

précises à l'appui de quelques exemples de traduction. Ceci nous permettra de mieux déceler la valeur de l'iconicité et de la traduction dans la production de sens.

Mais avant cela, il s'impose d'établir le cadre théorique où s'inscrit la question de l'iconicité.

## **CHAPITRE I.2. FONDEMENTS THÉORIQUES DE LA QUESTION DE L'ICONICITÉ**

### **I.2.1. L'ICONE DANS LA SÉMIOLOGIE**

#### **I.2.1.1. Du structuralisme à la *forme-sens***

On peut dire que l'iconicité est une manière de signifier par l'image. Mais l'image, notre expérience quotidienne le montre, peut être fragmentée, voilée par une autre image, juxtaposée à une autre image, s'y insérer ; et elle est toujours interprétée dans la perspective de cet éventuel flottement qui la définit, qui l'actualise sans ignorer sa nature non définitive et son insertion dans la dynamique de la sémiotique. Il est donc indispensable d'identifier les phénomènes iconiques dans un texte, de passer par une lecture capable d'interpréter ces signes, exprimés d'une manière plus ou moins oblique, en les considérant de manière indépendante, et, le cas échéant, en les intégrant dans un système. Cela afin d'aboutir à une traduction soucieuse des équivalences iconiques les plus appropriées dans le texte cible, une traduction capable de préserver la complexité sémiotique du texte, du moment que l'on considère la forme en tant que sens, autrement dit la dimension signique du signifiant, dont l'une des manifestations principales est l'iconicité.

L'iconicité, telle que nous la concevons, implique une problématisation de la thèse saussurienne de la double articulation du signe en signifiant (image

---

acoustique) et signifié (concept). Le signifiant peut correspondre à la *forme-sens* envisagée par Henri Meschonnic lorsqu'il affirme que "le signifiant ne cesse de faire signe". Ceci contredit forcément les deux principes fondamentaux de Saussure (1857-1913) : celui de l'arbitraire du signe et celui de la linéarité du signifiant. Le travail de l'iconicité nous montre, justement, que le signe —si l'on préfère, le lien unissant le signifiant au signifié— n'est pas toujours arbitraire, qu'il peut être conventionnel sans être arbitraire. Nous tenons à évoquer ici les origines iconiques de l'écriture, l'iconicité des formes d'écriture pictographique, et le recours à des formes de signification synthétiques, telle l'iconicité, dans la modernité littéraire, que nous avons examinées au chapitre précédent. Sans doute, la limitation de la sémiologie saussurienne au domaine linguistique rend facile l'argument de l'arbitraire du signe ; même si ceci n'empêchait pas le sémiologue genevois d'envisager des cas de symbolisme phonétique, qu'il s'arrangeait pour présenter comme des cas exceptionnels ne contredisant pas sa thèse<sup>104</sup>.

Le fait d'envisager le sens intrinsèque, voire la primauté, du signifiant, impliquerait donc une atomisation du signe et contredirait non seulement la thèse de l'arbitraire du signe ; mais aussi celle de la linéarité du signifiant. Un problème supplémentaire qui se fait jour chez Saussure est celui de limiter son champ d'action non seulement au linguistique mais surtout au verbal. Le signifiant correspond essentiellement, d'après lui, à l'image acoustique ; le visuel reste en arrière-plan, ce qui constitue une limite au niveau de la signification. D'autre part, et assez logiquement, bon nombre de ses arguments restent uniquement valables pour le cas des langues alphabétiques,

---

<sup>104</sup> Saussure, F. de : *CLG*, pp. 97-103. La critique des thèses fondatrices de la sémiologie saussurienne que nous poursuivons, n'implique pas une critique de toute l'œuvre de Saussure. Ses derniers travaux sur les anagrammes, connus longtemps après sa mort et très peu diffusés, témoignent d'une conception originale du langage poétique comme code autonome, et du texte littéraire comme réseau de relations manifestées au niveau des signifiants. Notre critique ferme porte plutôt sur le courant structuraliste héritier du *CLG*, qui depuis Saussure n'a cessé de dominer.

---

ce qui constitue une limitation encore plus importante au regard de notre recherche et qui, sur le plan sémiotique, a suscité des critiques de divers ordre parmi les théoriciens post-structuralistes.

Ceci nous oblige à faire un bref parcours à travers les principales tendances du structuralisme. Nous nous limiterons plutôt à établir quelques points de repère essentiels, afin de mieux situer nos choix théoriques et de les mettre en rapport, le cas échéant, avec certaines tendances sémiotiques qui, s'étant détachées de Saussure, se trouvent plus ou moins apparentées à celle de Peirce, qui est au fond de nos réflexions. Plusieurs écoles structuralistes ont justement tenté de combler les lacunes de Saussure :

1. Le fonctionnalisme de l'École de Prague : Roman Jakobson<sup>105</sup> et André Martinet<sup>106</sup>, notamment ;
2. Le distributionnalisme de l'école américaine : Leonard Bloomfield<sup>107</sup> ; et
3. La théorie glossématique élaborée par le linguiste danois Louis T. Hjelmslev<sup>108</sup>.

Mais aucune d'entre elles ne nous a semblé suffisante pour aborder la question de l'iconicité, car elles se basent, toutes les trois, essentiellement sur le linguistique.

1) L'École de Prague (1929-1938) introduit les concepts de trait distinctif phonologique et de structure morphophonologique. Les sons qui

---

<sup>105</sup> Jakobson, R. : *Éssais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963.

<sup>106</sup> Martinet, A. : *Langue et fonction*, Denoël-Gauthier, Paris, 1970.

<sup>107</sup> Bloomfield, L. : *Le langage*, Payot, Paris, 1970.

<sup>108</sup> Hjelmslev, L. T. : *Prolegomènes à une théorie du langage*, Minuit, Paris, 1968-1971 ; et *Résumé à une théorie du langage : la glossématique, introduction et composante universelle* (1943), dans : *Nouveaux Éssais*, recueillis et présentés par François Rastier. PUF, Paris, 1985.

---

constituent la chaîne parlée permettraient de distinguer des unités pourvues de sens et leur fonction serait, donc, de rendre possibles des distinctions. Ces distinctions amènent les phonologues à introduire un second principe saussurien, celui de l'oppositivité, selon lequel une entité linguistique quelconque n'est constituée que par ce qui la distingue d'une autre. Sans doute, cette approche ne peut être valable que pour le cas des écritures phonétiques/alphabétiques ; le concept d'opposition ne peut pas fonctionner pour le cas du japonais ni pour l'approche des formes d'écriture pictographique ou idéographique. Vu la relation étroite entre l'iconique et le fonds synthétique de ces écritures qui a été soulevé précédemment, le fonctionnalisme s'avère insuffisant pour notre approche.

2) Leonard Bloomfield (1887-1949) part de la psychologie béhavioriste. Il part du principe que la parole doit être expliquée par ses conditions externes d'apparition. Cette thèse, qu'il nomme le *mécanisme*, il l'oppose au *mentalisme* selon lequel la parole doit s'expliquer comme un effet des pensées (intentions, croyances, sentiments) du sujet parlant. Le formalisme distributionnaliste concerne exclusivement le plan de l'expression. La combinatoire distributionnaliste est linéaire. Bloomfield limite le "langage" à l'usage conventionnel du son oral (langage "parlé"), et l'écriture serait pour lui une invention moderne destinée à enregistrer le langage au moyen de signes. Vision simpliste, ou en tout cas limitée et relevant du logocentrisme de l'écriture alphabétique, qui ignorerait l'origine iconique de l'écriture et sa fonction fondamentale, à savoir l'"enregistrement", et la transmission, non pas du langage mais de la pensée, des idées. Les glyphes, comme nous l'avons fait observer préalablement, constituent des signifiants-signes : le dessin d'un pied ne signifie pas le terme pied mais l'idée de marcher. Il y a un "langage " qui transcende le linguistique et qui, bien qu'essentiel pour comprendre les processus de communication et de signification, n'est nullement considéré par la vision étroite béhavioriste du linguiste américain.

---

Meschonnic, lui-même, est conscient de cette limite lorsqu'il critique la notion béhavioriste du sens comme réponse. « Derrière une apparence scientifique [dit-il] se révèle l'instrument au service d'une idéologie. Cette notion se fonde sur l'opposition forme et sens, [...] elle réduit la polysémie à la monosémie. Elle réduit la culture à la langue. <sup>109</sup>

3) Le nom de Louis T. Hjelmslev (1899-1965) s'impose ici : d'après le linguiste danois, ainsi que pour Saussure, la langue est forme et non pas substance. Il reste lui aussi sous l'emprise du linguistique, mais du moins il envisage le signe d'une manière bien plus polémique que les autres tendances saussuriennes. Il propose un plan de l'expression et un plan du contenu du langage, mais pour chacun de ces plans il distingue forme et substance : la forme serait la structure linguistique ; et la substance, le corrélat extralinguistique où se manifeste la forme. Autrement dit, la relation entre forme et substance, à la différence de Saussure, serait exclue de la linguistique. Il introduit le concept de *glossèmes* : traits phonologiques et sémantiques non analysables linguistiquement. Cette conception implique déjà une atomisation du signe bi-face tel qu'il fut conçu par Saussure. La polarisation du plan de l'expression revient au même que d'envisager la division du signifiant en signifiant et signifié. Ainsi, Hjelmslev est en train de poser la valeur sémiotique du signifiant. Il définira ce phénomène comme *sémiotique connotative*, et, parallèlement, il appellera *sémiotique dénotative*, celle dont le plan du contenu (signifié) constitue un signe (signifiant + signifié). Remarquons au passage qu'Umberto Eco (1973) doute qu'il existe des signes non connotatifs ou strictement dénotatifs.

Sans doute, la *sémiotique connotative* de Hjelmslev est en rapport avec le concept de *forme-sens* qui fera l'objet d'un examen plus minutieux plus

---

<sup>109</sup> Meschonnic, H. : *Pour la poétique II*, Gallimard, Paris, 1973, p. 312 (proposition 23).

loin. Si nous mettons l'accent sur cette notion c'est qu'elle peut être rattachée au phénomène de la symbolisation, et qu'elle renvoie donc à la mobilité propre à la sémiotique. La connotation, telle qu'elle est envisagée par Hjelmslev et complétée par le travail de Catherine Kerbrat-Orecchioni sur le sujet, viendra s'ajouter à notre approche de l'iconicité par la suite.

Hormis l'utilité incidente de certains aspects soulevés jusqu'ici, seule une sémiotique générale semble être suffisante dans la perspective de nos recherches sur l'iconicité. C'est seulement une approche sémiotique de type pluraliste, telle celle de Peirce, d'Eco ou du Groupe  $\mu$ , qui peut permettre d'aborder le sujet interdisciplinaire de l'icone tel que nous le concevons.

#### **1.2.1.2. L'iconicité d'après Charles S. Peirce**

L'iconicité est un phénomène complexe, mais, pour comprendre la nature d'une telle complexité, il convient d'évoquer la conception triadique du signe selon Charles Sanders Peirce et d'identifier la place que cet auteur attribue à l'icone.

D'après Peirce (1839-1914), la signification implique une relation triadique. En effet, toute sa pensée part de la logique, et est fondamentalement triadique. Dès ses débuts, il pose le concept de représentation dans un sens large, c'est-à-dire comme quelque chose qu'est supposé être à la place de quelque chose d'autre, et il en vient à proposer son premier ensemble conceptuel triadique : **chose / représentation / forme**. Et il insistera sur le fait que nous ne connaissons les choses et les formes qu'à travers les représentations.

Plus tard, il va distinguer trois types de représentations : **signes, copies et symboles**, lesquels, dans un état plus avancé de sa théorie, déboucheront sur la division du signe ou *representamen* en : **icone, indice et symbole**.

D'après Peirce, la pensée, tout comme la réalité, est basée sur une *relation*. Ce concept, qui d'ailleurs est déjà présent chez Saussure, constitue au départ une catégorie-clef dans sa compréhension de la logique et des mathématiques, et il va le considérer par la suite en tant que constituant de la réalité même. Dans cette perspective, il nommera *pragmaticisme* ou *phanéroskopie* sa manière particulière d'entendre le pragmatisme, c'est-à-dire la démarche visant à reconstruire le *concevable* à partir de l'immédiat, et la raison à partir de la perception.

Sa définition du signe la plus développée est, bien sûr, basée sur la relation triadique :

“ Un signe ou *representamen*, est un premier qui entretient avec un second, appelé son objet, une relation triadique si authentique qu'elle peut déterminer un troisième, appelé son *interprétant*, à entretenir avec son objet la même relation triadique qu'il entretient lui-même avec ce même objet ”<sup>110</sup>.

D'après lui, toute l'expérience humaine s'organise en trois niveaux, qu'il nomme : *firstness* (priméité), *secondness* (sécondéité) et *thirdness* (tiercéité), lesquels correspondent *grosso modo* aux qualités senties (qualisignes), à l'expérience de l'effort (sinsignes), et aux lois ou signes (légisignes). Le signe lui-même constitue l'une de ces relations triadiques, provoquant ainsi le processus d'enchaînement, son objet et l'effet que le signe produit ou interprétant. L'interprétant est donc, aussi, un signe qui aura son interprétant, et ainsi de suite. Ce phénomène de signification en chaîne est nommé *sémiose*.

À partir des différents classements possibles, Peirce propose de nombreuses variétés de signes, arrivant à en distinguer un total de soixante-

---

<sup>110</sup> Peirce, Ch. S. : “ Syllabus, V , 1902. Deledalle, G. (Éd.) : *Charles S. Peirce, Écrits sur le signe*, Le Seuil, Paris, 1978, p. 147.

six. Le schéma qui suit montre les distinctions les plus courantes. Nous y avons souligné l'un des classements intervenant dans la relation triadique de la sémiologie, celui qui considère trois types d'objet : icône, indice et symbole.

	1	2	3
Representamen	Qualisigne (R1)	Sinsigne (R2)	Légisigne (R3)
<b>Objet</b>	<b>Icone (O1)</b>	<b>Indice (O2)</b>	<b>Symbole (O3)</b>
Interprétant	Rhème (I1)	Dicisigne (I2)	Argument (I3)

111

La définition que Peirce donne pour l'icône est la suivante :

“ Un icône est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non. Il est vrai que si cet objet n'existe vraiment pas, l'icône n'agit pas comme signe , mais cela n'a rien à voir avec son caractère de signe. N'importe quoi, qualité, individu existant ou loi, est l'icône de quelque chose, pourvu qu'il ressemble à cette chose et soit utilisé comme signe de cette chose ”<sup>112</sup>.

Mais tout en utilisant le terme de la ressemblance, Peirce semble amorcer quelques réserves : en effet, dire qu'un signe renvoie à un objet ne veut pas dire qu'un signe imite un objet, à fortiori si l'objet n'existe pas réellement. Nous supposons qu'ici il entend des idées abstraites, ou sensations, telle l'idée de paix ou repos qui pourrait parfaitement être représentée textuellement, mettons, par le recours massif à une isophonie, par une répétition de phonèmes dénotant cette idée. Et nous supposons que, dans ces cas-là, dire que “ l'icône n'agit pas comme signe , implique qu'il est

<sup>111</sup> Deledalle, G. : *Lire Peirce aujourd'hui*, De Boeck Université, coll. “ Le point philosophique ”, Bruxelles, 1990, p. 85. Nous empruntons le schéma, qui dans l'œuvre citée est présenté et rigoureusement commenté par l'auteur.

<sup>112</sup> Peirce, Ch. S. : “Nomenclature and Divisions of Triadic Relations, as far as they are determined”, V, 1903. Cfr. : Deledalle, G. : *Lire Peirce*, p. 140.



---

signe mais pas interprétant. C'est pourquoi Peirce dira aussi qu'un icône peut être un signe d'une nature toute particulière. Il convient ici de rappeler que, pour Peirce, un icône n'est jamais absolument pur, sans indice ni symbole, "un icône peut avoir un indice dégénéré ou un symbole abstrait pour interprétant indirect et un indice authentique ou symbole pour interprétant imparfait"<sup>113</sup>. Nous aurons l'occasion d'observer ce flottement d'une manière assez claire dans les analyses de *La Guerre* de Le Clézio qui feront l'objet du chapitre II.3. Définir l'icône par rapport aux autres signes nous permettra alors d'envisager les équilibres problématiques des signes qui ont lieu dans tout processus sémiotique, notamment du fait de leur non-exclusivité, de leur capacité de se transformer, et parfois de coïncider, à l'approche de l'interprétant. Selon Peirce, l'icône comporte, lui aussi, trois sous-classes ou hypoïcones : les *images*, qui sont de simples qualités, les *diagrammes*, qui représentent des relations principalement dyadiques, et les *métaphores*, qui représentent en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre. Ce triple sous-classement nous intéresse, car il entretient un certain rapport avec les niveaux d'iconicité que nous allons proposer par la suite.

Nous ne considérerons pas strictement toutes les autres divisions du signe, pour l'instant. Il suffira de retenir, comme le signale Gérard Deledalle, que "rien n'est en soi icône, indice ou symbole, etc. C'est l'analyse d'une sémiose donnée (et non l'analyse formelle de la triade sémiotique) qui dira la "nature" de ses constituants"<sup>114</sup>. Lors des analyses textuelles qui suivront, nous resterons attentifs aux mécanismes complexes pouvant se rattacher à ces divisions, et nous remarquerons notamment le caractère dynamique de la signification sur lequel reposent nos arguments.

---

<sup>113</sup> Peirce, Ch. S. : *Écrits sur le signe*, p. 233.

<sup>114</sup> Deledalle, G. : *Lire Peirce*, p. 77.

---

La question interdisciplinaire de l'icone et de l'image dans la lecture littéraire, sous-tendant une dialectique du visuel et du linguistique, renvoie à la sémiotique écoienne et peircienne. En d'autres termes, elle réclame une visée pluraliste du signe, transcendant les binarismes. Mais l'approche triadique de Peirce, par la nature interactive propre à la sémiose, ne saurait sans doute se passer d'autres approches connexes, telles la psychanalyse et autres théorisations du sujet, lesquelles seront, sinon présentes, du moins sous-jacentes dans nos réflexions. Le binarisme qui découle du *Cours de linguistique générale* de Saussure, et surtout de ce qui en a été fait par les néo-structuralistes, nous semble particulièrement inopérant en traduction<sup>115</sup> car, se basant sur l'expression verbale et sur des relations strictement dichotomiques (langue/parole, signifié/signifiant,...), il ne permet pas de considérer la complexité du signe et il s'éloigne de la sorte de la réalité de la communication.

C'est Umberto Eco (1932-) qui apporte une définition du signe radicalement ouverte et, en ce sens, assez proche des présupposés de la sémiotique peircienne. Eco observe les effets paralysants du modèle linguistique lorsqu'il s'agit de signes iconiques. Et ses constatations, à partir de l'étude des diverses approches de la linguistique, lui permettent de déboucher sur cette définition du signe :

“ [...] est signe tout ce qui entretient des relations de signification, même dans le cas où sa structure interne ne correspond pas à celle des signes linguistiques [...], il est possible de décrire la structure interne de n'importe quel signe (même si elle diffère de la structure linguistique)”<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> Nous ne sommes pas la seule à émettre un tel jugement. Voir, par ex., Lerat, P. : *Les langues spécialisées*, PUF, Paris, 1995, p. 37.

<sup>116</sup> Eco, U. : *Segno*, ISEDI, Milan, 1973.

Il envisage une théorie unifiée du signe, qui devra s'adapter à toutes les variétés de signes. Dans cette optique, sa conception du signe a une connexion directe avec celle de Peirce, pour qui la sémiotique constituait un cadre de référence englobant toute autre étude : mathématiques, morale, métaphysique, gravitation, thermodynamique, optique, chimie, anatomie comparée, astronomie, psychologie, phonétique, économie, histoire des sciences, whist, hommes et femmes, vin, métrologie, [sic]. C'est pourquoi Eco est présent dans nos réflexions. Il en va de même pour les travaux du Groupe  $\mu$  (*Traité du signe visuel*) qui, basés sur une sémiotique visuelle dans un sens large, nous seront d'une grande utilité.

Mais, le terrain de l'icone s'est toujours présenté comme un terrain vague, il a toujours été semé d'obstacles et il fait encore l'objet de divergences.

### **I.2.1.3. L'icone, une notion qui fait problème dans la sémiotique**

Le terme "icone", du grec *eikôn* que l'on peut traduire par "image", passe en latin et dans les langues occidentales n'en gardant que le sens d'emprunt, celui de représentation dans l'art pictural byzantin. Peirce, tel que nous venons de le voir, refondera le sens au début du XX<sup>e</sup> siècle en proposant d'appeler "icone" les signes primaires, et "signes iconiques" les signes qui renvoient à leur objet, c'est-à-dire à leur référence, par une ressemblance du signifiant avec celui-ci (se distinguant en cela des indices et des symboles).

Plus récemment, le sémioticien Charles William Morris (1938) formulera une définition, d'après laquelle un signe est iconique dans la mesure où il a lui-même les propriétés de ses *dénotata*, tout en signalant,

---

l'impossibilité de concevoir des signes iconiques purs<sup>117</sup>. En ce sens, Morris semblait se rapprocher de Peirce. Il ressentait, lui aussi, la nécessité d'opérer un sous-classement lorsqu'il en venait à proposer des échelles d'iconicité. Il citait, comme exemples d'iconisme faible, les onomatopées. Tout cela, dans l'ensemble, semblait contredire son critère de la ressemblance. En fait, Morris<sup>118</sup> en était même arrivé à concevoir des signes *synonymes* et en même temps des degrés de similarité, ce qui a l'air paradoxal. En outre, il classait les signes dans de nombreuses catégories, rigoureuses dans l'ensemble, mais pour arriver presque toujours à attribuer un sens déterminé à chaque sorte de signe plutôt que de concevoir des fonctions sémiotiques variables pour un même signifiant. Sans doute, lorsqu'il attribuait un degré plus iconique à un film qu'à un portrait peint, il n'envisageait pas la possibilité qu'un même tableau puisse fonctionner comme icône et comme symbole. Sa thèse peut être contestée si l'on prend comme exemple le *Guernica* de Picasso : icône de la guerre civile espagnole, mais aussi symbole du totalitarisme franquiste. Ainsi, Morris semble considérer les signes comme des entités toutes faites et à sens indépendant, qu'il convient de classer dans telle ou telle catégorie, sans tenir compte du fait que le contexte cognitif qui oriente la perception agit dans l'interprétation et peut faire osciller la valeur d'un signe. Nous dirions même que la plupart des signes sont des *plurisignes*. Sans aucun doute, dans la pensée behavioriste de Morris fait défaut une articulation complexe entre les différents types de signes, articulation qui permettrait d'envisager la sémiose. Plutôt qu'une interrelation sémiotique, il conçoit une interrelation des manières de signifier. Les manières de signifier se serviraient de signes et, en tant que telles, elles pourraient impliquer une certaine

---

<sup>117</sup> Morris, Ch. W. : *Signs, Language and Behaviour*, Prentice-Hall, New York, 1946, p. 23.

<sup>118</sup> Morris, Ch. W. : *Signs*, Chap. I.7.

---

interrelation entre signes mais jamais une polyvalence<sup>119</sup>. Il est certain qu'Eco se situe dans le sillage de Peirce et se détache de la visée morrissienne lorsqu'il affirme que " tout signe peut être considéré comme indice, icône ou symbole selon les circonstances où il apparaît et l'usage significatif auquel il est destiné <sup>120</sup>. Sous une apparence pluraliste, la conception du signe de Morris, nous semble-t-il, finit pour renvoyer au binarisme saussurien.

