de Julien Gracq*. Paris : Klincksieck.
- CHEVALIER, Jean (1969). *Dictionnaire des Symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont et Jupiter.
- DENIS, Ariel (1978). *Julien Gracq*. Paris : Seghers (Coll. Poètes d'aujourd'hui).
- DETRIE, Catherine (2001). *Du sens dans le processus métaphorique*. Paris : Champion.
- FONTANIER, Pierre. (1977). *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion,
- GENETTE, Gérard (2004). *Métalepse*. Paris : Seuil
- GOUX, Jean-Paul (1982). *Les Leçons d'Argol*. Paris : Messidor/Temps Actuels.
- GRACQ, Julien (1989). *Œuvres Complètes I*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1970). « La Structure sémantique » dans *Du sens : essais sémiotiques*. Paris : Seuil. pp. 39-48.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1986). *Sémantique structurale*. Paris : Presses Universitaires de France.

- GROSSMAN, Simone (1980). *Julien Gracq et le surréalisme*. Paris : José Corti.
- GROSSMAN, Simone (1982). « Julien Gracq : romancier surréaliste » dans *Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, (2ème édition revue et corrigée). pp. 214-220.
- GUIOMAR, Michel (1972). « Images et masque du désir dans l'œuvre de Julien Gracq » dans *Cahier de L'Herne. Julien Gracq*. Paris : L'Herne. pp. 301-318.
- HAMON, Philippe, (1989). *Expositions. Littérature et architecture au XIX e siècle*. Paris : José Corti.
- HEBERT, Louis (2007). « L'Analyse sémiotique » dans *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images : introduction à la sémiotique appliquée*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
- MORIER, Henri (1998). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris : PUF.
- MURAT, Michel (2006). *Julien Gracq*. Paris : Adpf.
- POUGEOISE, Michel(2001). *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Armand Colin.
- ROBERT, Paul (2003). *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire de la langue française*. Paris : Dictionnaire Le Robert-VUEF.
- ROUSSEAU, Laurence (1981). *Images et métaphores aquatiques dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*. Paris : Lettres Modernes.
- SCHULZ, Patricia (2004). *Description critique du concept traditionnel de « métaphore »*. Berne : Peter Lang SA, éditions scientifiques européennes.
- TAMBA-MECZ, Irène (1981). *Le Sens figuré*. Paris : PUF.