Eco, dans la critique de l'iconisme élaborée dans son *Trattato di semiotica generale*, devait faire appel à ce genre d'arguments lorsqu'il problématisait la notion de ressemblance : Qu'est-ce que cela veut dire qu'un signe ressemble à son objet ? se demandait-il. Et, à l'époque, en avançant ces propos, il ne convenait pas de nommer iconiques des signes qui, d'après lui, n'étaient que des stimuli subrogés contribuant, dans le cadre d'une représentation, à la signification<sup>121</sup>. Il attendra jusqu'à la publication de *Kant e l'ornitorinco* (1997) pour établir un bilan de la polémique qui s'était poursuivie au long de quelque vingt années contre l'iconisme. Les raisons de cette polémique relèveraient, d'après lui, d'une conception ingénue de l'icône, basée sur une notion intuitive de la ressemblance. Dans les interstices de sa révision critique on devine une lecture plus subtile de Peirce, si ce n'est une adhésion prudente. Une bonne partie de notre quotidien, dit-il, est gouvernée par des relations de ressemblance, c'est pour des raisons de ressemblance que nous reconnaissons les personnes, et c'est sur la base de la ressemblance entre occurrences que nous sommes en mesure d'utiliser des termes généraux ; la constance même de la perception, dit-il encore, est assurée par la reconnaissance de formes.<sup>122</sup> Il ne se limite pas à poser la nature iconique de la perception, mais il invite à considérer des conventions

---

<sup>119</sup> Morris, Ch. W. : *Signs*, Chap. 3.11, "Manières de signifier".

<sup>120</sup> Eco, U. : *Segno*, Chap. 2.8.2.

<sup>121</sup> Eco, U. : *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milan, 1976, Chap. 3.5.2.

---

graphiques, des règles proportionnelles, ainsi que des règles de projection intervenant dans la production et la reconnaissance des hypoïcones. Par ces propos, Eco semblerait attribuer la nature dynamique de l'objet chez Peirce à une motivation de l'interprétant. Cet aperçu polémique de l'iconicité, joint à la conception dynamique du signe d'après Peirce, que nous avons présentée plus haut, nous permettra de formuler notre définition de l'iconicité en relation avec la sémiose.

D'après nous, il s'agirait plutôt, dans certains cas, d'une ressemblance conceptuelle ou métaphorique produite par des *stimuli* perceptifs déclenchés par le référent culturel. Comme nous avons pu l'observer, certains signes des écritures idéogrammatiques antiques étaient en rapport iconique avec la réalité désignée, mais il ne s'agissait pas toujours d'un rapport univoque : la motivation des pictogrammes, nous l'avons vu, ne suffisant pas à une compréhension universelle, elle nous obligeait à considérer la convention en tant que lien culturel : la proximité formelle-figurative de pictogrammes utilisés dans différentes cultures pour désigner l'eau, que nous citons comme exemple, outre le fait de mettre en relief leur caractère motivé, signalait aussi le changement de sens que la moindre variation formelle était à même d'introduire. Bien entendu, les variations graphiques apportaient une dimension culturelle à la notion de sens, et l'idéographie nous montrait de la manière la plus efficace que l'eau, en l'occurrence, peut avoir des sens bien différents et que ces différences ne sont perçues qu'au sein d'une ressemblance figurale. La ressemblance est une notion discutable à bien des égards, mais, en s'appuyant sur les travaux d'auteurs comme Eco ou le Groupe  $\mu$ , on peut comprendre la spécificité de l'icône et la définir comme le texte (plutôt que le signe) d'un système qui organise le sens principalement

---

<sup>122</sup> Eco, U. : *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milan, 1997 ; voir 6.1.-6.18 : "Iconisme et hypoïcone".

---

autour de la Gestalt d'origine perceptive<sup>123</sup>. Ceci revient à envisager l'iconicité en tant que phénomène sémiotique pluriel et dynamique. Plutôt qu'à des signes iconiques isolés, nous portons donc notre intérêt sur le rapport de ressemblance signifiant qui lie un signe et un objet qu'il représente, que cet objet soit de nature matérielle, mentale ou autre. Le rapport de ressemblance n'étant pas toujours perçu directement, il implique un processus analogique complexe et doit, de ce fait, être considéré comme un rapport contingent. L'approche triadique de la sémiotique peircienne, y compris le classement triadique de l'icone, devrait nous aider à mieux comprendre cette contingence. Par sa conception pluraliste du signe, elle nous permet aussi de faire le lien avec l'ensemble des théories sémiotiques post-structuralistes qui accueillent les signes motivés.

Le Groupe  $\mu$  va aussi critiquer la naïveté des définitions, mais surtout en ce qui concerne la description de l'objet : “ L'idée d'une “copie du réel” [disent-ils] est naïve, d'abord parce qu'est naïve l'idée même de réel [...] C'est donc sur la notion d'objet représenté que la critique doit porter, autant, sinon plus, que sur la relation que ledit “objet” entretiendrait avec le signe ”<sup>124</sup>. En posant la notion d'objet représenté, les auteurs entendent que le référent au signe iconique n'est pas un “objet” extrait de la réalité , mais toujours, et d'emblée, un objet culturalisé. Ils proposent un modèle capable de décrire la réception autant que la production des signes, et d'élaborer dans cet objectif le concept de transformation. C'est ainsi qu'à l'idée de *copie*, sous-jacente dans la plupart des définitions qui postulent la ressemblance, les auteurs vont substituer celle de *reconstruction*, qui n'implique pas pour autant l'abandon du concept de motivation.

---

<sup>123</sup> Vaillant, P. : *Sémiotique des langages d'icônes*, Honoré Champion, coll. “Bibliothèque de grammaire et de linguistique”, Paris, 1999.

<sup>124</sup> Groupe  $\mu$  : *Traité du signe visuel*, Le Seuil, Paris, 1992, p. 129.

---

L'idée de "reconstruction" ou de transformation implique la représentation, c'est en ceci que le signe iconique se différencierait du signe plastique, celui-ci se rattachant plutôt au simple phénomène physique. Autrement dit, le signifiant du signe iconique est lié au référent par une relation dite de transformation, référent et signifiant étant ensemble dans une relation de conformité à un type<sup>125</sup>. Les auteurs entendent par *type* une représentation mentale, constituée par un processus d'intégration. Et ils en viendront à élaborer un triangle sémiotique à trois éléments (signifiant iconique, type et référent) auxquels se nouent trois fois deux relations, de telle sorte que ces relations empêchent de définir un élément indépendamment de ceux qui lui sont corrélés<sup>126</sup>. Les réflexions du Groupe  $\mu$  au sujet du signe visuel et du signe iconique sont d'une grande envergure et constituent un apport important à la sémiotique. Étant donné leur étendue nous nous sommes contentée de trier les arguments fondamentaux nous permettant de compléter le tableau jusqu'ici esquissé.

Les apports les plus récents au sujet de l'icône, outre ceux du Groupe  $\mu$ , nous les devons au sémioticien suédois Göran Sonesson, qui soutient l'existence des signes iconiques, en élaborant un cadre d'étude aussi rigoureux qu'innovateur. Il part des présupposés de Peirce, mais pour aller plus loin. Il prend en considération les apports de la phénoménologie d'Edmund Husserl, de la psychologie de la perception et des sciences cognitives et, à partir des arguments critiques formulés au sujet de l'iconicité, notamment ceux d'Umberto Eco et de James J. Gibson<sup>127</sup>, il propose de développer une écologie de la sémiotique qui rende compte de la pertinence des signes iconiques. Dans ce but, il soutient la nécessité de distinguer entre *iconicités*

---

<sup>125</sup> Groupe  $\mu$  : *Traité*, p. 121.

<sup>126</sup> Groupe  $\mu$  : *Traité*, p. 136.

<sup>127</sup> Gibson, J. : *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Houghton-Mifflin, Boston, 1966.



---

*primaires* et *secondaires*, et, dans celle-ci, il distingue des *iconicités spécifiantes* et *sémiotisantes*. Il appelle *iconicité primaire* l'iconicité des images notamment, c'est-à-dire ces cas où la perception de la ressemblance devient une des conditions de possibilité pour l'émergence de la fonction sémiotique, et *iconicité secondaire*, celle qui découle des gestes, où, par contre, c'est la prise en compte de la fonction sémiotique qui rend possible la perception de la ressemblance.

Peirce, observe Sonesson, ne dit jamais si, dans un signe iconique, c'est l'iconicité à elle seule qui doit être considérée comme une condition suffisante pour postuler une fonction sémiotique entre un objet considéré comme étant l'expression et un autre objet posé en tant que contenu, ou si, au contraire, la fonction sémiotique, définie indépendamment, doit être ajoutée à l'iconicité, pour qu'il en résulte un signe iconique. Or, d'après l'auteur, les deux cas existent dans la réalité. Dans le cas de l'image, il ne fait pas de doute que l'iconicité précède et justifie la fonction sémiotique.

C'est lorsque la relation de ressemblance précède et justifie la fonction du signe dans la perception que Sonesson parle d'une iconicité primaire, et, en revanche, il reconnaît une iconicité secondaire chaque fois que la fonction de signe doit être reconnue avant que l'on puisse apercevoir une ressemblance entre l'expression et le contenu.

D'après Sonesson, on ne peut pas diviser le monde en "choses" en elles-mêmes séparées comme icônes, indices ou symboles, car l'iconicité, dit-il, est une relation dans laquelle peuvent intervenir deux entités (l'expression et le contenu), lesquelles peuvent éventuellement intervenir dans les relations d'indexicalité et de symbolité, que ce soit mutuellement ou chacune par rapport à d'autres entités. Par ces propos, Sonesson contredit l'argument peircien de la priméité, d'après lequel l'iconicité, n'impliquant qu'une seule relation, ne mérite pas d'être considérée comme

une relation. Pourtant, lorsque Peirce envisageait la capacité de transformation de l'icone en indice ou en symbole, nous nous demandons s'il n'était pas en train d'impliquer une portée plus complexe de la relation, et donc une transformation de la priméité en sécondéité. Sonesson, quant à lui, explique la transformation en se rapportant au *ground* (fondement), terme utilisé par Peirce pour désigner le point de vue à partir duquel l'expression représente le contenu (2.228), et qui, d'après l'interprétation de Sonesson, constitue le moment où l'iconicité devient relation, c'est-à-dire la sécondéité. En tant que relation, le fondement implique à la fois expression et contenu, et Sonesson propose de distinguer entre fondements indiciels et fondements iconiques. Par ces arguments, Sonesson semble dire que le fondement est fourni par la convention cognitive. En effet, à partir d'une réflexion autour du fondement, il en vient à relativiser l'enthousiasme iconique exagéré, et tout particulièrement la similarité, car celle-ci dépend du point de vue, lequel n'est pas strictement conventionnel mais peut aussi bien faire partie des universaux anthropologiques.

L'auteur estime, d'ailleurs, que l'iconicité en soi n'a rien de visuel, et il renvoie à Jakobson qui envisage une iconicité de la langue, et à Peirce qui envisage une iconicité des mathématiques. Sur cet aspect, par contre, il s'oppose à Pierre Greimas et à Joseph Courtés<sup>128</sup>, ainsi qu'au Groupe  $\mu$ <sup>129</sup>, car, d'après lui, l'iconicité visuelle ne s'identifie même pas à la "représentation de la réalité extérieure". Nous dirions plutôt, pas toujours. Et, d'ailleurs, lorsque nous énoncions au début de ce chapitre que l'iconicité est une manière de signifier par l'image, nous entendions, bien sûr, "image" dans un sens large : visuelle, acoustique, mentale, renvoyant à des propriétés complexes, généralement perçues grâce à l'expérience cognitive. Ceci nous

---

<sup>128</sup> Greimas, A.-J. et Courtés, J. : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette, Paris, 1979. P. 148-177.

<sup>129</sup> Groupe  $\mu$  : *Traité*.

---

permet d'envisager une motivation de la perception. Considérant tout cela, il conviendrait à présent de nuancer notre définition et de dire que l'iconicité produit du sens par des relations d'image, celle-ci entendue telle que nous venons de la définir.

Ceci devrait nous aider à comprendre pourquoi Sonesson soutient que la ressemblance n'est pas nécessairement symétrique. Il envisage donc la ressemblance dans une perspective dialectique. Il dit, *grosso modo*, qu'en admettant le concept d'image on est en train de postuler une hiérarchie de prééminence présupposée entre les choses du monde de la vie. Il propose une "écologie du sémiotique" consciente que dans une telle hiérarchie l'on privilégie une version du monde identifié, un point de vue à partir duquel l'on peut inventer et observer d'autres mondes. Cette hiérarchie de prééminence varie selon les codes culturels ; en raison de cela, la notion de ressemblance revêt une haute complexité et c'est ainsi que s'explique la distinction entre iconicité primaire et secondaire.

Sonesson nuance mieux sa distinction entre iconicité primaire et iconicité secondaire lorsqu'il dit qu'un *signe iconique primaire* est un signe dans lequel la perception d'une similarité entre une expression E et un contenu C est au moins une raison partielle pour identifier E comme l'expression d'un signe ayant C pour contenu. C'est-à-dire, que l'iconicité est la motivation (le fondement), ou plutôt l'une des motivations, permettant de supposer la fonction de signe. Et un *signe iconique secondaire* est un signe dans lequel c'est notre connaissance que E est l'expression d'un signe ayant C comme contenu, dans un système particulier d'interprétation, qui constitue au moins une raison partielle nous permettant de percevoir la similarité entre E et C. Dans ce cas-là, alors, c'est la relation de signe qui

---

motive partiellement la relation d'iconicité<sup>130</sup>. L'iconicité que nous avons attribuée au lipogramme dans *La Disparition* de Perec se situerait dans cette deuxième catégorie.

Après avoir présenté les lignes fondamentales qui dessinent le panorama de l'iconicité, nous avons pu constater, dans l'ensemble, que les opinions au sujet de l'icone sont très divisées. Certains théoriciens, à commencer par Saussure, invoquent le caractère motivé de l'icone et refusent de le considérer comme signe. Il n'y a pas toujours de coïncidence entre les définitions. Les diverses tentatives de formalisation de la question de l'icone buttent sur des difficultés, elles manifestent certains points de contradiction, mais, dans l'ensemble, elles dessinent un espace dialogique. Que nous considérions les définitions les plus hésitantes ou celles qui sont plus fermes et convaincantes, telle l'approche de Sonesson, nous observons toujours une tendance généralisée aux sous-classements :

Peirce distinguait parmi les icones, *images*, *diagrammes* et *métaphores* ; Morris proposait des *échelles d'iconicité* ; et Sonesson, *iconicité primaire* et *iconicité secondaire*. Quant à nous, nous allons proposer des niveaux d'iconicité, mais il nous faudra patienter encore un peu avant d'en fournir les définitions précises.

Le signifiant nous réclame encore.

---

<sup>130</sup> Sonesson, Göran : "De l'iconicité de l'image à l'iconicité des gestes", dans Cavé, Ch., Guïtelle, I. et Sarti, S. (Éds.) : *Oralité est gestualité : interactions et comportements multimodaux dans la communication* (Actes du colloque ORAGE, Aix-en-Provence, 2001), L'Harmattan, Paris, 2001, pp. 47-55. Voir aussi : Sonesson, G. (2001) : "La iconicidad en un marco ecológico", article à paraître dans *De signis*, Uruguay ; disponible sur Internet : [www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson](http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson).

## I.2.2. ICONICITÉ ET POÉTIQUES DE L'ÉCRITURE

### I.2.2.1. La *signifiance*

Ayant examiné ponctuellement les différents sous-classements de l'iconicité, ainsi que les implications d'un tel phénomène, nous sommes à même de convenir que cette polarisation n'est nullement étonnante du moment que l'on considère l'icone par rapport à un processus de signification dynamique, à une sémiologie. La visée peircienne nous a montré que l'intervention de l'interprétant fait basculer la valeur des signes : un signe non iconique pouvant, sous l'effet de l'interprétant, devenir iconique ; un signe iconique pouvant basculer vers le symbole, etc. Effectivement, il nous semble difficile d'envisager l'existence de signes purs. Nous poserions plutôt l'existence d'un équilibre fragile entre les différents types de signes, mais où l'icone est toujours un passage inévitable ou un point d'aboutissement en vertu de son rapport immédiat à l'objet, aussi abstrait soit-il. Nous ne sommes vraisemblablement pas très loin de la conception du signifiant d'après Lacan, du moins si l'on veut bien considérer aussi le caractère de signifiant que recouvre l'objet. De même que le signe est considéré par Lacan comme " ce qui représente quelque chose pour quelqu'un " <sup>131</sup>, " le signifiant [dira-t-il] représente un sujet pour un autre signifiant " <sup>132</sup>. Selon Lacan, l'ensemble des signifiés réagit historiquement sur le réseau des signifiants. Le signifié n'a pas la consistance d'une référence nette à la chose représentée, il demeure flottant <sup>133</sup>. La conception par Lacan du langage, manifeste ou latent, comme " chaîne de signifiants " recouvrant encore d'autres signifiants,

<sup>131</sup> Lacan, J. : *L'Identification* (Séminaire IX), 1961-1962, inédit.

<sup>132</sup> Lacan, J. : *Encore* (Le Séminaire-Livre XX), Points, Seuil, Paris, 1975, p. 179. Cette définition revient dans plusieurs œuvres de Lacan.

<sup>133</sup> Fages, J.-B. : *Comprendre Jacques Lacan*, Dunod, Paris, 1997 (1ère édition, Privat, 1971). Pour le concept de *signifié flottant* et du *signifiant* chez Lacan, et pour le rapport à la linguistique structuraliste, voir pp.21-29 et 58-63.

---

ainsi que des signifiants inconscients, lesquels renvoient à d'autres signifiants, etc., nous permet sans doute d'extrapoler en termes sémiotiques : le langage, manifeste ou apparent, ne serait que la face visible d'"images" latentes ou signifiants latents. Ceci semble correspondre, dans la terminologie de Peirce, à la sémiose.

Certainement, l'assomption de l'"image" qui se produit dans tout processus sémiotique tient beaucoup à l'iconique. Ces propos pourraient paraître vagues dans la mesure où ils semblent impliquer une assimilation de l'icone au signifiant. Tout signifiant atteignant une dimension signique en viendrait de la sorte à être un signe iconique. En effet, il s'agit dans une large mesure de cela ou, du moins, il convient de considérer l'iconisme inhérent à tout processus sémiotique. Il s'agira aussi, dans notre démarche, de montrer les différentes manières dont le signifiant se manifeste, les différentes faces qui vont émerger selon les différents points de vue qui l'interprètent, autrement dit, selon les prédispositions cognitives et les contiguïtés contextuelles signifiantes qui vont orienter l'interprétation. Ceci nous oblige à envisager la *forme-sens* ou la *signifiance*, qui passe forcément par une problématisation de la double polarité du signe d'après Saussure. Ceci nous amène, enfin, à poser que l'iconicité a un statut structurant dans les processus de signification, qu'elle est une instance fondamentale de la sémiotique.

Portons pour un moment notre regard sur la littérature, et considérons ce double phénomène que nous avons pu observer :

D'une part, la fréquence de traits iconographiques que nous avons remarquée dans des textes littéraires d'époques différentes, avec une présence massive dans des périodes déterminées.

D'autre part, la diversité de procédés par lesquels les traits iconiques s'y manifestent.

Nous pourrions donc poser que la diversité tient à ce flottement sémiotique et à cette appartenance à un processus de signification dynamique que nous évoquions plus haut, et, aussi, que l'intérêt porté à l'iconique dans la tradition littéraire, ainsi que la diversité de ses formes, est le reflet d'une instabilité et d'une recherche permanentes. Ceci traduirait le souci de l'écart entre perception et représentation, qui traverse l'histoire de l'esthétique et par lequel le sujet cherche sans cesse à se définir. Dans l'iconicité du modernisme littéraire, nous essaierons d'identifier les traces de l'inscription du sujet, et, éventuellement, celles d'une absence d'inscription qui témoignent d'un rejet de la subjectivité. La traduction des exemples choisis restera attentive à ce fait.

Dans cette problématique se cristallise donc un problème fondamental que l'artiste s'est de tout temps posé : celui de la représentation. L'ensemble de phénomènes iconiques en vient à constituer une sorte d'observatoire idéal de l'autoreprésentation du sujet, et les différentes manifestations de l'iconique, ainsi que ses différentes fonctions au fil de l'histoire, devront être considérées comme des symptômes révélateurs d'un état de conscience.

Cette diversité est sans doute corrélative de celle que nous observions dans les visées de la sémiotique à l'égard de l'icone. Et à présent, le flottement définitionnel qui aurait pu être considéré comme un manque de rigueur scientifique, comme un point de faiblesse dans les théories du signe, nous montre la trace de sa logique.

Étant donné que notre travail sur l'iconicité s'applique essentiellement à l'analyse littéraire, il s'impose de considérer la *forme-sens* et la *signifiance* par rapport à la poétique. La pratique littéraire, ainsi que la traduction,

---

s'inscrit dans une poétique. Mais il convient ici de signaler que la poétique n'a pas pour but d'apporter une interprétation unique et définitive des œuvres, mais d'élaborer des instruments permettant d'analyser ces œuvres. Son objet n'est pas l'ensemble des œuvres littéraires existantes, mais le discours littéraire en tant que *principe d'engendrement* d'une infinité de textes. De même que l'objet de la linguistique est la langue même, l'objet de la poétique est le discours, et, toutes deux, s'inscrivent dans le cadre de la sémiotique, dont l'objet est l'ensemble des systèmes signifiants<sup>134</sup>. Ceci explique justement le caractère pluriel de notre approche de l'iconicité, notamment caractérisée par une analyse sémiotique, mais où la linguistique aussi bien que l'histoire de la culture et l'analyse du discours interviennent solidairement dans la production de sens.

Il est temps de se tourner vers le texte. Non seulement le texte porte inscrite la trace de tout changement, mais lui-même agit dans la transformation. L'attention portée au texte en tant que *productivité* fait l'objet d'une élaboration conceptuelle en France depuis plusieurs décennies autour de la revue *Tel Quel*, où publient Roland Barthes, Jacques Derrida, Philippe Sollers et Julia Kristeva. Barthes dit que "l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur de texte" et, encore, que "le texte scriptible est un présent perpétuel, sur lequel ne peut se poser aucune parole *conséquente* (qui le transformerait, fatalement, en passé) ; le texte scriptible c'est *nous en train d'écrire*, [...] ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés, il n'a pas de commencement, il est réversible, on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale ; les codes qu'il mobilise se profilent *à perte de vue*, ils sont

---

<sup>134</sup> Ducrot, O. et Todorov, T. : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Points, Seuil, Paris, 1972, pp. 106-107.



---

indécidables (le sens n'y est jamais soumis à un principe de décision, sinon par coup de dés) ; de ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, ayant pour mesure l'infini du langage"<sup>135</sup>.

Kristeva, dans le même sillage de cette "théorie libératoire du signifiant", préconise une sémanalyse, c'est-à-dire une "réflexion sur le *signifiant se produisant en texte*". Elle opère, ainsi, une ouverture dans les concepts classiques du signe et de la structure pour déboucher sur l'espace de l'infinité signifiante. Ceci renvoie sans aucun doute à la sémiologie peircienne, mais le propre de la sémanalyse est d'investir les aspects les plus subversifs de la sémiotique non-dichotomique dans l'analyse textuelle. Terme forgé sur le modèle de "psychanalyse", la sémanalyse fonde le concept de texte comme productivité, afin d'ouvrir la sémiotique à la *signifiante*<sup>136</sup>. Si nous mettons l'accent sur cela, c'est justement à cause du rapport à la sémiotique, car une telle conception témoigne du tournant que subit la notion de signe, telle que nous l'avons examinée. Nous nous référons à la primauté du signifiant.

La critique radicale du signe par les poétiques de la modernité s'insère dans une critique du phonologocentrisme de l'écriture alphabétique. La grammatologie élaborée par Derrida<sup>137</sup>, en tant qu'étude de l'écriture, montrera le lieu privilégié qu'occupe le langage parlé à cause de la domination de l'écriture phonétique partout en Occident. Derrida attribue à ce fait le caractère subsidiaire conféré à l'écrit, qui en viendrait de la sorte à être une image redoublée, une reproduction auxiliaire du langage parlé. D'après lui, c'est sur l'abaissement de l'écriture qu'est organisé notre concept de signe, et

---

<sup>135</sup> Barthes, R. : *S/Z*, Points, Seuil, Paris, 1970, pp. 10-11.

<sup>136</sup> Kristeva, J. : *Sémiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Tel Quel, Le Seuil, Paris, 1969.

---

c'est lui aussi qui gouverne notre concept de la vérité. Derrida propose de déconstruire le signe. Le signe dans sa parfaite symétrie est un "leurre structurel", dira-t-il, par lequel on ne voit pas comment on éviterait de passer, mais qu'il importe de déconstruire. La grammatologie s'applique à cette déconstruction, elle entraîne celle de la métaphysique et de la vérité telles que la tradition scientifique les conçoit. En effet, ces arguments étaient au fond de nos réflexions lorsque nous envisagions une tension issue du passage des écritures iconographiques aux écritures alphabétiques. Et nous aurons l'occasion d'observer la trace de cette tension lorsque nous reprendrons le travail de l'iconicité dans les littératures modernistes que nous avons entamé dans I.1.3.

Henri Meschonnic remplace par un trait d'union la barre oblique qui séparait la forme du sens et conçoit la *forme-sens*. Ceci revient à envisager des rapports entre poétique et sémiotique, la poétique étant prise comme épistémologie de l'écriture et donnant lieu à une sémantique particulière dont l'unité n'est pas le signe mais le texte. Ceci débouche sur la notion de *transformation*<sup>138</sup> et sur celle du changement de forme préconisée, entre autres, par le groupe de la revue *Change*<sup>139</sup>. Le n° 14, publié en 1973, a précisément pour titre *Transformer-Traduire*. Dans le texte d'ouverture, "Translatives", Léon Robel attribuait déjà une valeur déterminante à la traduction dans le changement de forme (ou dans les transformations), et il proposait d'intégrer la théorie de la traduction dans une théorie générale du *change* de forme. Il nous rappelle, également, que "les travaux de sémantique linguistique qui se veulent non traditionnels sont fondés sur l'OPÉRATION TRADUISANTE. Ils procèdent à des transformations qui

---

<sup>137</sup> Derrida, J. : *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967.

<sup>138</sup> Meschonnic, H. : *Pour la poétique II*, pp. 30-31.

---

sont de l'ordre de la TRADUCTION INTERNE ”. D'après lui, la notion de traduction interne permet de renouveler en partie les méthodes d'analyse des textes. De ce point de vue, il convient, dit-il, de considérer les variantes d'un texte dynamiquement comme les traces de phases successives d'une traduction interne qui pose et supprime des équivalences à différents niveaux, à mesure que s'écrit le texte. Dans ces réflexions l'on identifie les termes de la productivité textuelle, ceux de la dérive déconstructionniste. La traduction s'intégrerait de la sorte dans le processus génératif du texte. Ceci explique que Robel en vienne à définir le texte comme “ l'ensemble de toutes ses traductions significativement différentes ”, ou qu'il affirme “ qu'un texte ne peut exister sans traduction , qu'un texte qui ne peut être traduit n'a aucun *sens* , que c'est la traduction qui dit le sens du texte ”<sup>140</sup>. Aussi bien l'idée du texte en gestation que celles de la traduisibilité de la poésie et de la pluritraduction impliquent une démythification de la littérature, de l'Œuvre comme l'Unique. Mais, par là, elles impliquent aussi une critique de la notion de sens univoque et achevé, et rejoignent les concepts de texte scriptible (Barthes), de chaîne signifiante (Lacan) et de sémiologie (Peirce).

Les phénomènes d'intertextualité que nous observerons dans certains textes du corpus, ainsi que le sens du texte en tant que potentialité (*texte scriptible*) qui en découle, seraient en rapport avec ce *principe d'engendrement* fondamental dans l'ensemble des poétiques de la modernité. C'est sous cet angle que Meschonnic a été amené à envisager une *Poétique de la traduction*, autrement dit une "théorie de l'écrire et du traduire" presque dans le sens d'une anthropologie ; c'est ce qui l'amène à concevoir, au-delà de toute conceptualisation dualiste, la traduction comme tension. Et la *lecture-*

---

<sup>139</sup> Mouvement collectif créé, depuis les débuts de l'année 1968, sous les signes du “change” et constitué par Philippe Boyer, Yves Buin, Jean-Pierre Faye, Jean-Claude Montel, Jean Paris, Léon Robel, Mitsou Ronat et Jacques Roubaud.

---

*traduisante* constitue justement ce travail de lecture entre les deux pôles de la tension. C'est ainsi que nous sommes amenée à envisager, à la suite d'Antoine Berman et d'Henri Meschonnic, la traduction-décentrement, la traduction-transformation, la traduction comme pratique théorique fondamentale. Enfin, le *principe d'engendrement* est le propre de la sémiologie infinie, telle que définie par Peirce, et il n'est pas sans rapport avec les arguments d'Umberto Eco lorsqu'il envisage "le processus productif du signe"<sup>141</sup> ; c'est encore ce que laissent entendre les propos de Julia Kristeva lorsqu'elle propose par une *sémanalyse* de réfléchir sur le *signifiant se produisant en texte*, d'explorer la langue comme production et transformation de signification.

#### **I.2.2.2. Le concept de ressemblance dans la compréhension et l'écriture du monde**

Pour arriver à une telle mise en valeur du signifiant, les cultures humaines ont dû franchir bien des étapes historiques. L'histoire de l'écriture et la trajectoire du signe iconique que nous avons retracées préalablement commençaient à nous le montrer. Dans un travail sur l'iconicité, il resterait encore à approcher l'évolution du concept de ressemblance sur une base historico-philosophique, car c'est là que les problèmes de la représentation, les enjeux de la signification se font jour, c'est là que se cristallise le problème central de l'autoreprésentation du sujet. Nous touchons là à un domaine de recherche aussi vaste qu'important, qui à lui seul mériterait une étude spécifique. En dehors des approches plus strictement sémiotiques que nous avons examinées, certains auteurs ont commencé à frayer la voie de cette recherche sur la ressemblance (surtout Michel Foucault<sup>142</sup>, 1966, et

---

<sup>140</sup> Robel, L. : "Translatives" dans *Change* n° 14, Seghers/Laffont, Paris, février 1973, pp. 5-12.

<sup>141</sup> Eco, U. : *Segno*, 5.23.

<sup>142</sup> Foucault, M. *Les mots et les choses*.

---

Gérard Genette<sup>143</sup>, 1976) ; d'autres, appartenant à des champs disciplinaires très divers, l'ont inévitablement évoquée, la convoquant ou la contournant. Nous ne pouvons pas prétendre à l'exhaustivité, mais nous sommes tenue à nous arrêter un moment à la question du mimologisme ou *cratylisme*, et aussi à considérer le rôle de la ressemblance dans le savoir, tel que Foucault l'analyse dans *Les mots et les choses*. Avec ce travail que nous ferons succinctement et où la voix de ces auteurs sera très présente, nous compléterons ce chapitre théorique, qui doit fournir une base aux analyses textuelles qui suivront dans la deuxième partie de la thèse.

#### **I.2.2.2.1. Approche de la motivation : le *Cratyle***

Dans le *Cratyle*, Platon met en scène deux écoles :

L'une, représentée par Cratyle qui se rattache à Héraclite, soutient qu'il y a un rapport naturel entre les noms et les choses qu'ils désignent : le nom imiterait la chose et il est destiné à instruire. Le travail de l'étymologie permet d'arriver au mot primitif dans lequel on cherche un rapport direct entre son sens et sa sonorité. Ceci part de l'idée que la parole est une révélation du vrai.

L'autre école, inspirée par Démocrite, est liée à un courant de pensée relativiste d'après lequel l'homme est mesure de toute chose, et qui soutient que l'attribution des noms relève de l'arbitraire : c'est une affaire de loi, d'institution et de convention.

Selon Platon, la vérité serait à chercher hors du langage, dans l'intuition des essences, lesquelles doivent permettre de créer un langage idéal. Dans ce langage, les noms ne seraient pas les images des essences mais seulement leurs signes diacritiques. Les grammairiens de l'Antiquité, qui cherchaient

---

<sup>143</sup> Genette, G. : *Mimologiques*, Collection Poétique, Seuil, Paris, 1976.

---

une analogie à l'intérieur du langage, prenaient parti pour l'arbitraire, contrairement à la plupart des étymologistes. De nos jours, la thèse de l'arbitraire du signe élaborée par Saussure n'est pas sans évoquer celle de Démocrite, quoique chez Saussure le refus de considérer les signes comme une imitation de leur objet tient surtout à l'idée que la langue forme un système dans lequel les signes ne peuvent pas être conçus indépendamment les uns des autres. Nous avons déjà dit que la linguistique post-structuraliste entreprend la critique de l'arbitraire. Les signifiés de la langue n'ont aucune unité en dehors du signifiant, mais ceci n'implique pas toujours le parti de la motivation, ou du moins pas comme elle était entendue par la figure de Cratyle, qui restait profondément dichotomique.

En fait, ce qui nous intéresse le plus, c'est la lecture que Gérard Genette en fait dans *Mimologiques*, lorsqu'il ne voit pas de contradiction entre les deux visées et qu'il en vient à considérer la structure même du *Cratyle* comme un double monologue de Socrate. Il y verrait dans les deux postures confrontées une complémentarité. Dans le *Cratyle*, Socrate est placé entre deux adversaires : il soutient d'abord la thèse cratylienne de la motivation, puis celle d'Hermogène de l'arbitraire, et cette confrontation dégage une position originale chez lui. Mais s'il arrive à contrecarrer la thèse de l'arbitraire et à obtenir l'acquiescement d'Hermogène à ce sujet, c'est, observe Genette, parce que l'un et l'autre font l'économie de la convention, de la dimension sociale du langage : nommer les choses suivant un caprice individuel ne permet pas la communication et alors, il s'avère plus opératoire de les nommer suivant les moyens qu'ont naturellement les choses d'exprimer et d'être exprimées. Mais d'après Cratyle, non seulement les noms appartiennent naturellement aux choses, mais il n'est pas donné à tout le monde d'être un artisan de mots. Ce double argument n'est pas contradictoire, il soulève le caractère naturel du nom (motivation) et la nécessité d'un onomaturge professionnel (rudiment de convention, plus

---

précisément : législation), qui décide de l'adéquation naturelle de la dénomination. La dernière parole revient au dialecticien, qui a la tâche de juger et vérifier le travail de l'onomaturge.

Genette observe bien que nommer n'est pas le tout du langage et que Socrate lui-même indique que la nomination n'en est qu'une partie, mais, tout de même, une partie fondamentale. L'enquête du *Cratyle*, ne portant que sur les noms, montre un manque significatif, à savoir la réduction du sémantisme au mot et tout particulièrement au nom, qui ignore la syntaxe et donc les possibilités figuratives que le discours est à même de fournir. Ainsi, le principe cratylite ne semble pas tenir compte de la spécificité de la langue alphabétique et de son principe d'enchaînement, et ne permet pas d'expliquer les processus de signification qui en découlent. L'adhésion des noms aux choses qu'il invoque nous permet de comprendre, sans doute, certains processus d'iconicité dans le texte littéraire, notamment l'iconicité directe. Mais le mimétisme, comme nous l'avons maintes fois observé, n'est pas le tout de l'iconicité. Néanmoins, le fait que d'après *Cratyle* le nom doive "être adapté" à l'objet auquel il s'applique impliquerait une adéquation instrumentale, soit une ressemblance plutôt qu'une identité, ou une motivation par analogie plutôt que par homologie. Lorsque Socrate dit que l'onomaturge peut se tromper, ou plutôt le fait que l'onomaturge "se trompe", tient probablement à ce fait : il s'agit en fait de fabriquer un nom analogue, un nom instrumentalement adéquat à la chose qu'il doit désigner, les possibilités étant multiples il est facile de prononcer un jugement d'erreur. Dans ce contexte, la motivation est forcément indirecte. Mais, en dépit des propos énoncés dans le *Cratyle* et de l'interprétation que nous en faisons, comme Genette le remarque, "la relation instrumentale [est] entièrement submergée par la relation mimétique, comme si la seule

---

adéquation possible du signifiant au signifié consistait à lui ressembler”<sup>144</sup>. Nous estimons que la position dialectique de Socrate envers les deux visées confrontées, son procédé d’adhésion variable et de “ déconstruction ” sont précisément un signe révélateur de l’impossibilité de s’en tenir au binarisme : cela montre la nécessité d’un cadre plus complexe qu’il ne semble pas énoncer, mais que l’évolution de la linguistique et les visées de la sémiotique moderne quant à l’iconicité arriveront à formaliser.

La croyance à la motivation du langage au XIX<sup>e</sup> siècle prendra des teintes quelque peu fantaisistes en littérature, mais pas pour autant dépourvues de critique. Hugo et Nodier, nous l’avons vu, fournissent quelques exemples. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, la motivation n’est pas nécessairement un donné intrinsèque au langage, en tout cas ce n’est pas une essence propre aux mots. Les motivations réelles fournissent un modèle que l’artiste exploite en dehors de toute croyance idéaliste. C’est l’homme qui crée ou force la motivation, ou qui tire profit de celles qui existent déjà, aboutissant parfois à des remotivations. Il établit des ressemblances signifiantes ou les force par la voie de la créativité poétique. L’artiste à cette époque a pris la relève de Dieu, et les démarches iconiques constituent l’un des procédés participant au culte de l’originalité. En ce sens, le poète serait un créateur de convention.

#### **I.2.2.2. Ressemblance et représentation dans la culture d’Occident**

La ressemblance, nous dit Michel Foucault, joue jusqu’à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle un rôle bâtisseur dans le savoir de la culture occidentale. La représentation se donnait jusqu’alors comme répétition, elle était miroir du monde. Foucault situera juste après cette date, mais plus précisément vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, l’une des grandes discontinuités dans *l’épistémè* de la

---

<sup>144</sup> Genette, G. : *Mimologiques*, p. 18.



---

culture occidentale. Cette discontinuité sera marquée par la disparition de la ressemblance de l'horizon de la connaissance, par son détachement vis-à-vis du savoir, qui inaugure l'âge classique. Pour mieux rendre compte du rapport de la représentation à la répétition qui domine encore la pensée de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, Foucault observe une trame sémantique assez riche de la ressemblance, s'articulant autour de quatre figures principales : *convenientia*, *aemulatio*, *analogie* et *sympathie*<sup>145</sup>.

La *convenientia*, dit-il, est une ressemblance liée à l'espace dans la forme du “ proche en proche ”. Elle est de l'ordre de la conjonction et de l'ajustement. C'est pourquoi elle appartient moins aux choses elles-mêmes qu'au monde dans lequel elles se trouvent. Le monde est à la “ convenance ” universelle des choses. Sont “ convenantes ”, dit-il encore, les choses qui, approchant l'une de l'autre, viennent à se juxter. La ressemblance impose des voisinages qui assurent à leur tour des ressemblances. Mais à l'époque, le but ultime était de rapprocher Dieu et la matière, par la voie des enchevêtrements, des enchaînements par similarités : les choses du monde terrestre communiqueraient ainsi avec celles du monde céleste.

L'*aemulatio* est définie par Foucault comme une sorte de convenance , mais affranchie de la loi du lieu et jouant, immobile, dans la distance. Il la rapproche du reflet et du miroir. Par le rapport d'émulation, les choses peuvent s'imiter dans l'univers, mais sans enchaînement ni proximité. Il s'agirait d'une reduplication en miroir du monde. Mais il n'y a pas d'égalité entre les deux faces de la symétrie : l'une d'entre elles peut être dominante. Les anneaux de l'émulation ne forment pas une chaîne comme les éléments de la convenance, mais plutôt des cercles concentriques, réfléchis et rivaux.

---

<sup>145</sup> Foucault, M. : *Les mots et les choses* ; voir Chap. II : “La prose du monde”, pp. 32-59, sur lequel nous basons l'ensemble des réflexions qui suivent.

---

L'*analogie* était déjà un concept familier à la science grecque et à la pensée médiévale, mais l'usage est devenu différent, dit Foucault, car ici se superposent *convenientia* et *aemulatio*. Les similitudes qu'elle traite ne sont pas celles, visibles, massives, des choses elles-mêmes, il s'agit de ressemblances plus subtiles des rapports. A partir d'un même point elle peut entraîner un nombre indéfini de parentés. Il donne l'exemple de la vieille analogie de la plante à l'animal (le végétal est une bête qui se tient la tête en bas...) et renvoie à Césalpin<sup>146</sup>, qui la renforce et la multiplie lorsqu'il découvre que la plante, c'est l'animal debout, dont les principes nutritifs montent du bas vers le sommet, tout au long d'une tige qui s'étend comme un corps et s'achève par une tête, manifestant ainsi un rapport inverse quoique non contradictoire avec l'analogie précédente. La réversibilité et la polyvalence offrent à l'analogie d'innombrables applications, où toutes les figures du monde peuvent se rapprocher. L'espace des analogies est un espace de rayonnement par lequel l'homme est concerné, mais l'homme, à son tour, transmet aussi les ressemblances qu'il reçoit du monde, il est le centre où les rapports viennent s'appuyer et d'où ils sont réfléchis à nouveau.

Enfin, la *sympathie* est définie par Foucault comme principe de mobilité : en attirant les choses les unes vers les autres par un mouvement extérieur et visible, elle suscite un mouvement intérieur, un déplacement des qualités qui prennent la relève les unes des autres. La sympathie, dit-il, a le pouvoir d'assimiler, de rendre les choses identiques les unes aux autres, de les mêler, de les faire disparaître en tant qu'individuelles. La sympathie transforme. Elle altère mais dans la direction de l'identique. L'identité des choses, le fait qu'elles peuvent ressembler aux autres et s'approcher d'elles,

---

<sup>146</sup> Césalpin : *De plantis libri XVI* (1583) ; cité par Foucault, M. : *Les mots et les choses*, p. 37.

---

mais sans s'y engloutir et en préservant leur singularité, dit-il encore, c'est le balancement constant de la sympathie et de l'antipathie qui en répond.

D'après Foucault, *convenientia*, *aemulatio*, *analogie* et *sympathie* nous disent comment le monde doit se replier sur lui-même, se redoubler, se réfléchir ou s'enchaîner pour que les choses puissent se ressembler. Mais il faut une marque visible des analogies invisibles, un élément de décision qui transforme l'hésitation en certitude. Là, Foucault se réfère à la signature. Il n'y a pas de ressemblance, dit-il, sans signature ; mais il suggère, également, que la signature est considérée à l'époque comme un don de Dieu. Le système des signatures renverse le rapport du visible à l'invisible. Ce qu'il appelle "signatures" fonctionnerait comme des traits distinctifs créant de la discontinuité dans la ressemblance et de la sorte la montrant , c'est ce qui donne accès à l'interprétation. Pour utiliser un terme plus contemporain, nous dirions : le référent culturel, qui permet d'établir des relations et de reconnaître les signes. Mais, à l'époque, la signature est plutôt un signe de révélation de la volonté divine : c'est Dieu qui mettrait des marques pour que nous puissions reconnaître les signes. D'après Foucault, le signe signifie dans la mesure où il a ressemblance avec ce qu'il indique.

Que la fin ultime de ces différents rapports de ressemblance soit Dieu, ou l'homme à l'image de Dieu, est le signe d'une pensée en fin de compte binaire qui gouverne le savoir. Les relations de ressemblance ne sont pas destinées à la découverte, mais à la confirmation d'un savoir déjà donné. Le fait d'envisager des rapports de ressemblance entre les êtres du monde n'implique pas encore qu'on ait dépassé la croyance en un monde immuable pour se diriger vers la connaissance , c'est-à-dire une possibilité de transformation et de " traduction " du monde. La similitude, dit Foucault, devient un fond indifférencié, mouvant, instable, sur quoi la connaissance peut établir ses relations, ses mesures et ses identités. Il ne s'agit plus de manifester un contenu préalable à la connaissance, mais de donner un

---

contenu qui puisse offrir un lieu d'application aux formes de la connaissance qui font loi. C'est par la ressemblance que la représentation peut être connue, comparée à des représentations similaires, analysée en éléments, combinée avec celles qui peuvent présenter des identités partielles et distribuée, finalement, en un tableau ordonné.

Les formes iconographiques dans la littérature de cette période, mettons les poèmes figurés que nous citons dans la section I.1.2, entretiennent un double rapport de ressemblance. Le poème *Easter wings* du poète métaphysique anglais Herbert entretient une ressemblance vis-à-vis de celui de Simmias de Rhodes (voir illustrations 7 et 8) aussi bien sur le plan figuratif que sur le plan du contenu : il y a une correspondance figurale surprenante entre eux, et tous les deux renvoient à Dieu, celui de Simmias se rapportant au principe créateur, celui d'Herbert se rapportant à l'allégorie de la chute de l'homme et de sa résurrection dans le Christ. C'est-à-dire que l'introduction de l'élément figural dans l'écriture n'apporte finalement pas de rupture, n'ouvre pas la voie à la transformation : la motivation du signe des ailes renvoie d'emblée au Saint-Esprit, symbole divin qui gouverne l'homme sur la terre. Hormis le deuxième niveau de lecture que l'iconique introduit, on a encore affaire à une représentation axée sur la répétition. Ceci n'a pourtant pas empêché certains éditeurs modernes de juger la disposition originale du poème *Easter wings* trop ingénieuse et de le disposer en lignes horizontales. Malheureuse traduction intersémiotique, car elle efface l'image iconique des ailes et donc la motivation du signe que les deux derniers vers ("For, if I imp my wing on thine, / Affliction shall advance the flight in me.") soulignent d'ailleurs. Effacer ce rapport de ressemblance non seulement contribue à aplatir la signification, mais c'est le signe de la tendance persistante dans la

---

tradition occidentale à négliger tout aspect de l'écriture qui ne soit pas un reflet direct de la langue parlée<sup>147</sup>.

Mais revenons encore un moment aux catégories de la ressemblance que Foucault identifie avant l'âge classique. Car à les répartir de manière plus condensée elles constituent en germe, nous semble-t-il, les différentes classes de signes ou, plutôt, les différents niveaux d'iconicité. En synthétisant assez, nous dirions même qu'elles fonctionnent fondamentalement sur deux ressorts structuraux comme ceux que propose Jakobson : *similarité/contiguïté*, autrement dit *sélection/combinaison* ou *métaphore/métonymie*, sur lesquels nous reviendrons nécessairement par la suite. En d'autres termes, on pourrait facilement rapporter les catégories de la similarité tour à tour à des fonctionnements sémiotiques divers, qui vont de l'iconisme le plus direct aux formes d'iconisme indirect, penchant selon les cas vers le symbolique ou vers l'indiciel. Les contiguïtés, sémantico-conceptuelles ou figurales, rendent la ressemblance visible, elles agissent en signes interprétants en montrant la modalité de la ressemblance qui agit dans la signification et qui la module. D'autre part, nous avons pu observer que dans aucun cas on n'a affaire à des répétitions ou à des reproductions exactes de la réalité, même la *convenientia* et l'*aemulatio* comportent un changement, pour minime qu'il soit, elles constituent une représentation. Et les signes qui découlent de la représentation ne sont pas étanches : dans l'*analogie* se superposent *convenientia* et *aemulatio*, l'*aemulatio* est une sorte de convenance, en outre on peut la reconnaître à l'analogie.

Cet enchaînement, ce jeu de médiations, n'est pas sans évoquer la sémiose, laquelle est aussi au fond de toute opération traduisante. Là-dessus, il conviendrait encore d'observer que certaines époques ont bloqué la

---

<sup>147</sup> Harris, R. : *Signos de escritura*, pp. 88-90.

---

mobilité et, se fixant sur l'émulation imposée par la vénération pour la parole première, elles ont cherché à produire des textes mimétiques. Sur le plan de la traduction, ceci a donné comme résultat des démarches nettement basées sur des présupposés d'identité, mais débouchant assez souvent sur des déformations esthétisantes, traductions platoniciennes (*Belles infidèles*, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles) ou moralisantes (traductions exégétiques). Émuler le texte d'origine pouvait alors impliquer de rivaliser avec lui, de le prendre comme modèle et même de le dépasser. Parmi les premières traductions modernes, mettons celles du latin ou du grec, émergent des textes en langues vernaculaires, des textes axés sur un concept mimétique, mais qui vont contribuer à véhiculer des tendances esthétiques du monde gréco-latin dans les littératures nationales émergentes en Occident. Aussi bien les traductions déformantes du classicisme français que celles prétendument littérales de la romanité chrétienne (saint Jérôme) se rangent dans ce qu'Antoine Berman nomme traduction ethnocentrique et hypertextuelle<sup>148</sup>. Elles sont annexionnistes, elles s'éloignent de la lettre. La question de la ressemblance, liée à celle de la fidélité, recouvre donc des paradoxes. L'intérêt porté au sens plutôt qu'à la forme, qui semblait montrer un tournant dans les visées traductologiques à partir des années soixante postulant l'équivalence, n'avait pourtant rien de nouveau<sup>149</sup>. Il découlait d'une conception dichotomique de la signification, encouragée à l'époque par le structuralisme dominant, mais qui sous d'autres présupposés, comme nous venons de le voir, était en vigueur depuis les temps anciens. La traduction ethnocentrique tient

---

<sup>148</sup> Berman, A. : *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Le Seuil, Paris, 1999 (1<sup>e</sup> édition 1985).

<sup>149</sup> Jean René Ladmiral en vient à établir une opposition entre traduction *sourcière* et traduction *cibliste* (voir surtout : " Sourciers et ciblistes dans *Revue d'esthétique* n° 12, 1986). Avant lui, Eugene A. Nida avait proposé une distinction entre "équivalence formelle et "équivalence dynamique (*Toward a Science of Translating*, Brill, Leide, 1964, p. 159). Par des présupposés différents ces approches comportaient une critique du littéralisme, mais de telles catégorisations témoignent néanmoins d'une conception dichotomique de la langue.

---

précisément au binarisme sur lequel les présupposés d'équivalence se sustentent encore aujourd'hui. Nous n'avons pas l'intention d'élaborer ici une histoire de la traduction, mais dans le cadre de notre thèse, il s'agissait d'identifier des connexions, même subtiles, entre le concept de ressemblance, l'iconicité dans la théorie du signe et l'épistémologie de la traduction. Les différents rapports au texte de départ qui découlent de l'ensemble de traductions (pour un même texte ou pour des textes différents), l'impossibilité et l'impertinence de classer ces rapports dans deux classes étanches, voire dans telle ou telle classe, nous semblent être au fond de la question problématique de la représentation, de la signification, telles que nous les entendons.

Le travail de l'iconique que nous avons entrepris se situe dans cette perspective. L'iconicité présente des faces différentes, elle fournit des fonctions sémiotiques variables. Certaines formes iconiques, fonctionnant à la manière du collage, comportant des signes pour ainsi dire universaux, se passent de traduction. Mais ceci est encore une option de traduction, et ne nous permet pas pour autant d'en faire une prémisse du type "on ne traduit pas les icônes directs". Pas de grille possible, pas de manuel, pas de solutions définitives pour chaque catégorie d'iconicité : pas de catégories étanches. Simplement, des propositions de manières de faire avec l'iconique, pour apprendre à faire avec les textes tout court. Nous montrons des parcours analytiques que les textes offrent d'emblée, la pluralité qu'ils comportent et la nécessité de changer les habitudes de lecture : d'apprendre à voir et à écouter les textes. L'iconicité qui s'impose au regard ou à l'oreille, la rupture ainsi produite, fait basculer le sens discursif, elle interpelle notre attention et contribue à éveiller un sens critique, une sensibilité sémiotique capables de révéler les enjeux subtils de la signification.

---

## II. PROPOSITIONS POUR L'ICONIQUE EN TRADUCTION : ICONICITÉ MULTIPLE DANS LE TEXTE MODERNISTE

Alternant entre traduction et analyse textuelle, le plus souvent les imbriquant, nous nous proposons dans cette deuxième partie de la thèse de montrer ce que traduire l'iconique apporte au traduire. Ce travail, qui a été amorcé en I.1.3., se prolonge ici et ne s'épuise pas. Nous avons fait un choix de textes, non pas pour illustrer ou démontrer notre élaboration conceptuelle, de même que nous n'avons pas non plus établi notre thèse pour l'adapter à des textes choisis d'avance. Il y a eu un va-et-vient. Un va-et-vient qui mobilise la recherche dans des sens différents. La découverte initiale a été *La Guerre*. D'abord découverte d'une jouissance de lecture, rare, qui frappe le regard et l'ouïe mais sans aveugler. Ceci a permis dans un premier moment d'identifier des relations iconiques multiples et une incidence sur la signification. Qui dit signification, dit traduction. Ceci mobilise une traduction presque obsessionnellement attentive, alerte. Ce qui dans notre cas intègre un profil biographique, qui le marque, a changé l'attitude lisante. Dès lors, aux aguets de la signifiante iconique, des textes nous sont parvenus ou ont été cherchés un peu sous cette emprise de l'image omniprésente qui nous montrerait le chemin de l'interprétation. Mais l'image ne se manifeste pas toujours pareillement ni isolément, elle ne signifie pas pareillement. Les approches théoriques, notamment sémiotiques, que nous avons choisies répondent précisément à cette observation, elles l'informent et la rendent opératoire. Il est impossible d'établir une grille fixe ou définitive. Il n'y a qu'une constatation possible : l'iconicité est multiple. Cette multiplicité se manifeste par rapport à l'ensemble des textes présentés



et, parfois, au sein d'un même texte. Dans ce cas précis nous parlerons de "niveaux d'iconicité".

Les textes qui seront par la suite analysés sont autant des propositions de traduction que les traductions, fragmentaires, proprement dites qui parfois les accompagnent. Nous ne procéderons pas, systématiquement, par analyse + traduction. Notre but est de développer une démarche dont les résultats objectivés sur des textes cibles sont tantôt présents, tantôt attendus ou sous-tendus pour montrer l'importance que l'on accorde à cet espace béant et incomplet de la signification qui est aussi celui de la traduction. Celles que nous présentons, comme toute traduction, n'étant que "partielles", il resterait tant de langues à faire parler le texte. Le texte est une potentialité.

Lorsque nous avons établi les chapitres pour cette partie de la thèse, nous n'entendions pas établir une étanchéité entre eux. Les textes qui font l'objet des différents chapitres ou sections qui suivent, assez souvent, pourraient faire double emploi et ceci se laissera sentir même si, pour des raisons d'ordre pratique, nous n'avons privilégié qu'un aspect particulier. Ceci est inévitable lorsqu'on a affaire à l'iconicité. De même, il n'est pas impossible que certains textes reviennent, ne fût-ce que sous forme d'allusions, dans des chapitres successifs, étant donné leur pluralité sémiotique.

## CHAPITRE II.1. GUILLAUME APOLLINAIRE : ENTRE ICONICITÉ DIRECTE ET ICONICITÉ INDIRECTE

### II.1.1. ICONICITÉ SANS FIGURATION ICONOGRAPHIQUE : *LIENS*

Quoique le poème *Liens* ne constitue pas un calligramme au sens strict du mot, il est présenté en début du recueil de *Calligrammes*,<sup>150</sup> dans la section intitulée “ Ondes ”. En effet, faute d’une figuration iconographique, les liens en viennent à être figurés par des procédés discursifs autant que rhétoriques.

#### LIENS

- 1 CORDES faites de cris
- 2 Cloches à travers l’Europe
- 3 Siècles pendus
- 4 Rails qui ligotez les nations
- 5 Nous ne sommes que deux ou trois hommes
- 6 Libres de tous liens
- 7 Donnons-nous la main
- 8 Violente pluie qui peigne les fumées
- 9 Cordes
- 10 Cordes tissées
- 11 Câbles sous-marins
- 12 Tours de Babel changées en ponts
- 13 Araignées-pontifes
- 14 Tous les amoureux qu’un seul lien a liés
- 15 D’autres liens plus ténus
- 16 Blancs rayons de lumière
- 17 Cordes et Concorde
- 18 J’écris seulement pour vous exalter
- 19 O sens ô sens chéris
- 20 Ennemis du souvenir
- 21 Ennemis du désir

---

<sup>150</sup> Apollinaire, G. : *Calligrammes*, Gallimard, Paris, 2000, pp. 23-24.

- 22Ennemis du regret  
 23Ennemis des larmes  
 24Ennemis de tout ce que j'aime encore

Le poème lui-même est une mise en œuvre des liens : ils sont fournis par l'omniprésence du signifiant (liens, lien, liés, ligotez...), par son insertion dans un champ sémantique densément représenté (Cordes, Concorde, pendus, rails, main, pluie, câbles sous-marins, Tours de Babel, ponts, rayons de lumière...), par l'introduction de plusieurs degrés métaphoriques et par les liens phoniques que procurent répétitions, assonances, rimes internes et autant de recours misant sur le rythme. L'ensemble de ces éléments entretenant des liens en vient à les figurer. Sur le plan thématique, on observe la présence de deux sortes de liens : d'une part ceux qui unissent les hommes librement ou qui annoncent un tel espoir : l'invitation à se donner la main, les ponts qui remplacent les Tours de Babel, les amoureux qu'un seul lien a liés, les blancs rayons de lumière, la Concorde ; d'autre part des liens dysphoriques : les cordes faites de cris, les siècles pendus (sans doute par des cordes métaphoriques) les cordes tissées. Il y a une tension manifeste entre ces deux pôles du signifiant parfaitement représentés par le choix lexical, avec une dominance de " liens " pour marquer l'espoir et la solidarité et de " cordes " pour marquer les attaches qui privent de la liberté. Il y a aussi une charnière au vers 17 où les deux confluent " Cordes et Concorde ", et qui constitue une sorte d'exhortation au passage de la guerre à la paix par le passage effectif opéré textuellement de " Cordes " à " Concorde " ; cette confluence implique aussi la conscience du poète d'une co-présence guerre-paix, découlant des termes, et un espoir visiblement placé sur la Concorde. Ce texte est aussi marqué par l'absence de thématisation des cordes musicales, de telle sorte que la lacune devrait être comblée par la musicalité du poème. Or, Apollinaire ne semble pas avoir priorisé ce type de déplacement.

Il nous semble indispensable de préserver cette double polarité en traduction afin d'identifier la valeur des liens, tels que nous venons de les définir. En espagnol, le terme "liens" admettrait un large éventail de traductions : *lazos*, *nexos*, *ataduras*, *uniones*... Mais il convient de choisir scrupuleusement dans chaque cas et de maintenir autant que possible les récurrences. Il s'agit de ne pas inverser les champs de connotations, de ne pas confondre les deux pôles d'un même champ sémantique pour que la tension n'en soit pas annulée. Traduire "liens" par *ataduras*, par exemple, renverrait trop au pôle dysphorique représenté par "cordes". Le problème qui se pose est que "liens" est très fréquent en français et recouvre plusieurs connotations, il en est de même pour ses dérivés "lier", "ligoter" qui apparaissent ailleurs dans le texte. En espagnol, par contre, les différentes nuances sont fournies par autant de signifiants. Ceci entraîne certaines contraintes dans la traduction, car si l'on adopte l'équivalent sémantique le plus immédiat, la bipolarité risque d'être effacée. Dans la traduction que nous présentons ci-dessous, nous avons essayé de fournir deux séries récurrentes (*lazo* et ses dérivés, d'une part, et *cuerdas*, d'autre part) et de soigner le choix d'équivalences pour les termes configurant chacun de ces pôles sémantiques. Nous avons remarqué d'emblée la présence de "liens" et "cordes" une seule fois isolés : le premier, faisant l'objet du titre, et le second fournissant à lui seul le vers 9. Cette focalisation ne fait que confirmer l'orientation de l'analyse qui guide notre démarche traductrice. Il faudrait encore remarquer que la disposition du texte en bannière (justifié à gauche), avec des vers de longueur irrégulière, fait de chaque vers une corde qui "pend" de la marge gauche, évoquant iconiquement une sorte de quipo.

#### LAZOS

CUERDAS hechas de gritos  
Són de campanas por Europa  
Siglos colgados

Railes que amarráis las naciones

Sólo somos dos o tres hombres  
 Libres de todo lazo  
 Démonos la mano

Violenta lluvia peinando humaredas  
 Cuerdas

Cuerdas tejidas  
 Cables submarinos  
 Torres de Babel en puentes transformadas  
 Arañas-pontífices  
 Todos los enamorados por un sólo lazo enlazados

Hay lazos más tenues  
 Blancos rayos de luz  
 Cuerdas y Concordia

Sólo escribo para exaltaros  
 Oh sentidos oh sentidos queridos  
 Enemigos del recuerdo  
 Enemigos del deseo

Enemigos de la añoranza  
 Enemigos de las lágrimas  
 Enemigos de todo cuanto aún amo.

Contrairement à la version d'Agustí Bartra (1967)<sup>151</sup>, nous avons évité de traduire “siècles pendus” par “siglos ahorcados” pour ne pas briser la métaphore filée que “pendus” entretient avec “cloches” (elles pendent), et ponts (dans “Tours de Babel changées en ponts”, “Araignées-Pontifes”). D'autre part, contrairement à “ahorcados”, “colgados” à l'égal que son paronyme “pendus” est plus polysémique et met l'accent plutôt sur la suspension et l'abandon dans l'espace infini que sur la modalité du crime en soi.

Malgré l'absence de régularité dans la versification, le poème est pourvu d'un rythme, entre autres fourni par une combinaison assez proportionnelle de vers longs qui interrompent des séquences plus étendues

---

<sup>151</sup> Apollinaire, G. : *Poesía*, Versiones de *El bestiario*, *Alcoholes*, *Caligramas*, *Poemas diversos* de Agustí Bartra. Joaquín Mortiz, Mexico, 1967. Poème *Lazos*, p. 191.

de vers courts, et par les vers charnière : 9. “ Cordes ”, et 17. “ Cordes et Concorde ”, qui marquent des pauses et en même temps fournissent des paradigmes à l’égard du titre “ Liens ”. L’effet de lien est produit dans une large mesure par le rythme, mais tout particulièrement par certaines assonances ou rimes ponctuelles :

a) **Libres de tout lien**  
 Donnons-nous la **main**

Ces deux vers n’ont pas le même rythme d’intensité, mais ils ont le même nombre de syllabes et ils sont rimés. Le lien phonique ainsi produit ne fait qu’adhérer à celui que le geste exprimé discursivement annonce. Notre traduction espagnole, très facile d’ailleurs :

Libres de todo lazo  
 Démonos la mano

reste très proche à tous égards : quoique d’un vers à l’autre le mètre varie d’une syllabe, ceci ne nuit pas outre mesure au rythme de quantité, qui est compensé par un rythme d’intensité constant dans les deux vers.

Le critère du rythme ne semble pourtant pas avoir été considéré dans les versions que nous avons examinées. Celle de Bartra,

Libres de todo lazo  
 Démonos las manos

quoique plus sensible au mètre, brise l’assonance par un abus inutile du [s]. Celle de Manuel Álvarez Ortega (1973)<sup>152</sup>,

Libres de todos los lazos  
 Démosnos las manos

---

<sup>152</sup> Apollinaire, G. : *Antología*, (Trad. Manuel Álvarez Ortega), Visor, Madrid, 1973, pp. 49-50..

outre l'abus cacophonique de ce phonème, elle introduit un déséquilibre métrique supplémentaire.

b) Tous les amoureux qu'un **seul lien a liés**

La liaison d'assonances très concentrées dans ce vers, avec la double présence du même signifiant, produit également une mise en scène du lien. Une fois de plus, le lien est représenté parallèlement par le discours. Dans la traduction espagnole que nous proposons, l'on observera le lien produit par la rime interne (**ena**morados/lazo/**en**lazados) que la langue espagnole permet facilement, et par le recours à la synalèphe, qui en vient à boucler la boucle :

Todos los enamorados por un solo lazo **en**lazados

Or, les versions de Bartra et de Álvarez Ortega : “ Todos los enamorados unidos por un mismo lazo ” et “ Todos los enamorados que unió un solo lazo ”, respectivement, semblent avoir négligé la valeur primordiale du signifiant.

Les assonances en [ ] (fumées, tissées, liés, exalter) des vers 8, 10, 14 et 18, respectivement, ont été déplacées vers des assonances en [as] dans le texte espagnol, localisées soit en fin de vers soit en position interne. Ainsi, nous avons choisi “ humaredas ” au lieu de “ humo ”, et ceci fournissant un rythme analogue, étant donné la présence massive de ce phonème dans *humaredas, cuerdas, tejidas, convertidas, arañas*. La version d'Álvarez Ortega,

Violenta lluvia que peina los humos,

brise la chaîne des assonances en traduisant “ fumées ” par *humos*. Et, aussi bien cette traduction que celle de Bartra,

Violenta lluvia que peina las humaredas,

s'écartent du rythme cadencé que les monosyllabes et les dissyllabes français ainsi que l'homogénéité vocalique fournissent dans la version originale (violente pluie qui peigne les fumées). Nous avons paré à ce problème en recourant au participe présent et supprimant l'article afin de produire une synalèphe (*peinando humaredas*).

Enfin, nous tenons à observer la présence implicite du référent "cordes" dans le vers "violente pluie qui peigne les fumées", si l'on veut bien évoquer dans la pluie violente l'expression idiomatique synonyme très courante en français "il pleut des cordes". Cet énoncé inféré grâce aux interprétants contextuels, s'intègre, ne fût-ce qu'elliptiquement, dans le phénomène de répétition. Bien sûr, dans le texte cible ce rapport très subtil ne peut pas être perçu, étant donné l'inexistence d'expressions idiomatiques espagnoles sur la pluie contenant *cuerdas*.

Il convient encore de signaler que, thématiquement, le lien a une valeur importante dans le contexte historique qui nous concerne. C'est l'époque où tous les systèmes de communication se développent, aussi bien le système télégraphique que le chemin de fer. La présence dans le poème de références concrètes, telles "rails", "Câbles sous-marins" et l'un des sens impliqués dans "Sons de cloches à travers l'Europe" ne font que le confirmer. "Tours de Babel changées en ponts", dont nous avons inversé l'ordre de manière à figurer la métamorphose explicite, renvoie aussi à la communication à travers toutes les latitudes ; et les "Araignées-Pontifes" du vers suivant évoquent sans doute un jeu de mots subliminal derrière la métaphore ecclésiastique véhiculée par la couleur noire : l'araignée par sa toile construit un pont, la toile d'araignée impliquée renvoie au réseau des langues présent dans Babel, et pontifes devra forcément être compris comme un mot-valise. Mais, sans doute, il y a aussi là une vieille blague, d'ailleurs ressortie il y a quelques années par *Libération* : "On pourra dire que le pape a régné". Enfin, la



répétition du mot “ ennemis ” dans les sept derniers vers du poème met l’accent sur l’obstacle, sur la tension de la corde, de la lutte.

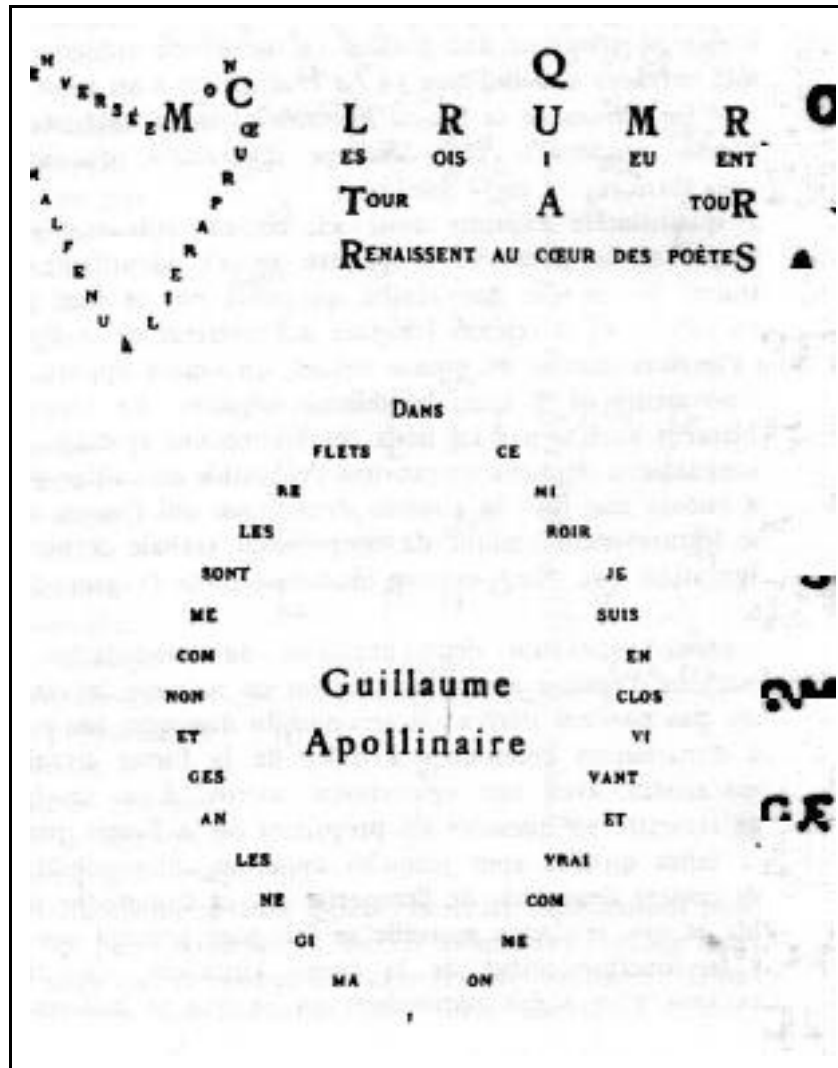
Cette dérive signifiante, cette dissémination du signifiant, a de toute évidence son antécédent le plus notable dans *Un Coup de dés* de Mallarmé, et elle va constituer le fondement de la tendance cubiste à l’analytique, que nous explorerons en profondeur dans II.5.

### **II.1.2. ICONICITÉ ET FIGURATION : QUELQUES EXEMPLES CALLIGRAMMATIQUES**

Nous proposons maintenant d’analyser l’un des nombreux calligrammes fournissant une iconicité directe. Considérons, par exemple, le calligramme composé : “ *Cœur couronne et miroir* ”<sup>153</sup>. Tout d’abord, il s’impose de faire une approche d’ensemble. Dans un deuxième moment, nous analyserons l’élément du miroir, dont la circularité fera l’objet par la suite d’une comparaison avec le poème circulaire et bilingue de Bernardo Schiavetta “ *Uróboro/Ouroboros* ”.

---

<sup>153</sup> Apollinaire, G. : *Calligrammes*, p. 60. Ce calligramme fut aussi publié dans *Les Soirées de Paris* n° 26-27, juillet-août 1914.



13. G. Apollinaire : "Cœur, couronne et miroir (1914).

Quoique les trois éléments du calligramme d'Apollinaire soient présentés ensemble, et qu'au premier coup d'œil l'on identifie un rapport figuratif entre chacun des éléments et les titres (cœur, couronne et miroir) qui les désignent, ce n'est que dans deux cas (cœur et miroir) que l'on observe une analogie formelle, à savoir des formes plus ou moins circulaires dessinées par le texte. Or, l'élément de la couronne, comme l'observe Sacks-Galey, est à même de fournir la circularité par des moyens qui ne sont pas figuratifs mais discursifs. Sachant que la couronne est destinée à faire le tour de la tête,

---

il s'agirait (nous prenons cela à notre compte) d'une iconicité sémantique : le cercle est convoqué en raison d'une connaissance acquise, tandis que la couronne figurée fournit un icône direct (dans les termes de Peirce, une image dans la catégorie des hypoïcones). Mais quel est l'intérêt de voir dans ce cercle non-visible un rapport iconique quelconque ? Eh bien, d'une part le contexte circulaire où la couronne est inscrite (accompagnée du cœur et du miroir) , et d'autre part, ce qui nous paraît plus intéressant et qui d'ailleurs pointe naturellement vers l'importance métatextuelle de la couronne, c'est qu'elle synthétise tous les éléments et constitue le moteur du déploiement intertextuel. Le cœur, apparaît explicitement à la dernière ligne (au centre !), la couronne en vient à être redoublée par " rois ", dont elle est métonyme , et le miroir est fourni par l'expression " tour à tour " si l'on veut bien y voir le déclencheur du rapport métaphorique réflexif entre les rois et les poètes. Voici bouclée la boucle. " 'Tour' [suggère Galey] fait tout de suite penser à l'action de tourner et débouche sur la notion d'une révolution [...] avant même que l'énoncé " **T**OUR **A** **T**OUR**R** " instaure définitivement ce mouvement rotatif. " <sup>154</sup> Il le fait d'autant plus qu'il entraîne une double lecture : " les rois qui meurent tour à tour / renaissent... " et " les rois qui meurent / tour à tour renaissent... ". Il semble évident que la deuxième lecture est la plus pertinente, nous n'y verrions pas d'équivoque mais plutôt un effort de mise en relief de la circularité, que le cycle fourni par " meurent [...] renaissent " annonçait d'emblée. On a sans doute affaire à l'un des lieux communs de la poésie : l'image du poète-roi ou du poète-narcisse, que le cercle multiple de ce calligramme triple ne fait que renforcer.

La traduction de " *Couronne* " ne semble pas poser de contraintes majeures : il suffit de respecter la forme figurative de la couronne ainsi que les lettres capitales, qui, comme l'observe Sacks-Galey avec justesse,

---

<sup>154</sup> Sacks-Galey, P. : *Calligramme ou écriture figurée...*, p. 161.

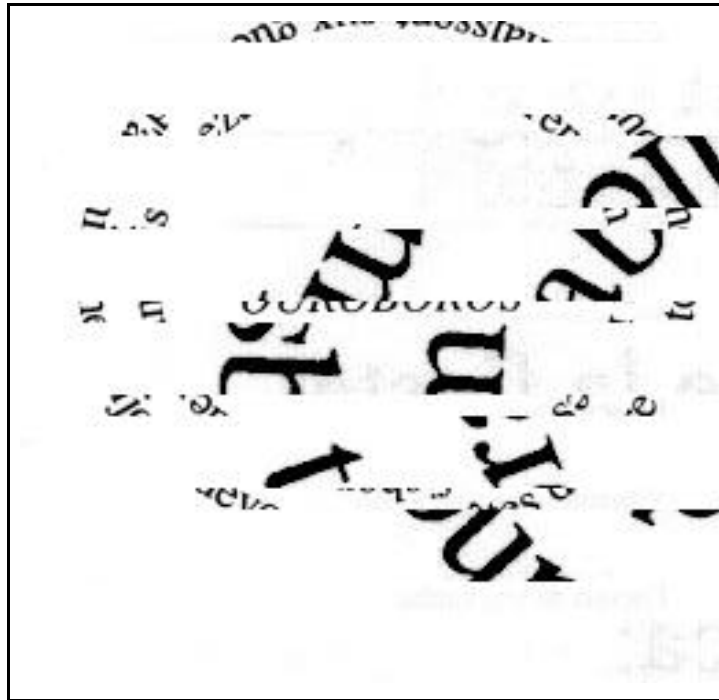
figurent les joyaux qui l'embellissent. Or, dans la traduction espagnole d'Agustí Bartra les trois capitales de **T**OUR **A** **T**OUR (UNO **T**RAS **O**TRO), ainsi que les deux dernières de **R**ENAISSANT AU CŒUR DES **P**OËTE**S** (RENACEN EN EL CORAZÓN DE LOS POETAS), ont été rendues presque invisibles en diminuant leur taille significativement par rapport à celles du sommet, seules à avoir été respectées identiquement. Mais la traduction devrait surtout s'efforcer de préserver la circularité. "UNO **T**RAS **O**TRO" permet la double lecture de même que l'énoncé français, mais ne contient pas le signifiant de la circularité. On pourrait proposer "VUELVEN **Y** VUELVEN / **A**RENACER EN EL CORAZÓN DE LOS POETAS", mais alors le lien nécessaire à la double lecture devient impossible. "CADA UNO **A** SU **T**URNO" ne résoudrait que partiellement le problème, car le signifiant qui intéresse ("turno") n'est pas répété. Le rajout forcé de mots de part et d'autre pourrait empiéter sur l'effet visuel, mais, étant donné que la dernière ligne ("RENACEN EN EL CORAZÓN DE LOS POETAS") est plus longue que dans le texte original, la proportion serait assez analogue. Par ailleurs, les assonances fournissent un rythme fort approprié, et le A reste isolé au milieu, de même que dans l'original. Mais, mais... il reste que "cada uno a su turno" (l'un après l'autre, en ordre, chacun à son tour) ne veut pas dire exactement le même que "tour à tour" (l'un après l'autre, alternativement). Il convient d'évaluer le poids signifiant de la circularité avant d'effectuer un choix.

Dans cette perspective, il s'impose de revenir au miroir. Nous constatons le caractère figuratif, au même titre que *Couronne*, de l'objet que le titre désigne, mais en fournissant ici la circularité propre de l'objet dans son dessin ; maintenant, si nous lisons le texte qui le constitue, outre une certaine tautologie, nous découvrons qu'il offre une lecture transversale du triple calligramme : le poète, Guillaume Apollinaire, placé au milieu du cercle-miroir où il se reflète : pour ainsi dire, au cœur du miroir. Le

---

calligramme *Coeur* en vient à être convoqué directement et indirectement, car le calligramme *Couronne* contenait le mot “ cœur ” ; d’autre part, “ vivant ” renvoie aussi au cœur battant. Et être le centre du miroir “ [...] vrai comme on imagine les anges et non comme sont les reflets ”, suggérant l’idée de régner, renvoie incontestablement au calligramme *Couronne*. La boucle est bien bouclée à nouveau.

Si la circularité s’avère finalement la valeur dominante, le signifiant fondamental, il resterait encore à évaluer la portée de cette circularité sur un plan plus strictement poétique. Pourquoi, par exemple, ne pas avoir fourni une circularité parfaite dans le calligramme *Miroir*, celui qui s’y prêtait le plus ? Pourquoi ne pas avoir bouclé la boucle avec une iconicité parfaite, une motivation pleinement autoréférentielle, car, comme nous venons de le montrer, ce calligramme a le statut d’interprétant ? Il ne s’agit pas de reprocher quoi que ce soit à Apollinaire, dont le seul handicap, s’il y en a, serait d’avoir travaillé avec les moyens typographiques disponibles dans les années 1910. S’il avait produit ses calligrammes après les années 1980, cela aurait probablement donné quelque chose d’analogue au poème de Bernardo Schiavetta que voici :



14. B. Schiavetta : “Ouróboro-Ouroboros (1986-1987).”

Plutôt que de donner une réponse, ce qui nous intéresse, dans l’optique d’une analyse sémiotique, est de montrer dans quelle mesure le texte de *Miroir* n’est pas circulaire. La majuscule de “ Dans ” indique un ordre de lecture qui empêche d’autres segmentations éventuelles. Et la troncation des mots par syllabes, avec le changement de l’orientation du regard qu’elle impose —de gauche à droite pour l’hémicercle droit descendant, mais aussi pour celui de gauche ascendant— empêche une lecture circulaire fluide. Le texte tel qu’il est prêtait pourtant à une certaine circularité, dont voici les lectures possibles :

“ [...] dans ce miroir je suis enclos vivant et vrai  
comme on imagine les anges et non comme sont les  
reflets [...] ”

“ [...] je suis enclos vivant et vrai comme on imagine  
les anges et non comme sont les reflets dans ce  
miroir [...] ”

Il aurait suffi d'affiner le cercle, de supprimer la majuscule et de disposer les lettres une par une, comme dans *Cœur*.

Le poème *URÓBORO/OUROBOROS* (1986-1987) de Schiavetta parvient à une motivation parfaite, dans laquelle intervient la traduction.

En raison de la motivation graphico-textuelle qu'il comporte on peut considérer ce poème comme un calligramme, quoiqu'un calligramme fort particulier. La motivation de l'objet (ouroboros) que le titre encadré désigne est fournie aussi bien par l'aspect graphique que par le texte, et considérant dans celui-ci le contenu à valeur définitionnelle du référent ouroboros et les traits de discours : le recours au participe présent en français, à la subordination en espagnol à valeur durative, et le choix du lexique (" toujours ", " renaissent ", ...), l'un et l'autre soulignant l'éternel retour, la circularité infinie de l'ouroboros. Il s'agit effectivement de ce que Bernardo Schiavetta nomme " icône géométrique par répétition récurrente " <sup>155</sup>, si l'on veut bien voir la répétition dans celle, strictement parlant, du mot " toujours " (deux fois) et du phonème [t] (toujours, toutes, têtes), et dans celle, conceptuelle et infinie, qui découle de l'ensemble de phénomènes signifiants que nous sommes en train de présenter. Il convient encore de noter, que l' " iconicité géométrique par répétition récurrente " se trouve ici inscrite dans ce que Schiavetta aussi nomme " texte iconique métatextuel " <sup>156</sup>, entendant par " métatextuel " autoréférentiel. Dans des textes à contraintes, tel *La Disparition* de Perec que nous avons examiné, l'autoréférentialité était la tendance à désigner la contrainte en y référant ou

<sup>155</sup> Schiavetta, B. : " Holotextualité : signes holotextuels et icônes métriques .

<sup>156</sup> Pour une approche plus exhaustive du concept de métatextualité nous renvoyons à des études portant aussi bien sur la métatextualité que sur l'autoréférentialité ou sur la mise en abîme, parmi lesquelles : Roubaud, J. : " Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens " dans : OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Idées/Gallimard, Paris, 1981, p. 90 ; Ricardou, J. : *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, Paris, 1967 ; Dällenbach, L. :

en la mettant en œuvre, elle manifestait une étroite adhésion avec la signifiante.

La métatextualité de ce poème visuel est fournie donc par le travail du contenu et par celui de l'expression, soit par l'adhésion de l'iconicité graphique (directe) à l'iconicité textuelle ou discursive (indirecte). Dans la première, la ressemblance figurale précède à la sémiotisation, dans la deuxième, elle est consécutive à la sémiotisation qui découle de l'interprétation textuelle et de sa mise en rapport avec l'iconicité graphique. Autrement dit, ce poème condense les deux niveaux d'iconicité, primaire et secondaire, envisagés par Sonesson (voir supra I.2.1.3).

Fruit du hasard, d'abord, et incorporé par la suite au projet créatif de l'auteur, le bilinguisme de ce poème joue un rôle fondamental dans la motivation et donc dans l'iconicité<sup>157</sup>. La coopération multilingue comme facteur déterminant d'une production poétique est certes un phénomène connu, nous n'avons qu'à considérer le poème *Renga*<sup>158</sup> de Jacques Roubaud, écrit en collaboration avec Octavio Paz, Edoardo Sanguinetti et Charles Tomlinson ; il y a sans doute d'autres exemples. Mais la particularité de celui qui nous occupe, avec la double circonférence que les deux énoncés équivalents, français et espagnol, dessinent, est bien celle de fournir une signification iconique fondamentale : une signification qui confirme celle que le contenu textuel exprime et que la réduction à une seule langue, à un seul cercle et à une seule direction, ne serait pas à même de

---

*Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abîme*, Seuil, Paris, 1977 ; et Magné, B. : “ Le métatextuel ” dans *TEM texte en main* n° 5, Grenoble, 1986, pp. 83-90.

<sup>157</sup> L'introduction d'une deuxième langue est due aux exigences de la publication bilingue où ce poème parut pour la première fois : *Anthologie poétique : cultures hispaniques et culture française*, Noésis/UNESCO, Collection Unesco d'œuvres représentatives, Barcelone/Paris, 1988. Ce poème a fait l'objet, par la suite, de nombreuses publications, dont : Peignot, J. : *Typoésie, Anthologie de la poésie typographique*, Imprimerie Nationale, Paris, 1993 ; et Schiavetta, B. : *Fórmulas para Cratilo*, Visor, Madrid, 1990 (Prix LOEWE, 1990).



fournir. Pour comprendre l'incidence d'un tel procédé, il convient de présenter l'idée conceptuelle de départ, à savoir l'isotopie du "serpent fabuleux" :

- L'ouroboros, symbole de pérennité et de cycle continu, est un serpent qui se mord la queue.
- L'hydre est un serpent avec un cou où poussent sept têtes, dont l'une lui sera coupée.
- L'amphisbène (celle de la mythologie) a une deuxième tête à la place de la queue.

L'ouroboros de Schiavetta condense cette isotopie : c'est une hydre-amphisbène-ouroboros, qui en mordant sa queue mange la tête de la queue, et sept têtes naissent alors, qui se mangent entre elles et renaissent, etc. Voici le symbole d'une prolifération infinie et circulaire. Cette idée est à son tour proliférante : l'auteur l'a exploitée en la prolongeant dans "Raphel", poème circulaire proliférant illimité<sup>159</sup>. Indépendamment du fait que l'idée du bilinguisme est due au hasard, le résultat est tout à fait opératoire. Les sens opposés des circonférences, joint à la superposition des langues, créent un effet de flou vertigineux et aveuglant lorsqu'on tente la lecture, sensation qui en vient à annuler l'ouroboros iconique, ne laissant de lui que le titre au milieu, dirait-on, d'un miroir figé. Le cadre, virant dans deux sens opposés, confère au texte qui le fournit la valeur d'une éternelle vibration. L'icone de l'ouroboros en viendrait à être effacé si on ignorait que l'amphisbène n'est pas un serpent quelconque, mais un serpent aveugle, un serpent dont la tête

---

<sup>158</sup> Roubaud, J., avec Paz, Tomlinson et Sanguineti : *Renga*, Gallimard, Paris, 1971.

<sup>159</sup> "Raphel constitue un projet en cours de Bernardo Schiavetta. Il s'agit d'un hypertexte poétique dont la forme même requiert un développement maximal du lien hypertextuel. La forme élémentaire de Raphel est une strophe cyclique de dix vers, cette hyperstrophe pouvant s'auto-reproduire indéfiniment à partir de ses dix liens linéaires et ses dix liens interlinéaires. Raphel est également un centon plurilingue (un collage de citations en langues diverses), qui se construit comme le commentaire sans fin d'une phrase tirée de la Divine Comédie, phrase asémantique attribuée par Dante à Nemrod, le constructeur de la Tour de Babel. De nombreux hypertextes en prose et vers donnent des traductions du centon et ajoutent des notes et des commentaires sur des points particuliers. Nous tenons ces informations de l'auteur.

et la queue ne se distinguent pas, dont la tête dévore l'autre tête, et les repères directionnels s'estompent. Le texte d'ailleurs fournissait ces références, même si la double circularité les rendait troubles. Ce trouble est sans aucun doute iconique de l'aveuglement du serpent. Et on confirme, enfin, la valeur nettement motivée du signe ; pour reprendre les termes de l'auteur, la valeur "holotextuelle" de ce poème, dont l'iconicité graphico-textuelle est parfaite.

## CHAPITRE II.2. VICENTE HUIDOBRO : ICONICITÉ MULTIPLE ET BILINGUISME<sup>160</sup>

### II.2.1. CRÉATIONNISME, BILINGUISME ET ICONICITÉ

L'écriture de Vicente Huidobro a été à juste titre mise en rapport avec le cubisme. Dans *Ecuatorial*, qu'il dédie à Pablo Picasso, et dans *Poemas árticos* (1918), il applique les techniques du cubisme littéraire acquises un an auparavant dans l'entourage de Juan Gris et du groupe "Nord-Sud" à Paris. En fait, les poèmes d'*Horizon carré* (1917), comme la plupart de ceux qu'il a écrits en français vers la même époque, étaient déjà de véritables transcriptions lyriques d'images cubistes de Picasso ou de Gris<sup>161</sup>. Cette tendance, qui fera l'objet d'une analyse détaillée au chapitre 5, nous mène d'emblée à considérer toute l'écriture de Huidobro sous le signe d'une *traduction généralisée*<sup>162</sup>, celle qui va du déplacement interlinguistique au

---

<sup>160</sup> Cette section, dans une première version, a fait l'objet d'une prépublication : Asprer, N. de : "Trans-forme-sens : jeu du bilinguisme et de l'iconicité dans l'écriture 'créationniste' de V. Huidobro" dans *Quaderns. Revista de traducció* n° 5, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Barcelona, 2000, pp. 135-146.

<sup>161</sup> González Ruano, C. : *Veintidós retratos de escritores hispanoamericanos*, Cultura Hispánica, Madrid, 1952.

<sup>162</sup> Georges Banu applique ce terme à la démarche globale d'Antoine Vitez dans son étude "Aujourd'hui je traduis du grec", dans : Déprats, Jean-Michel (Éd.) : *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, Éd. Climats et Maison Antoine Vitez, Montpellier, 1996, pp. 11-19.

---

déplacement intersémiotique et qui se nourrit d'un déploiement interactif constant.

Huidobro attribue une certaine paternité, hétérogène, de son esthétique à Góngora, à Mallarmé, à Rubén Darío, à Apollinaire, et même à certains poètes orientaux, en particulier chinois<sup>163</sup>. En effet, dans des poèmes apparemment vides, prodiges d'antirhétorique et d'une concentration et d'un équilibre essentiels, selon Gerardo Diego<sup>164</sup>, la disposition fragmentaire des vers, les espaces blancs qui tiennent lieu de ponctuation, renvoient au geste mallarméen du *Coup de dés*. Mais le souci formel dont témoigne cette écriture nettement visuelle renvoie plus encore aux formes d'écriture pictographique, telle l'écriture idéographique chinoise. La disposition typographique de ses poèmes fait d'eux des signifiants-signes ou, reprenant la terminologie de Meschonnic, des *formes-sens*, un peu à la manière des idéogrammes qui, loin d'inscrire la parole orale, traduisent les idées et se placent sous l'angle de la figuration plutôt que de la représentation.

L'iconicité chez Vicente Huidobro doit être considérée comme un phénomène fragmentaire et étagé, associé d'une part à une pratique interdisciplinaire fortement influencée par la peinture et par les tendances esthétiques du moment (surtout celle d'Apollinaire avec les *Calligrammes*), et, d'autre part, au bilinguisme, par lequel l'auteur explore les voies d'une écriture nouvelle : le "créationnisme", dont le but principal serait l'effort créateur visant à rendre réel ce qui n'existe pas, à créer du nouveau. En écrivant en français, dans une langue nouvelle, Huidobro entreprend certes de créer un nouvel objet, mais ce qui nous intéresse surtout, ce sont les possibilités que ce type d'écriture en langue étrangère ouvre sur le plan

---

<sup>163</sup> Vattier, Carlos : "Con Vicente Huidobro (1941)" dans *Hoy*, X, 512, Santiago de Chile, 11 septembre 1941.

<sup>164</sup> Diego, G. : "Vicente Huidobro (1893-1948)" dans *Revista de Indias*, VII, 33-34, Madrid, juillet-décembre 1948.

esthétique et, tout particulièrement, par rapport à l'iconicité. Il faut rattacher bilinguisme, écriture en français, autotraduction, au procédé cubiste en ce qu'il a de fragmentaire. Ces "fragments", cet ensemble créatif pluridimensionnel fait de textes tantôt en espagnol, tantôt en français, de textes présentés en miroir, de poèmes visuels ou "poèmes peints", alternant avec des peintures d'artistes d'avant-garde, ainsi que la fondation de la revue pluridisciplinaire et plurilingue *Creación/Création* (1921-1924), relèvent d'un projet d'art total. En quelque sorte, c'est aussi le but du cubisme pictural : aboutir par la fragmentation à montrer l'objet dans toutes ses dimensions simultanément. Le calligramme "Moulin" est présenté avec le poème "Moulin" (1921)<sup>165</sup>, puis s'y ajoute la traduction en espagnol que l'auteur en fait.

Il y a une relation très étroite entre le "Créationnisme" conçu par Huidobro et l'iconicité dans le sens le plus large, qui nous permet d'envisager une iconicité multiple : celle de ses calligrammes, que nous dénommerons "iconicité directe", mais aussi celle, "indirecte", qui caractérise ses écrits non visuels. Pour Huidobro le texte écrit en langue étrangère se détache, devient un objet créé, épuré et fonctionnant comme une image. D'autre part, la langue étrangère permet de reproduire une sensation de nouveauté primordiale. Dans *Altazor*, Huidobro en vient à dire :

Se debe escribir en una lengua que no sea materna<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> En mai 1922, la galerie G. L. Manuel Frères organise une exposition pour Huidobro au Théâtre Édouard VII, où sont présentés 13 calligrammes écrits sur des feuilles cartonnées en couleurs, où est jointe au catalogue-invitation, une feuille imprimée contenant un poème visuel "Moulin" : sur un côté est respectée la norme typographique, et sur l'autre l'aspect visuel est mis en relief. Voir note au poème "Moulin" dans Huidobro, V. : *Obra selecta*, (Luis Navarrete Orta, Éd). Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1989, p. 238.

<sup>166</sup> Voir préface d'*Altazor* dans Huidobro, V. : *Altazor seguido de Temblor de cielo*, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1996, p. 57.

C'est d'ailleurs ce qu'il fait dès son arrivée à Paris en 1916 et cela le conduira à ne plus séparer le bilinguisme de sa démarche créative.

La traduction de certains de ses poèmes de langue espagnole, que Huidobro entreprend à cette époque, s'intègre précisément dans une pratique d'écriture. Huidobro apporte du nouveau à *Nord-Sud*, dans une large mesure grâce à la traduction. Au sujet de celle de certains poèmes de *El espejo de agua*, Cedomil Goic observe que les poèmes, une fois déplacés en langue française, s'adaptent aux nouvelles formes en vigueur et gagnent en fraîcheur<sup>167</sup>. Mais sans doute, l'expérience de la langue nouvelle est-elle aussi déterminante.

Cette pratique impliquerait de la sorte un certain "retour aux origines", supposées iconiques, du langage, et serait à mettre en rapport avec la volonté moderne de briser la spécificité des systèmes sémiotiques par leur croisement dans une même production esthétique. On veut encore déstabiliser le phonocentrisme propre de l'écriture alphabétique.

Le qualificatif de "creacionista" d'abord appliqué à Huidobro en 1916, est revendiqué en 1925 quand il écrit le texte de synthèse "El Creacionismo" qui devait, aussi, faire l'objet d'une publication dans *Manifestes*<sup>168</sup>. Le "creacionismo" oppose l'acte créateur aux commentaires et à la poésie "autour de" [*sic*]. Mieux encore, il oppose création à représentation :

Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un

---

<sup>167</sup> Voir : Goic, Cedomil : "Vicente Huidobro : datos biográficos" dans Costa, R. de : *Vicente Huidobro y el Creacionismo*, Taurus, Madrid, 1975, p. 39.

<sup>168</sup> Voir chapitre "El Creacionismo" dans : Huidobro, V. : *Obra selecta*, pp. 306-315.

---

fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos.<sup>169</sup>

Ceci n'empêche pas le "poème créationniste" d'avoir recours à certains éléments de la poésie traditionnelle, il les réinvente. Il aura aussi recours à la langue étrangère, soit pour réinventer un objet poétique qui sera très proche de l'image, soit pour revenir, par la suite, à sa propre langue et l'imprégner des traces de cette langue étrangère. L'on observera que les textes écrits en français semblent plus proches de l'image, plus simples, et ceux écrits plus tard en espagnol manifestent une plus grande complexité aboutissant souvent à un paroxysme du langage, mais ceci, justement, en raison du jeu du bilinguisme et de l'iconicité sous-jacents.

Franchir les barrières, ce n'est pas seulement une gnose<sup>170</sup> c'est un acte politique :

Los poetas, hasta hoy, han cantado la vida. Ya la han cantado demasiado. Ahora se trata de hacerla poética, de *modificarla*, de crear una vida nueva.<sup>171</sup>

Cette idée de modification, de transformation est aussi présente chez les surréalistes, et de manière très saillante dans l'œuvre de Paul Nougé que nous examinerons par la suite, mais chez Huidobro l'interpénétration des langues intervient dans la modification. Ceci n'est pas loin du sens qu'Antoine Berman attribue à la traduction : de "féconder le Propre par la médiation de l'Étranger", "d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement"<sup>172</sup>. Sans doute, la perspective de Huidobro peut-elle être rapprochée de certains des futurs présumés de la *déconstruction*, et à

---

<sup>169</sup> Huidobro, V. : *Obra selecta*, p. 307.

<sup>170</sup> "Yo siempre he proclamado el acto de penetración al interior de las realidades, el rompimiento de la corteza de los aspectos, para descubrir la última esencia. La poesía de los adentros y no de los afueras [...] ". Cité par Vattier dans " Con Vicente Huidobro ".

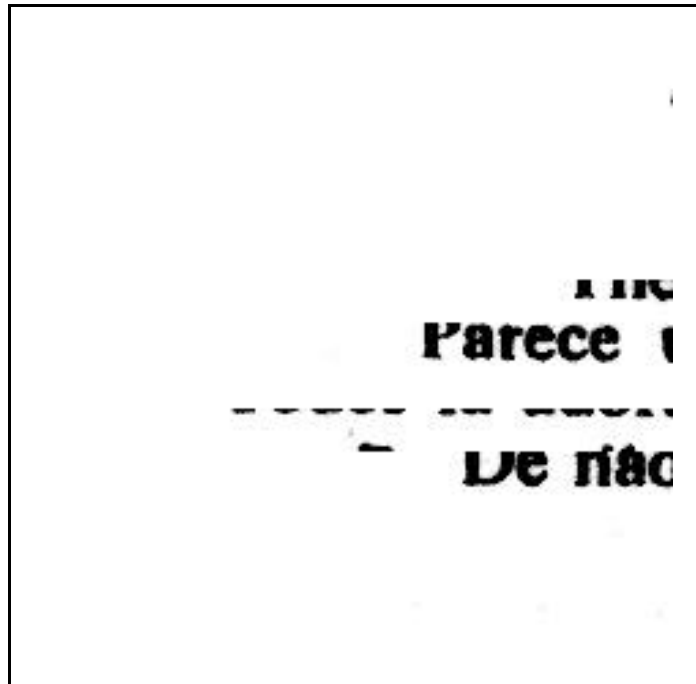
<sup>171</sup> Documentation présentée par Vattier dans " Con Vicente Huidobro ". C'est nous qui soulignons.

présent l'on comprend mieux que l'iconicité et le bilinguisme constituent chez lui un phénomène transtextuel d'une portée universelle.

## II.2.2. ICONICITÉ DIRECTE DANS LES CALLIGRAMMES

Dans l'esthétique de Huidobro, l'iconicité suit un parcours évolutif qu'on pourrait *grosso modo* résumer en trois phases :

1. **Les premiers textes calligrammatiques (1912-13) :**  
 “ Triángulo armónico ”, publié pour la première fois sous le titre  
 “ Japonería ”, “ Fresco Nipón ”, “ Nipona ” et “ Capilla aldeana ”.



15. V. Huidobro : “ Triángulo armónico (1912). ”

<sup>172</sup> Berman, A. : *L'Épreuve de l'étranger*, Tel, Gallimard, Paris, 1984, p. 16.

---

Il y a rupture formelle par rapport à la modalité symboliste-moderniste, tout en conservant la même syntaxe, le même lexique et les mêmes motivations. Il convient de remarquer, toutefois, l'introduction de l'élément géométrique et l'adhésion thématique et rhétorique du poème à la forme géométrique choisie. La disposition graphique du poème constitue, de la sorte, une extension visuelle de son contenu, comme le remarque René de Costa au sujet de "Capilla aldeana"<sup>173</sup>

**2. À Paris, à partir de 1917 et jusqu'aux années 20**, dans l'entourage des artistes cubistes et dadaïstes, Huidobro introduit la couleur dans son écriture visuelle, il en vient à créer ses "poèmes peints", il collabore avec des peintres (Delaunay, Arp, Picasso, Gris), il conçoit des livres-objets, s'investit dans les publications d'avant-garde les plus notoires. Les formes de ses calligrammes deviennent plus souples, plus dynamiques : il commence à pratiquer la reprise intertextuelle de certains éléments et à développer le jeu des variantes —soit linguistiques, soit formelles— d'un même calligramme. L'iconicité directe de ses premiers calligrammes cède de plus en plus la place à des textes marqués plus indirectement par l'iconicité, elle rendra nécessaire un travail de lecture complexe qui considère le phénomène iconique dans sa globalité. Huidobro travaille déjà à *Altazor*, qui ne verra le jour qu'en 1931.

**3. Après les années 30**, l'iconicité ne se manifeste qu'indirectement, et l'iconicité phonique l'emporte de plus en plus sur l'iconicité visuelle. Dans les textes les moins visuels, elle se

---

<sup>173</sup> Costa, R. de : *Huidobro : Los oficios de un poeta*, Fondo de Cultura Económica, Mexique, 1984, p. 42.

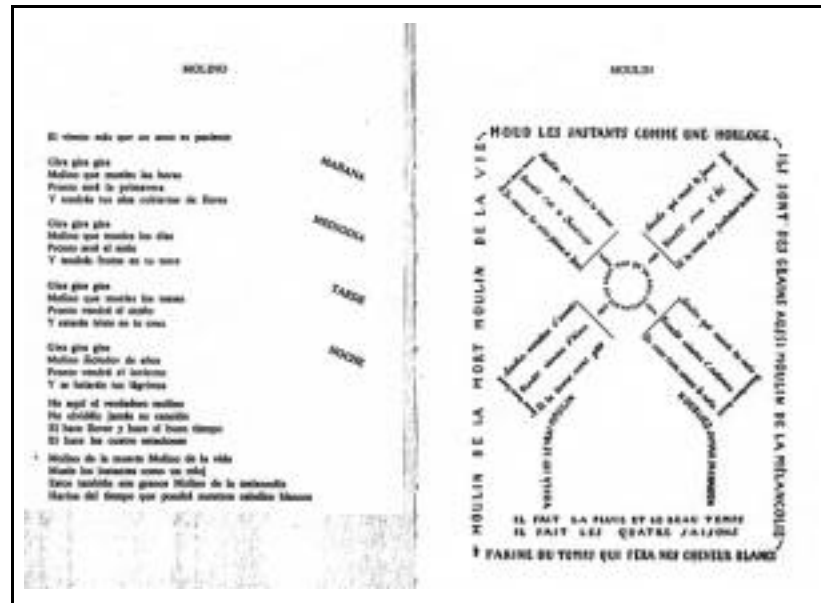


---

manifeste par des répétitions, par un rythme accéléré et une multiplication massive de jeux du langage. L'abandon de la concision cubiste ouvre la voie à un ludisme assez proche des textes dadaïstes, ou de l'écriture automatique, par moments ; mais chez Huidobro, l'afflux et les associations d'images relèvent d'une élaboration technique consciente et volontaire. Le jeu iconique se situe désormais sur un plan subliminal : les restes visuels sont épars, repérables sous forme d'allusions, de renvois à des calligrammes précédents. Dans *Altazor* les mots inventés ou transformés, les constructions parataxiques aboutissent parfois à un paroxysme expressif débouchant souvent sur le symbolisme phonétique propre à l'onomatopée.

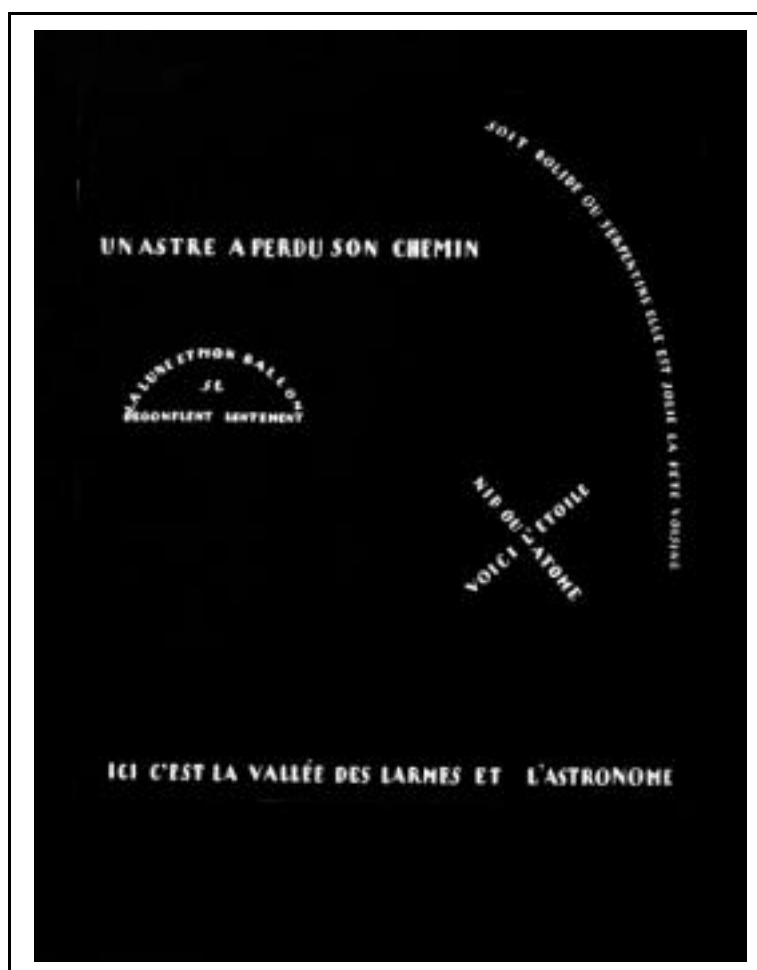
L'iconicité directe du jeune Huidobro, fonctionne programmatiquement et permet d'identifier *a posteriori* les traits d'iconicité diffuse dans d'autres textes moins marqués iconiquement.

Dans le calligramme "Moulin", par exemple, l'on voit que l'iconicité directe produite par le dessin du moulin, constitue le moteur du déploiement intertextuel. Elle entraîne une lecture à contre-courant de textes plus discursifs. Dégager le processus génératif du texte permettra de comprendre une construction de sens étagée et déployée vers l'infini, en d'autres termes : le texte scriptible, jamais définitif et dont le sens s'actualise par les relations intertextuelles en jeu.



16. V. Huidobro : "Moulin (1922).

D'un côté, la figuration de l'objet (le moulin) renvoie, avant toute lecture, à la ligne circulaire imaginaire tracée par les ailes du moulin, d'autant plus que cette circularité est soulignée par la circonférence qui unit les ailes, et par les flèches reliant les phrases qui forment le cadre et qui indiquent un ordre de lecture circulaire. Sans doute la sémantique verbale le confirme, car il s'agit du cercle des saisons, de la vie. Si nous mettons l'accent sur la circularité, c'est surtout pour des raisons formelles et opératoires. Car la trace courbe invisible sur le calligramme "moulin" semblerait avoir été déplacée mallarméennement, rendue visible, sur le calligramme "Minuit", qui fait partie de la même série de "poèmes peints".



17. V. Huidobro : “Minuit (1920-1922).”

En outre il est facile d’identifier une correspondance entre le dessin de l’étoile et celui des ailes du moulin. Mais le phénomène intertextuel va bien plus loin : dans *Altazor*, qui n’est pas un poème visuel, le “moulin” d’images produit par les jeux vertigineux du langage, contient le mot “moulin” faisant l’objet d’une série de répétitions :

Jugamos fuera del tiempo  
 Y juega con nosotros el molino de viento  
 Molino de viento  
 Molino de aliento  
 Molino de cuento [...]

(V, 239-243)

Ceci, loin d'être un phénomène isolé, s'intègre dans l'interactivité fondamentale de l'œuvre de Huidobro et confirme sa nature de *work in progress*.

Le " moulin " exerce une fonction dynamique qu'on pourrait appeler motrice de création : sa rentabilité sur le plan de la réécriture le montre clairement. Il suffit d'observer les différentes versions du " Moulin " : d'une part le calligramme, avec la disposition spatiale du texte figurative de l'objet , d'autre part le poème " Moulin ", reproduisant le même texte mais avec une présentation plus conventionnelle , enfin le poème dans sa version espagnole. Et le texte " Le Moulin " serait, en définitive, l'ensemble de ces versions, qui de quelque manière se complètent par les différents " langages " —visuel, textuel— qu'elles apportent et qu'aucune d'entre elles ne possède entièrement. C'est un peu le sens que Blanchot attribue à la traduction lorsqu'il dit, après Mallarmé, que " prises une à une, les langues sont incomplètes " <sup>174</sup>. Mais les variantes relèvent surtout du phénomène de *traduction généralisée* que nous évoquions plus haut, elles interviennent dans l'interprétation globale en faisant émerger diverses parcelles du sens, jamais épuisé, car se constituant par un processus interprétatif en chaîne, une sémiose.

### **II.2.3. ICONICITÉ DIFFUSE ET INTERTEXTUALITÉ DANS *ALTAZOR***

À l'oritagne de la montazon  
 Une hironline sur sa mandodelle  
 Décrochée le matin de la lunaille  
 Approche approche à tout galop

Déjà vient vient la mandodelle  
 Déjà vient vient l'hirondoline  
 Déjà s'approche oche oche l'hironbelle

---

<sup>174</sup> Blanchot, M. : "Traduire" dans *L'Amitié*, NRF, Gallimard, Paris, 1971, pp. 69-73.

Déjà s'approche l'hironselle  
 Déjà s'approche l'hironfrêlé  
 L'hirongrêlé  
 L'hironduelle  
 Avec les yeux ouverts l'hirongéle  
 Avec ses ciseaux coupant la brume l'hironaile  
 L'hironciel  
 L'hironmiel  
 La belle hironréele  
 Et la nuit rentre ses ongles comme le léopad

Elle approche l'hirontelle  
 Qui a un nid dans chacune de deux chaleurs  
 Tel que moi je l'ai dans les quatre horizons  
 Déjà s'approche l'hironfrêlé  
 Et les vagues se dressent sur la pointe de leurs pieds  
 Déjà s'approche l'hironbelle  
 Et la tête de la montagne sent un étourdissement  
 Elle vient l'hironruelle  
 Et le vent s'est fait parabole des sylphides en orgie  
 Se remplissent de notes les fils téléphoniques  
 Le couchant s'endort avec la tête cachée  
 Et l'arbre avec le pouls enfiévré

Mais le ciel préfère le rodognol  
 Son enfant gâté le rorégnol  
 Sa fleur de joie le romégnol  
 Sa gorge de nuit le rossolgnol  
 Le rolagnol  
 Le rossignol

Et tout l'espace tiédit dans sa langue de tralali lilo  
 Tralilo lali  
 Avale les étoiles pour ta toilette  
 Toutes les petites et même l'étoilon  
 Trariri raro  
 Toutes les belles planètes que mûrissent dans les  
 planetiers  
 Mais je n'achète pas d'étoiles dans la nuiterie  
 Ni de vagues nouvelles dans la mererie  
 Trararo riré<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> Fragment du Chant IV d'*Altazor*, publié originairement dans *Transition*, Paris, juin 1930. Il y aurait des témoignages, d'après la biographie établie par René de Costa, prouvant que dès 1919 Huidobro travaillait déjà à *Altazor*. Le poème connu sa version définitive en langue espagnole en 1931, la seule version intégrale existante. Nous l'avons transcrit tel quel sans corriger les fautes de l'auteur.

Voici le fameux fragment du Chant IV que Huidobro réécrivra en espagnol pour l'intégrer à la version définitive d'*Altazor*. Ce poème, qui devait être écrit en français et s'intituler *Voyage en parachute* ou *Les Chants de l'Astrologue*, fournit un travail de synthèse condensant la plupart des techniques développées par Huidobro au fil des années. *Altazor* constitue un projet de longue haleine, par lequel Huidobro se proposait de résoudre des problèmes d'ordre esthétique assez ardues qui s'étaient manifestés dans *Ecuatorial* (1918), en réussissant à obtenir dans un texte long la même force que celle produite par la cascade d'images des textes courts<sup>176</sup>. Autrement dit, il cherchait à produire un poème total<sup>177</sup>. Ceci expliquerait sa nécessité d'écrire alternativement en français et en espagnol : une langue, ou un certain procédé, entraînant l'élan générateur de l'autre. *Altazor*, même en espagnol s'avère être un poème profondément plurilingue. De même que l'iconicité, la langue française y est en solution. La version unilingue permet d'identifier les différentes couches, traces de la suture et du métissage.

La comparaison des versions permet de constater que la langue française (ou l'entre-deux) a servi d'inspiration, même si le principe d'assemblage reste le même d'un texte à l'autre.

Mais le ciel préfère le rodognol	Pero el cielo prefiere el rodoñol
Son enfant gâté le rorégnol	Su niño querido el rorreñol
Sa fleur de joie le romignol	Su flor de alegría el romiñol
Sa peau de larme le rofagnol	Su piel de lágrima el rofañol
Sa gorge de nuit le rossolgnol	Su garganta nocturna el rosolñol
Le rolagnol	El rolañol
Le rossignol	El rosiñol

<sup>176</sup> Introduction de René de Costa dans : Huidobro, V. : *Altazor seguido de Temblor de cielo*, p. 14.

<sup>177</sup> L'idée d'art total est présente dans toute l'œuvre de Huidobro. Dans le manifeste "Total" on la retrouve lorsqu'il en appelle à la nécessité d'un "esprit synthétique" d'un "homme total".

Le *fragnol* “rosiñol” comble l’incapacité de la langue espagnole de produire l’image iconique agglutinante (le rossignol instrument de musique), car “ruiseñor” ne s’intégrerait pas dans le principe structurant du texte qui est la gamme musicale (autre qu’il évoquerait une impertinente seigneurie). Il faut une lecture analytique pour identifier les notes, cela correspond à ce que nous appelions iconicité indirecte. En effet, la lecture ne s’arrête pas sur ce passage ni sur ce poème, l’iconicité traverse les textes, de telle sorte que la gamme musicale émergeant du rossignol revoie à une autre gamme/échelle bien plus marquée iconiquement : celle du poème *Tour Eiffel* publié en 1918, où Huidobro chantait la liberté en associant la tour Eiffel à une immense volière. Mais nous ne pousserons pas davantage la réflexion sur ce poème, car il fera l’objet d’une analyse détaillée dans II.5.

L’apparence anachronique d’*Altazor* relève d’un souci de la quête du sens dans un espace peuplé d’obstacles, de là une œuvre en progression discontinue, une œuvre ouverte où la désarticulation progressive en vient à constituer l’unité. Autrement dit, *Altazor* est dans son ensemble un signifiant-signifié : à commencer par le titre, il y a symbiose entre la forme et le sens du poème.

La transformation textuelle procède à un rythme galopant pour mieux s’accorder à la transformation effective du monde thématique à partir du Chant I par le refus de Dieu, de la guerre et de toutes les forces qui font obstacle à la liberté. Le poète dans un élan prométhéen se substitue à Dieu en créant son texte, et met en œuvre une figuration quasi performative de la création :

Silencio la tierra va a dar a luz un árbol (I : 642 et 651)  
 Silencio  
 Se oye el pulso del mundo como nunca pálido  
 la tierra acaba de alumbrar un árbol (I : 682-684)

La création de l'arbre est un exemple-clef du phénomène "créationniste" : l'arbre non seulement traverse le texte d'*Altazor*, mais donne lieu à un déploiement intertextuel pour en arriver à *Ver y palpar* (1941), recueil qui contient un "poema para hacer crecer los árboles". Mais à partir du Chant III, la création opérera moins sur un plan conceptuel que sur le plan textuel. Elle va consister en une désarticulation du langage, qui augmente progressivement et qui culmine avec le cri de la fin du Chant VII :

A i a i a i a i i i o i a (VII : 66)

Ce cri qui clôt le poème traduit l'aboutissement de la désarticulation : la mort du langage, mais aussi la culmination du plaisir textuel et sa limite : le commencement d'un ordre nouveau au-delà du langage. Si le cri est de l'icône à l'état pur, il est universel et se passe de traduction.

#### **II.2.4. TRADUCTION EN ACTE ET TRANSFORMATION : LE TEXTE SCRIPTIBLE**

La traduction chez Huidobro va bien au-delà du simple déplacement interlinguistique. Nous avons pu observer qu'elle constitue un phénomène dominant inhérent à sa démarche créative : traduction entre les langues lorsqu'il s'autotraduit, soit de l'espagnol, soit du français ; mais, aussi, traduction intersémiotique opérant une fusion entre différents systèmes de communication. On le voyait déjà lorsqu'il faisait intervenir l'image, soit par le dialogue entre son texte et les illustrations de peintres, soit par le déplacement/traduction de ses textes non-visuels vers des formes plus iconiques ou *vice versa*. Mais on voit encore la marque d'une traduction intersémiotique dans les correspondances qu'il pratique entre musique et littérature dans certains textes où il s'inspire des techniques de Satie ou de Schönberg, ou entre cinéma et littérature, telle la version filmique du *Cagliostro* (1923) qu'il nommera roman filmique ; enfin, dans le poème en



---

prose *Temblor de cielo*, qui résulte d'une transfiguration du *roman de Tristan et Iseut*, ou plus exactement, de l'opéra de Wagner. Ce texte nous permet aussi de placer le pastiche sous l'angle de la traduction et d'envisager une " mise en scène " du poème en prose, à situer par rapport au phénomène intertextuel dominant mais, surtout, à celui d'une " traduction " intersémiotique.

La *traduction généralisée* que nous évoquions plus haut, correspondrait à cette dynamique de traduction en acte, où le sens se produit par poussées, sans jamais aboutir à son épuisement. Il convient de rattacher cette démarche fondamentale à un projet esthétique, et de rappeler que Huidobro opère aussi un lien entre toutes les avant-gardes. Son écriture de synthèse, symboliste, futuriste, cubiste, dadaïste, s'intègre dans un projet d'art total. Mais il n'en reste pas là : sa vision globale embrasse aussi bien l'homme. Car l'homme, tout comme la poésie, doit être total. Ainsi, l'autonomie de l'art qu'il prône va de pair avec celle de l'homme, c'est la condition de la liberté. De là son engagement esthétique et idéologique profond, qui va de son adhésion artistique aux tendances les plus extrêmes à sa militance politique nettement orientée à gauche.

Toujours du côté de l'invention qui transforme, le changement des formes que Huidobro poursuit chercherait à libérer l'homme de la prison du langage en le réconciliant avec son passé préalphabétique, du temps où l'écriture était pictographique et universelle :

Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas.

[...]

La poesía creacionista adquiere proporciones internacionales, pasa a ser la Poesía, y se hace accesible

a todos los pueblos y razas, como la pintura, la música  
o la escultura.

(El Creacionismo)

La traduction, au sens le plus large, est au service de la transformation, de la création de l'objet nouveau. Il s'agit d'une transformation à grande échelle : dans *Altazor*, outre les phénomènes de traduction interne, il conviendrait de considérer les différentes versions auxquelles ce texte donne lieu et qui nous mènent à envisager une capacité motrice de traduction : celles de Fernand Verhesen, de Pierre Lartigue, de Gérard de Cortanze, etc.<sup>178</sup> Les traductions corroborent le caractère inachevé de l'œuvre et la nécessité d'un travail successif de transformations afin d'actualiser son sens potentiel, mais cette capacité motrice de traduction renvoie à la capacité motrice de création dans *Altazor*, et elle met en relief sa portée épistémologique.

### CHAPITRE II.3. JEAN-MARIE LE CLÉZIO : NIVEAUX D'ICONICITÉ DANS *LA GUERRE*

Quelques considérations préliminaires s'imposent avant d'aborder l'iconicité dans l'œuvre de Le Clézio. Notons tout d'abord que le texte que nous examinerons, *La Guerre*<sup>179</sup>, ne constitue pas un cas isolé par rapport aux pratiques iconiques dans la littérature contemporaine ni même dans l'ensemble de l'œuvre leclézienne. Néanmoins, l'usage que l'auteur en fait est

---

<sup>178</sup> Huidobro, V. : *Altaigle*, F. Éditions Unes, 1996, traduction française par Fernand Verhesen. Lartigue, P. (traduction d'extraits de certains chants) : " Hautfaucou " dans *Action poétique* n° 60, Paris, 1974, pp. 39-43. Cortanze, G. de : *TRANSFORMATION.S d'Altazor*, Éditions Champ libre, Paris, 1976 (cette version constitue une récréation très libre à partir de l'original). Il existe encore une traduction intégrale inédite de Didier Coste. L'étude de l'ensemble des traductions françaises a fait l'objet du Séminaire " Le texte et ses transformations ", organisé par nous dans le cadre des activités du Groupe de recherche Étienne Dolet à l'occasion des Journées d'Étude " Traduction, autotraduction, création, pour une lecture traduisante de Vicente Huidobro " (2-3 mai 2001, Faculté de Traduction de l'Universitat Autònoma de Barcelona).

<sup>179</sup> Le Clézio, J.-M. : *La Guerre*, L'Imaginaire, Gallimard, Paris, 1970. Toutes les références ayant trait à *La Guerre* sont tirées de cette édition.

bien particulier. La démarche de Le Clézio ne devra donc être cernée qu'en tant que symptôme, comme cas de figure.

Dans la première partie de la thèse (I.1.3.2.), nous avons commencé à évoquer le rapport de Le Clézio à l'esthétique de la postmodernité. Il convient, avant d'aborder la question de l'iconicité, de poursuivre la réflexion alors entamée et de considérer l'insertion de l'auteur dans cette esthétique, non pas comme un fait essentiel mais par rapport à la dimension intertextuelle fondamentale à son œuvre. Nous observerons, précisément, dans quelle mesure l'iconicité constitue chez Le Clézio un phénomène intertextuel. Ceci nous oblige d'emblée à le situer par rapport aux tendances artistiques de son temps que nous estimons plus ou moins connexes, ainsi que par rapport à son œuvre à lui en général.

Quoique Le Clézio, contrairement à ses contemporains "oulipiens" ou "nouveaux romanciers", n'ait jamais appartenu à une école ou un mouvement quelconque, il semble participer aussi au maniement des signifiants que connaît la littérature, et notamment la poésie, autour des années 60. Le terrain avait sans doute déjà été préparé par Apollinaire avec ses *Calligrammes* (1918), et, avant lui, par Laurence Sterne, Raymond Roussel (1877-1933), Alfred Jarry (1873-1907) et même par le peintre et écrivain Marcel Duchamp (1887-1968). Mais nous nous référons surtout à tous ces passionnés des contraintes du langage, contemporains de Le Clézio, tels les oulipiens autour de Raymond Queneau : Georges Perec, François Le Lionnais, Jean Lescure, parmi d'autres, qui s'obligent à ne pas utiliser telle voyelle (lipogramme), ou à répéter la même (tautogramme). Ces auteurs prennent goût au collage et aux exercices combinatoires, en arrivant à exercer une manipulation des textes connus, qu'ils découpent ou déforment pour aboutir à une transformation qui n'est pas sans rapport avec le sens de transformation, d'acte créatif qu'ils attribuent aussi, à la traduction proprement dite. La plupart d'entre eux ont justement pratiqué la traduction

et l'ont même intégrée à leur démarche créative. Ils construisent des poèmes à versions multiples fournissant diverses formes d'autotraduction ou de métatraduction. Il en va ainsi de Georges Perec : " Micro-traductions : 15 variations discrètes sur un poème connu <sup>180</sup>, de François Le Lionnais : " Traductions figurées <sup>181</sup>, de Jean-Claude Montel : " Che Nang <sup>182</sup> (1972), d' Haroldo de Campos : " *Texto et autotraduction* <sup>183</sup>, ou des poèmes collectifs, tel *Renga* (1971), que nous avons cité préalablement. Certains de ces auteurs ont abouti à une poésie très savante, telle celle de Jacques Roubaud, qui construit des ensembles à partir de lois mathématiques et de techniques japonaises : *Trente et un au cube* (1973), *Mono no aware : le sentiment des choses (cent-quarante trois poèmes empruntés au japonais)* (1970). Par la suite, le groupe de la revue *Tel Quel* (Marcelin Pleynet, Denis Roche, etc.), puis les membres de " T X T " (Christian Prigent), ont continué un peu dans la même ligne, assez proche d'ailleurs de la tendance de la poésie concrète et de celle des lettristes qui, quelques décennies auparavant, avaient poussé assez loin les choses en remplaçant les mots par des sons, des phonèmes ou des signes (Isidore Isou, Maurice Lemaître). Il y a certainement un côté ludique dans toutes ces pratiques stylistiques, un côté expérimental, que nous ne retrouvons d'ailleurs pas chez Le Clézio si ce n'est certaines

---

<sup>180</sup> Jeu de variations-"traductions" à partir du poème *Gaspard Hauser* de Verlaine.

<sup>181</sup> Série de trois poèmes carrés en guise de calligrammes, présentés l'un après l'autre sur trois pages différentes, diminuant progressivement leur taille, et dont la lecture exige un travail de décryptage-"traduction afin d'identifier une réécriture du *Tombeau d'Edgar A. Poe* de Mallarmé.

<sup>182</sup> Le sous-titre du poème est " Traduction libre de français en français ("Le change") ("raids aériens sur Hanoi") , et il porte en exergue l'inscription suivante : " La poésie c'est ce qui ne se traduit pas. e. e. CUMMINGS . Méta-ironie, sans doute, s'agissant d'un texte présenté comme une " Intertraduction . La disposition désordonnée des énoncés qui constituent le texte a une fonction iconique. Elle évoque la page manuscrite, d'un traducteur ou d'un écrivain, qui contiendrait des variantes. La confusion ainsi produite n'est pas sans rapport avec l'hermétisme de nombreux textes oulipiens qui ne prétendent pas être des traductions, comme quoi l'on est à même d'inférer que tout texte est traduction.

<sup>183</sup> Cet écrivain et traducteur brésilien, avec son frère Augusto, s'est voué à la traduction et à l'écriture de textes à contraintes, notamment des textes iconiques. Tous ces textes sont inclus dans le n° 14 du Collectif *Change*.

---

coïncidences formelles, ou sa tendance à mélanger langues et codes différents à l'intérieur d'un même texte.

L'écriture du premier Le Clézio, qui a sans doute respiré de cet air formaliste, garde sa spécificité. Les recours formels chez Le Clézio épousent un travail rigoureux sur l'imaginaire narratif débouchant sur une parole grave et intense, qui par certains aspects pourrait nous faire penser aux nouveaux romanciers. Mais chez Le Clézio, hormis l'originalité et la complexité de ses techniques, et hormis la subversion que ceci représente, on ne perçoit pratiquement pas d'intention provocatrice, pas la moindre note humoristique ; on découvre, par contre, une démarche sémiotique faisant apparaître un sens brut de l'existence. L'univers démesuré que dépeint Le Clézio et qui met en relief la relativité de l'homme dans le cosmos, nous mènerait à considérer l'absurde et même un certain sens existentiel de son œuvre, mais contrairement à l'engagement sartrien, ou à la révolte de Camus, chez lui il s'agirait plutôt d'un matérialisme littéral et non historique<sup>184</sup>. Enfin, il ne serait pas impossible de voir dans la saturation d'objets dont témoigne l'œuvre du premier Le Clézio des correspondances avec les tendances des artistes du "nouveau réalisme", lesquels semblent avoir pratiqué des formes d'appropriation du réel analogues à celles de Le Clézio.<sup>185</sup> Ces analogies entre le travail des plasticiens et celui de l'écrivain ne sont certainement pas sans rapport avec l'écriture iconique de l'auteur de *La Guerre*.

Nous observons une dominance de procédés iconiques dans les premiers écrits de l'auteur : *Le Procès verbal* (1963), *L'Extase matérielle*

---

<sup>184</sup> Nous empruntons ces dernières affirmations à Régis Salado : "L'Univers démesuré. Sur l'esthétique des premiers textes de J.M.G. Le Clézio (1963-1973)" dans *J. M. G. Le Clézio : Actes du colloque international*, Universitat de València, 1992, p. 46.

<sup>185</sup> Voir Salado, R. : " L'Univers démesuré... ", p. 51. L'auteur renvoie notamment à Arman, César, Daniel Spoerri, François Dufrêne et Martial Raysse.

---

(1967), *La Guerre* (1970) et *Les Géants* (1973). Certains de ces titres semblent même porter la marque de la matérialité qui caractérise toutes ces œuvres. L'on y observe très souvent une reprise identique de procédés et parfois même, d'objets : ainsi telle rature, telle marque de produit, tel énoncé, qui apparaissent non seulement à divers endroits d'un même texte mais aussi épars dans différentes œuvres. L'ensemble de ces signes parcourt les textes et les relie entre eux. Au demeurant, certains de ces procédés sont aussi bien dominants dans tout le courant de la littérature moderne. Nous n'insisterons pas davantage sur les correspondances entre Le Clézio et ses contemporains, mais nous nous contenterons de remarquer le réseau intertextuel qui se tisse de la sorte et qui rend vaine une approche isolée de *La Guerre*.

Outre les signes de transtextualité et d'intertextualité, il faudrait aussi envisager d'autres formes de correspondance entre les différents textes de Le Clézio. Tout d'abord, il convient de remarquer la disparition progressive des procédés iconiques qui est à l'œuvre dans les romans les plus récents, disparition qui coïncide avec l'émergence de thématiques nouvelles plus en accord avec les exigences du marché et plus marquées par un mysticisme beaucoup plus édulcoré (*Onitsha*, 1991). Quoique du point de vue du fonctionnement iconique ces romans se distinguent de ceux comme *La Guerre*, on devrait considérer des correspondances thématiques, ne fût-ce qu'à un niveau subliminal. Dans *La Guerre* on trouverait ces correspondances thématiques, par exemple, dans le recours au collage de certains fragments : bribes d'histoire du Mexique, ou des Quechua, qui anticipent en quelque sorte les textes lecléziens postérieurs à caractère historique sur les cultures mexicaines (*Les prophéties du Chilam Balam*, 1977, *Le Rêve mexicain*, 1988). Mais ce qui nous intéresse le plus est de remarquer le caractère paradoxalement mystique des œuvres qui ont recours à des icônes modernes, telles *La Guerre* ou *L'Extase matérielle*. La tension manifeste entre le symbolique et le quotidien dans *La Guerre*, que nous

---

développerons plus loin, doit être examinée par l'approche de l'iconicité. L'iconicité, chez Le Clézio, est liée à son mysticisme, lequel se manifeste par la fascination de l'objet même en tant que signifiant, voire en tant que signe achevé. L'extase matérielle atteint un paroxysme exacerbé sans doute très évocateur des mysticismes classiques. Ainsi, le recours à des icônes modernes immédiats dans *La Guerre* relèverait moins de son caractère réaliste que de cette pulsion mystique. Et, parallèlement, si l'iconicité disparaît dans les romans récents, c'est qu'elle est liée plus au mysticisme qu'à une empathie avec le quotidien.

Sur le plan culturel, il faut tenir compte du fait que Le Clézio a toujours été attiré par les cultures primitives et traditionnelles, dont celle des Mayas et des Aztèques. Outre ses travaux assez connus sur l'art hopi, il a fait une thèse portant sur des documents aztèques. Il a même été amené à travailler sur un codex aztèque, basé justement sur une écriture pictographique, les glyphes, qui consiste en une représentation iconique au second degré. Tout cela nous permet de faire le lien entre l'iconicité et le mysticisme, mais aussi, surtout, de comprendre l'attrait du primitif dans la modernité comme une forme de retour aux origines. Cela nous permet, enfin, d'intégrer cet attrait, chez Le Clézio, à son projet profond de tout comprendre et de tout aimer, en passant par l'extase matérielle.

### **II.3.1. ICONICITÉ INDIRECTE ET RÉPÉTITION DANS *LA GUERRE***

Dans *La Guerre*, l'accès à la signification passe par le déchiffrement des relations complexes qu'entretiennent les signes. Telle la jeune fille qui s'appelle Bea B, personnage magique qui va à la dérive, traversant des signes, des mots, tentant de trouver le sens de la guerre, du monde, le lecteur doit extraire la cohérence à partir du chaos. Et telle doit être aussi la démarche de celui qui s'investit dans la traduction de cette œuvre.

---

L'expérience où nous plonge *La Guerre* est une expérience de “ traduction ” dans la mesure où nous sommes amenés à suivre la dérive infinie de Bea B, ses transformations et même ses sollicitations. Le lecteur-traducteur est sans cesse convoqué : chaque fois que Bea B promène son regard étonné sur le monde, qu'elle inspecte la matière, qu'elle cherche à déchiffrer des signes, qu'elle écrit des lettres à un personnage imaginaire (Monsieur X) qui les lira, à nous qui les lirons. L'histoire que raconte Bea B est toujours la même et toujours différente ; de même, ce qui est dit d'elle, que ce soit par un narrateur externe qui la suit dans sa dérive infinie ou par elle-même se narrant à la troisième personne, se répète sans cesse avec des variations minimales. Ceci —joint au mélange de niveaux de langage, de discours, et à la complexe superposition de plans narratifs dans *La Guerre*— sert à représenter la vision de l'enfant, pour qui les limites entre monde réel et monde de la fiction sont floues. Cela sert à effacer des limites et à imaginer des mondes possibles, que ce soit des mondes réels, fictifs ou transhistoriques. Les différentes versions du maintenant, les différents récits qui nous sont présentés dans cet ouvrage, en viennent à constituer les différentes tentatives de l'enfant pour exprimer sa vision du monde : celles, en somme, de tout individu étranger à l'univers hostile qui l'entoure et qu'il essaie de “ traduire ” et d'appréhender de la sorte.

Le texte de Le Clézio apparaît comme un jeu de leurre. Le récit est fait de transformations : changements constants du descriptif au narratif, déformations de noms, d'objets, transformations typographiques, etc. Les histoires racontées s'estompent à peine commencées, elles reviennent transformées. Nous ne sommes pas dans le discours où nous croyons être : dès que le narratif s'annonce, il est déjà refusé. Ceci crée une difficulté pour constituer l'identité du texte qui a une valeur iconique traduisant l'impossibilité de constitution du sujet. Bea B parle d'elle-même à la troisième personne. Le fait que *La Guerre* soit un roman à la troisième



---

personne ne répond donc pas aux exigences conventionnelles du récit. *La Guerre* n'est pas une narration, mais une prédication sans terme, et ce recours énonciatif aura forcément une fonction iconique traduisant l'impossibilité du Je. Il ne s'agit pas d'une iconicité directe, mais d'une iconicité axée sur le discours, que dans ce cas-ci nous pourrions nommer "iconicité par défaut"<sup>186</sup>. Dans les pages qui suivent nous allons examiner les différents procédés iconiques producteurs de sens. Nous verrons plus loin la manière dont opère l'interaction des différents traits iconiques à l'intérieur du roman, le système de renvois par lequel la signification s'actualise. Nous observerons aussi comment opère la représentation du son et de l'image sur le plan textuel. Dans un premier moment, nous analyserons des manifestations iconiques plus diffuses dans le texte, telle la répétition, pour arriver progressivement à amorcer (dans II.3.2) un classement plus fonctionnel des catégories iconiques nous permettant d'envisager une interprétation rigoureuse de la problématique. À l'analyse textuelle de certains passages de *La Guerre*, nous joindrons quelques propositions de traduction que nous comparerons avec la version existante en espagnol. Parallèlement et à la lumière des analyses effectuées, nous commenterons les problèmes que comporte la traduction de l'iconique.

### **II.3.1.1. Dialectique de la répétition et rythme**

Parler du sens du signifiant équivaut à parler du rythme, du moins si l'on s'en tient à la conception globale sous l'angle de laquelle Henri Meschonnic définit ce dernier, une conception qui en vient à l'intégrer dans le discours :

Je définis le rythme dans le langage comme  
l'organisation des marques par lesquelles les signifiants

---

<sup>186</sup> Nous empruntons cette expression à Bernardo Schiavetta, qui l'a appliquée à l'iconicité du lipogramme chez Perec.

---

linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul.<sup>187</sup>

Sur le plan textuel, ceci implique que rythme et iconicité se côtoient. Bien sûr, lorsque nous parlons de rythme, nous nous référons au domaine visuel aussi bien qu'au domaine sonore et nous le considérons dans sa représentation écrite.

La répétition est l'une des manifestations par lesquelles le rythme se fait jour. Elle est dominante dans *La Guerre*. Ceci d'autant plus que nous la considérons dans un sens étendu qui prend en compte une grande variété de manifestations formelles s'y rattachant et intervenant dans l'iconicité à des degrés différents.

L'ensemble de ces manifestations pourrait se résumer de la manière suivante :

—**Répétitions au sens propre :**

- Lettres, mots, phrases, structures syntaxiques, segments textuels plus étendus.
- Retour de certains mots ou structures phrastiques (identiques ou faiblement modifiées) à grand intervalle, ayant pour fonction sémantique une mise en scène de la mémoire/oubli, du paradoxe de l'identité.
- Effets d'allitération ou de cacophonie, symétrie sonore et visuelle, paronomase.

—**Traits linguistiques ou discursifs connexes :**

- Sérialisation : l'inventaire par juxtaposition infinie asyndète, absence ou présence de conjonction précédant le dernier terme, suggérant un rythme de l'infini, flou, l'inachèvement du monde, de la "guerre/vie" ; la sérialisation suggère aussi l'énumération

---

<sup>187</sup> Meschonnic, H. : *Critique du rythme*, Verdier, Paris, 1982, pp. 216-217.

des éléments de la création, en tant que *work in progress*<sup>188</sup>, ce qui renvoie toujours à l'infini.

- Ponctuation et phrase courte : visant à produire le rythme tranchant propre à la guerre, à la blessure. Phrase sentence produisant un ton prophétique.
- Introduction de traces venant de codes différents :
  - Verbales : onomatopées et bruits
  - Graphiques : figures iconiques (empreintes, dessins,...)

Ces traces servent à problématiser la spécificité/étanchéité des médias, des codes, la communication.

Les traits que nous venons de citer sont en rapport entre eux, aussi n'allons-nous pas les traiter un par un ni en suivant le même ordre. Étant donné l'étendue du phénomène iconique, nous n'allons pas non plus les repérer dans la totalité de l'œuvre. Nous choisirons l'une des séquences de l'œuvre nous permettant de montrer le phénomène de la répétition.

Il convient, tout d'abord, d'envisager le phénomène de la répétition sous l'angle d'une dialectique dominante au niveau de la représentation. Afin de comprendre la nature de cette dialectique, il faudra porter l'attention sur la coordonnée spatio-temporelle et considérer d'emblée la manière dont sont représentées les limites de l'espace et du temps dans *La Guerre*. Faute d'une lecture intégrale de l'œuvre il suffira, pour suivre le fil de notre argumentation, de lire attentivement les premières pages du roman que nous avons incluses dans (II.3.1.2). Nous observons qu'il s'agit d'un temps sans début et sans fin, ce qui traduit l'idée d'infini. Sur le plan du discours, cela implique qu'il y ait à priori un choix lexical transtemporel, ce seraient les éléments de la nature (cosmiques). Nous observons, en effet, diverses manifestations formelles, notamment la sérialisation, pour représenter cette idée d'infini.

---

<sup>188</sup> Le *work in progress* dont nous parlons a une résonance joycienne évidente et doit, de ce fait, être distingué de la notion d'œuvre ouverte, selon Umberto Eco.

Mais un problème se pose, à savoir qu'il s'agit de deux points de vue sur cet espace-temps qui semblent s'opposer :

Nous avons, d'une part, un **point de vue cosmologique** (depuis la création du monde), ce que l'on observe par la cohérence symbolique manifeste sur le plan du lexique et sur le plan de la syntaxe, ainsi que par le ton prophétique (phrase courte type sentence, sérialisation suggérant une énumération des éléments de la création en tant que démarche infinie). Il convient de signaler à cet égard l'allusion, pp. 23-24 du roman, à la création, qui commencerait au huitième jour. En traduction il s'agira de respecter les constantes symboliques sans perdre le ton universel de prophétie. Les éléments de la nature, en l'occurrence, sont des constantes transculturelles, et leur présence récurrente doit être respectée pour ne pas entraver la perception de ce paradigme.

D'autre part, nous avons un **point de vue de la réalité immédiate**, qui est mis en évidence par une représentation hyperréaliste (choix de références reconnaissables par le lecteur, quotidien contemporain de l'expérience du lecteur : routes, immeubles, etc.). L'articulation de ces deux points de vue apparemment opposés donne lieu à un " choc " semblable à celui de la guerre et introduit une tension.

Il s'agit donc d'un " choc " générateur de sens, qui demande pour le comprendre une attitude "traductrice" : c'est pourquoi en traduction il sera très important de réussir les procédures formelles visant à produire et reproduire le "choc". Et c'est pourquoi on est appelé à interpréter le sens du mot " guerre " comme quelque chose de quotidien, de concret, quelque chose à combattre avec les moyens du réel quotidien, et, parallèlement, comme quelque chose de permanent, d'infini, d'inhérent à la condition humaine, de transtemporel, ce deuxième aspect permettant une lecture symbolique de la guerre. À ce stade de notre réflexion, il convient de renvoyer à Lotman et

---

Ouspenski qui envisagent “une couche mythologique ontogénétiqnement déterminée [se fixant] dans la conscience (et dans le langage), [et] la rendant hétérogène en créant, en fin de compte, une tension entre les pôles mythologique et non-mythologique de la perception.”, car, “l’hétérogénéité [disent-ils] est depuis toujours un attribut de la conscience humaine [et] son mécanisme requiert à la base la présence d’au moins deux systèmes imparfaitement traduisibles l’un dans l’autre”<sup>189</sup>. En effet, la présence simultanée d’un ton prophétique et d’un ton quotidien dans *La Guerre* révélerait un souci de représenter cette hétérogénéité de la pensée, et met en relief une dialectique de la représentation.

Sur le plan de la traduction proprement dite, ceci implique qu’il faudra considérer des aspects stylistiques déterminants :

Il faut maintenir les répétitions lexicales et de structures, car, on l’a vu, il s’agit d’un texte qui fonctionne notamment par structures parallèles, par formes récurrentes. Il faut aussi respecter au maximum la ponctuation, l’absence de subordinées et de conjonction de coordination pour relier le dernier terme des séries, ceci ayant une fonction iconique importante : produire la sécheresse tranchante propre à la guerre et reproduire l’aspect infini de l’espace et du temps (absence de commencement et de fin, sensation de vide, impossibilité de repérer des limites, des références individuelles). Il s’agit d’une représentation de l’univers non narrative, quoique la description contienne à plusieurs reprises des occurrences narratives encadrées, tel le journal de Bea B, que nous ne reproduisons pas ici. Ces formes narratives étant les seuls énoncés à la première personne, elles pourraient bien être entendues comme des restes archéologiques, fossiles de vie ou reliquats

---

<sup>189</sup> Lotman, Y. M. et Ouspenski, B. A. : “Mythe - Nom – Culture”, dans : École de Tartu : *Travaux sur les systèmes de signes*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1976, pp. 27-28.

narratifs ; elles constituent la trace et l'épreuve d'une suture impossible et révèlent de la sorte l'impossible harmonie entre le mythique et le réel. En ce sens, ces restes narratifs constitueraient des icônes , et, par extension, tout autre icône pourrait être entendu comme la trace ou la tentative d'une suture entre univers difficilement conciliables. Nous touchons là à un trait qui sera essentiel pour le développement de notre étude. La trace, telle que nous venons de l'interpréter, en vient à confirmer le caractère mystique de l'iconicité que nous évoquions chez Le Clézio. Ceci exige une réflexion plus étendue : sans doute faudra-t-il aller chercher une correspondance de cette trace-violence dans le sens strict de la guerre —figurée dans l'œuvre qui nous occupe par le travail du signifiant—, et par extension dans la guerre dont il est question dans *Le Rêve mexicain*<sup>190</sup>, à savoir, la tragédie qui résulte de la confrontation de deux mondes, de deux rêves : celui des Indiens, avec leurs mythes, et celui des Espagnols, rêve moderne qui cherche à exterminer le rêve ancien. Ceci nous permet précisément de constater que la construction même de *La Guerre*, par son côté autoréférentiel, fournit les clefs de son interprétation, et d'envisager la traduction elle-même comme tension.

### II.3.1.2. Iconicité et rythme : modalités de la répétition

Le phénomène de la répétition a une grande ampleur dans *La Guerre*. Nous nous proposons de l'examiner en détail en limitant l'analyse aux toutes premières pages du roman :

La guerre a commencé. Personne ne sait plus où, ni comment, mais c'est ainsi. Elle est derrière la tête, aujourd'hui, elle a ouvert sa bouche derrière la tête et elle souffle. La guerre des crimes et des insultes, la furie des regards, l'explosion de la pensée des cerveaux. Elle est là, ouverte sur le monde, elle le couvre de son réseau de fils électriques. Chaque seconde, elle progresse, elle arrache quelque chose et le réduit en cendres. Tout lui est bon pour frapper. Elle a des

---

<sup>190</sup> Le Clézio, J.-M. : *Le Rêve mexicain*, "Folio", Gallimard, Paris, 1988.

quantités de crocs, d'ongles et de becs. Personne ne restera debout jusqu'à la fin. Personne ne sera épargné. C'est cela, c'est l'œil de la vérité.

Quand c'est le jour, elle frappe avec la lumière. Et quand c'est la nuit, elle se sert de la marée de son ombre, de son froid, de son silence.

La guerre est en route pour durer dix mille ans, pour durer plus longtemps que l'histoire des hommes. Il n'y a pas de fuite possible, pas de désaveu. Nous sommes le front baissé devant la guerre, nos corps vont servir de cibles aux balles. Le sabre aigu cherche les gorges et les cœurs, quelquefois les ventres, pour fouiller. Le sable a soif de sang. Les dures montagnes ont désir de creuser leurs gouffres sous les pieds des marcheurs. Les routes veulent qu'on s'écrase, qu'on s'écrabouille sans arrêt. La mer a besoin de défoncer les trachées. Et dans l'espace, il y a la volonté terrible de refermer l'étau du vide sur les étoiles, et d'étouffer les clignotements de la matière.

La guerre a levé son vent qui va tout détruire. Le gaz brûlant sort des pots d'échappement, le monoxyde de carbone se répand dans les poumons et dans les artères. Les bouches s'ouvrent en rond et lâchent anneaux de fumée bleu-gris qui montent en dansant jusqu'au plafond. Les lèvres s'écartent et laissent filer les suites de mots mortels, de mots qui donnent la peur. C'est cela. C'est le vent de la guerre.

Les éclairs du néon éclatent autour du visage de la jeune fille. Ils vont trouser sa peau, ils vont brûler sa face aux doux traits, ils vont crêper ses longs cheveux animaux.

Les durs rayons de lumière jaillissent sans cesse de l'ampoule électrique. Dans la bulle de verre brille le filament incandescent. Ça, c'est le regard de la guerre, l'œil impitoyable qui éblouit les surfaces de la chambre, et fixe l'image sur la pellicule opaque.

Pareil à la flamme courte qui sort très vite du canon du revolver, pareil à l'explosion de la bombe, pareil à la coulée de napalm qui roule le long des rues de la ville. Immeubles blancs, églises, tours, écroulez-vous ! Vous n'avez plus droit à être debout. Femme au masque connu, tombe, tombe ! Tu n'as plus droit à faire face à l'inconnu. La guerre veut qu'on courbe la tête, qu'on rampe sur le sol plein de boue et de fils de fer. Femme, ton corps nu n'est plus pour aucune exultation. Il est bon pour les coups, pour les regards humiliants, pour les blessures qui dévoilent les replis de la vie.

Pareille à la flamme de l'étoile qui brille dans la nuit pour dire seulement les milliards de kilomètres qu'on ne franchira pas, c'est l'étincelle du regard entre les deux paupières. Pareille à la goutte d'eau, à la goutte de sang, c'est la conscience de cette jeune fille dont le nom ne signifie rien, ne comprend rien. Il n'y a plus de solitude. Il n'y a plus de refus orgueilleux. La guerre vivante les a anéantis, facilement, d'un coup de sa lumière. Comment pourrait-on être seul au milieu du déchaînement ? Comment pourrait-on dire non, même l'écrire ainsi :

NON

quand tout, autour de soi, au fond de soi, tout le temps, affirme ?

Cela se passait donc en retrait, à la troisième personne. Il n'y avait plus de place pour le je. Les témoins avaient été chassés, il ne restait plus que les acteurs, les seuls acteurs. Les yeux avaient cessé d'aller par deux, et les jambes, et les mamelons. Dans les boîtes des crânes, plus d'images douces, plus de récits, plus d'analyses. Les chiffres, les quantités de chiffres couvraient l'air, pleuvaient, heurtaient le sol. Les mots ne voulaient plus dire deux fois la même chose. Ils ne se souvenaient plus. Peut-être qu'on continuait à écrire des lettres, peut-être... Penchés sur leurs feuilles de papier, les poètes laissaient aller leurs petites aventures simples. Peut-être... Dans l'air serré des cafés, vibraient encore quelques chansons, de la guitare et une voix de femme énumérant des mots amoureux. Oui, oui, peut-être, peut-être... Mais ce n'était pas important. Ça ne voulait rien dire. C'étaient des bruits, parmi tant d'autres, des bruits de la grande machine à vibrer. Non, ce qu'il fallait dire, maintenant, ce jour-là, c'était la vérité de la multitude. Il n'y avait plus d'âme, plus de sentiment en forme d'île. Il n'y avait plus une seule chose.

Tout arrive donc ensemble. Tout avance comme une armée de rats, avec un seul front, et défonce le rempart. Le flot de la mer, dirait-on, aux millions de points d'appui, qui monte, roule, écrase. Tous les noms. Tous les muscles. Tous les doigts de vie qui pressent, qui tâtent, qui créent leur chemin. Qui va parler de la foule ? Qui est celui qui va enfin comprendre la route de la multitude ? Il est le chemin.



Avant tout, nous tenons à souligner qu'une étude rigoureuse de la répétition, par rapport au rythme, demanderait une lecture oralisée du texte concerné, sans laquelle le repérage des nuances rythmiques ne saurait aboutir de manière efficace.

Nous procéderons par une forme intégrée de classement/analyse des différentes formes de répétition afin de montrer l'étendue du phénomène :

—*Répétition du syntagme “ la guerre ” ou de ses formes anaphoriques :*

Neuf occurrences pour **La guerre** et dix occurrences pour le pronom anaphorique **elle**, sur une seule page, soit dix-neuf occurrences au total.

Il convient de signaler que la reprise anaphorique de “ la guerre ” par le pronom personnel “elle” permet de connoter le féminin, donc Bea B, comme guerrier. Ce type de rapport anaphorique est très fréquent dans le texte et souligne sa valeur métaphorique.

Outre la répétition effective ou anaphorique de “ la guerre ”, celle-ci apparaît aussi déplacée dans d'autres termes dénotant la violence. L'ensemble du phénomène est repérable dans les exemples qui suivent :

**La guerre** a commencé / **elle** est derrière la tête/ **elle** a ouvert sa bouche derrière la tête / **elle** souffle / **la guerre** des crimes et des insultes / **la furie** des regards / **l'explosion** de la pensée des cerveaux / **elle** est là, ouverte sur le monde / **elle** le couvre de son réseau de fils électriques / **elle** progresse, **elle arrache** quelque chose et le réduit en cendres / tout lui est bon pour **frapper** / **elle** a des quantités de **crocs**, d'**ongles** et de **becs** / quand c'est le jour **elle frappe** avec la lumière

et quand c'est la nuit, **elle** se sert de la marée de son ombre, de son froid, de son silence. / **La guerre** est en route pour durer [...] / Nous sommes le front baissé devant **la guerre**, nos corps vont servir de cibles aux

**balles.** Le **sabre** aigu cherche les gorges et les cœurs,  
quelquefois les ventres, / Le sable a soif de **sang** [...]

—**Répétitions de déterminants *le/la/les* en début de phrase :**

L'utilisation massive de déterminants en début de phrase sert à représenter un monde à références partagées : ce que nous connaissons tous , un monde clos dans lequel tel objet ou concept n'est pas parmi d'autres mais identique à lui-même :

**La** guerre/**Le** sabre / **Le** sable / **Les** dures montagnes /  
**les** routes / **la** mer /

Après cette longue séquence au rythme très accéléré, produisant un épuisement de la respiration, vient une phrase introduite par la conjonction “Et” qui ferme le paragraphe de manière conclusive et tranchante, au sens strict du terme : “Et dans l'espace, il y a la volonté terrible de refermer l'étai du vide sur les étoiles, et d'étouffer les clignotements de la matière”, signifiant : il ne reste rien.

Une nouvelle séquence suit, faite de phrases courtes coordonnées introduites par les déterminants *la/le/les* :

**la** guerre / **le** gaz brûlant / **le** monoxyde de carbone /  
**les** bouches s'ouvrent / les lèvres s'écartent

L'utilisation de l'article défini, à valeur généralisante, est sans doute un fait bien commun dans la langue française, mais nous tenons à le souligner à cause de sa présence massive et de l'effet d'étouffement que cela produit : le rythme de monotonie propre à la sérialisation est accentué par ce biais.

—**Répétition de formes syntaxiques (structures parallèles) :**

**Personne ne** restera debout jusqu'à la fin  
**Personne ne** sera épargné

**C'est cela, c'est** l'œil de la vérité

**C'est cela. C'est** le vent de la guerre.  
**C'est ça, c'est** le regard de la guerre.

**Pareil à la flamme** [...], **pareil** à l'explosion de la bombe, **pareil** à la coulée de napalm [...]  
**Pareille à la flamme** de l'étoile [...]. **Pareille** à la goutte d'eau [...] c'est la conscience de [...] dont le nom **ne** [...] **ne** [...]

**Il n'y a plus de** solitude. **Il n'y a plus de** refus orgueilleux

**Comment pourrait-on** être seul, au milieu du déchaînement? (rime : comment /déchaînement)  
**Comment pourrait-on** dire non, même l'écrire ainsi : NON [...] ? (allitération et assonances : comment/on/non/NON)

#### —Répétition de modalisations :

- Vocatifs/injonctifs :

Immeubles blancs, églises... **écroulez-vous** !

**Femme** au masque connu, **tombe, tombe** !

**Femme**, ton corps un [...]

**ils vont trouer** sa peau, **ils vont brûler** sa face,  
**ils vont crêper** ses longs cheveux animaux

dont le nom **ne signifie rien, ne comprend rien**

Soulignons ici que le recours généralisé à l'impératif se caractérise par l'omission du sujet. Il fournirait de ce fait une "iconicité par défaut" analogue à celle que nous observons pour l'énonciation à la troisième personne.

- Expression de la volonté

Les dures montagnes **ont désir de** creuser [...] / les routes **veulent** qu'on s'écrase / la mer **a besoin de** défoncer / dans l'espace il y **a la volonté terrible de** refermer l'étau du vide [...]

Cette répétition, se joignant à celle des déterminants, contribue à donner le rythme vertigineux aboutissant au paroxysme du néant qui clôt le paragraphe. Elle fournit de la sorte une amplification de la sémantique dominante.

---

Nous remarquons une surabondance de répétitions opérant par structures binaires, ceci ayant une double fonction : d'une part, l'on obtient ainsi une amplification, un effet de redondance sur les objets référés ; d'autre part, cette représentation iconique du binaire a un fonctionnement cataphorique, dans la mesure où elle anticipe l'interprétation intratextuelle qui suivra :

“Il n’y avait plus de place pour le je [...]. Les yeux avaient cessé d’aller par deux, et les jambes et les mamelons. [...]. Les mots ne voulaient plus dire deux fois la même chose [...]. Il n’y avait plus une seule chose.

Tout arrive donc ensemble”

(*La Guerre*, p. 9)

Ce recours assez fréquent à l'anaphore et à la cataphore doit être observé à la lumière de la sémiose, il contribue à articuler l'interprétation du texte et sous-tend une démarche intertextuelle et autoréférentielle ; autrement dit elle fournit une interprétation métatextuelle. C'est peut-être en ce sens que Anne Herschberg Pierrot dit que “l'anaphore implique une mémoire discursive”<sup>191</sup>. Il s'agit, sans doute, d'un phénomène fort complexe et intéressant consistant conjointement en la production, la représentation et l'interprétation intratextuelle de phénomènes iconiques. Nous aurons l'occasion d'observer ce phénomène plus en détail lors de l'analyse du passage contenant des onomatopées, que nous présenterons dans II.4.1.1.

Il convient de signaler, quant à la redondance, qu'elle peut aussi avoir un effet contraire à l'amplification ou à l'hyperbole, un effet de dissolution du sens, la valeur marginale de chaque occurrence diminuerait de la sorte avec la répétition. La citation que nous venons de donner le montre clairement et confirme l'aspect dialectique de la représentation.

---

—**Répétitions phonétiques :**

- Effet de rime interne : anagramme ou paronomase) [e] [a] :

Elle est là                      Bea B.  
 elle a  
 C'est cela

- Répétition phonétique de [r] assimilable métaphoriquement à la guerre, permettant d'envisager un symbolisme phonétique<sup>192</sup> :

guerre/derrière/crimes/furie/progresse/arrache/réduit/  
 frapper/frappe/crocs/vérité/marée/sabre//froid/dures/  
creuser/gouffres/s'écrase/s'écrabouille/arrêt/trachées/  
 terrible/refermer/détruire/brûlant/carbone/artères/s' é  
 cartent/peur/mortels/trouer/brûler/crêper/durs-  
 rayons/électrique/revolver/écroulez-  
 vous/fer/ramper/blessures/replis/refus/écrire.

Par cette répétition massive condensée sur deux pages, reproduisant de manière constante les phonèmes [kr] ou [kri] , on parvient à ce que Didier Coste dénomme une “hypersémantisation des signifiants”<sup>193</sup>. Ceci nous permet d'envisager, outre la valeur symbolique déjà citée, la valeur archisémiq ue du “cri” et, par extension, celle de son métonyme “guerre”.

—**Répétitions espacées ou par anticipation :**

Il s'agit de la répétition de mots ou syntagmes à grand ou petit intervalle. Cette répétition a, dans la plupart des cas, une fonction anaphorique : leur perception globale tend, *a posteriori*, une ligne interprétative :

- “ La guerre a commencé ” / “ le monde a commencé ”
- “ des quantités de crocs ”
- “ Peut-être ”

---

<sup>191</sup> Herschberg Pierrot, Anne : *Stylistique de la prose*, Belin/sup, Paris, 1993, p. 237.

<sup>192</sup> Question traitée par de nombreux auteurs : Kerbrat-Orecchioni, Fonagy, Meschonnic, etc. Voir chez ce dernier : *La rime*, pp. 40-42.

<sup>193</sup> Coste, D. : *Narrative as Communication*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, pp. 87-91.

- “ La jeune fille qui s’appelle Bea B ” ou bien “ la jeune fille ” tout court (cet exemple n’apparaît pas dans le passage choisi, mais il est présent tout au long du récit ).

“ La jeune fille ” sera introduite abruptement, sans aucune présentation, comme s’il allait de soi qu’on la connaît. En sens inverse, lorsqu’on avancera dans le récit on lira successivement : “ la jeune fille qui s’appelle Bea B [...] ”, comme s’il s’agissait toujours d’une première rencontre, alors qu’on connaît son nom depuis les toutes premières pages.

- “ Bea B ” (n’apparaît pas non plus dans ce passage mais sa présence, en tant que personnage focal, est massive tout au long du récit)
- “ Semainier pratique ” (pas dans ce passage)
- Bruits : “C’étaient des bruits” (p. 9).

L’on découvrira plus tard (pp. 85-86 de l’œuvre) la séquence où des onomatopées se joignent à d’autres bruits, langues étrangères, ceux-ci étant représentés en discours direct et arrivant de ce fait presque à franchir le cadre diégétique. Ce phénomène sera observé plus en détail lors de l’analyse du passage en question.

#### —**Répétitions brisées ou quasi-répétitions :**

Ce type de répétitions est très proche de celle que Meschonnic dénomme “répétition-variation”, se référant au poème *Dans la nuit* de Michaux<sup>194</sup>. Il s’agit ici d’un phénomène analogue à celui de la quasi-symétrie produite par la presque identité entre le début et la fin de l’œuvre , l’on introduit par ce procédé la discontinuité, on établit des analogies.

Bea B apparaîtra à partir d’un certain moment du récit transformée en Bea X. C’est ainsi qu’elle signera une lettre adressée à ce personnage/destinataire fictif appelé Monsieur X. La question de l’iconicité

---

de la lettre X nous intéresse tout particulièrement, elle sera très productive pour approcher une critique de la fidélité et pour développer davantage la question de la sémiose. C'est pourquoi nous lui consacrerons une analyse séparée dans II.3.2.2.

Une autre transformation (répétition brisée) est celle du sac en moleskine bleu, inséparable de Bea B et qui changera de couleur à un moment donné. Ceci, en produisant une rupture du rythme, aura un effet d'écho, de rebondissement, posant par là toute une série de questions : mémoire/oubli, fusion/hybridation , bref, celle du paradoxe de l'identité et du sujet schizé.

Afin de mieux comprendre ce type de questionnement, il conviendrait de se rapporter à la psychanalyse pour ce qui est de la compulsion de répétition, et, notamment, à Gilles Deleuze qui traite le sujet de la répétition sous un angle philosophique<sup>195</sup>.

—**Inventaire, coordination :**

Joint à la répétition de déterminants, l'inventaire (séquences d'éléments coordonnés) contribue à produire le rythme accéléré, lancé vers l'infini.

### **II.3.1.3. Analyse et proposition de traduction**

À la lumière de cette analyse détaillée, nous avons procédé à la traduction des deux premières pages. Ce travail, joint au commentaire qui le suit, ne fait que compléter notre argumentation.

La guerra ha empezado. Ya nadie sabe dónde ni cómo,  
pero es así. Está detrás de la cabeza hoy, ha abierto la  
boca detrás de la cabeza y sopla. Guerra de los crímenes  
y de los insultos, furia de las miradas, explosión del

---

<sup>194</sup> Meschonnic, H. : *La Rime*, p. 335.

<sup>195</sup> Deleuze, G. : *Différence et Répétition*, PUF, Paris, 1968.

---

pensamiento de los cerebros. Está aquí, abierta al mundo, cubriéndolo con su red de cables eléctricos. Cada segundo la guerra progresa, arranca algo y lo reduce a cenizas. Cualquier cosa le sirve para golpear. Tiene una infinidad de colmillos, de uñas y de picos. Nadie permanecerá en pie hasta el final. Nadie se salvará. Es así : es el ojo de la verdad.

Cuando es de día, golpea con su luz. Cuando es de noche, se sirve de la marea de su sombra, de su frío, de su silencio.

La guerra lleva camino de durar diez mil años, de durar más que la historia de los hombres. No hay escapatoria posible, no hay retractación. Agachamos la cabeza ante la guerra, nuestros cuerpos serán blanco de balas. El sable agudo busca las gargantas y los corazones, a veces los vientres, para hurgar en ellos. La arena tiene sed de sangre. Las duras montañas anhelan surcar sus abismos bajo los pies de los caminantes. Las carreteras quieren que nos aplastemos, que nos estrellemos sin cesar. El mar necesita reventar las tráqueas. Y en el espacio, existe la terrible voluntad de cerrar las tenazas del vacío sobre las estrellas, y de asfixiar los parpadeos de la materia.

La guerra ha alzado su viento para devastarlo todo. El gas ardiente sale de los tubos de escape, el monóxido de carbono se propaga por los pulmones y por las arterias. Las bocas se abren redondas y sueltan anillos de humo azul grisáceo que ascienden danzando hasta el techo. Los labios se separan y dejan fluir retahílas de palabras mortales, de palabras que dan miedo. Es así : es el viento de la guerra.

Los destellos del neón envuelven el rostro de la muchacha. Van a agujerear su piel, van a quemar su cara de rasgos delicados, van a encrespar su larga melena salvaje.

Los duros rayos de luz brotan sin cesar de la bombilla eléctrica. En la burbuja de cristal brilla el filamento incandescente. Eso, es la mirada de la guerra, el ojo despiadado que deslumbra las superficies del dormitorio y fija la imagen en la película opaca.

Semejante a la llama breve que surge rauda del cañón del revólver, semejante a la explosión de la bomba, semejante a la corriente de napalm que fluye por las calles de la ciudad. Edificios blancos, iglesias, torres, ¡derrumbáos! Ya no tenéis derecho a seguir en pie. Mujer de la máscara conocida ¡cáete, cáete! Ya no



tienes derecho a enfrentarte a lo desconocido. La guerra quiere que agachemos la cabeza, que nos arrastremos por el suelo lleno de barro y de alambres. Mujer, tu cuerpo desnudo ya no sirve para ninguna exultación. Sirve para los golpes, para las miradas humillantes, para las heridas que descubren los recovecos de la vida.

Semejante a la llama de la estrella que brilla en la noche tan sólo para decir los millones de kilómetros que no recorreremos, es la chispa de la mirada entre los dos párpados. Semejante a la gota de agua, a la gota de sangre, es la conciencia de esta muchacha cuyo nombre nada significa, nada comprende. Ya no hay soledad. Ya no hay rechazo ufano. La guerra viva los ha aniquilado, cómodamente, mediante una ráfaga de luz. ¿Cómo podría uno estar solo en medio de tal desenfreno? ¿Cómo podría uno decir que no, o incluso escribirlo así :

NO

si todo de cuanto nos rodea, en lo más hondo, no hace sino afirmar sin tregua?

Esto ocurría, pues, a distancia, en la tercera persona. Ya no quedaba sitio para el yo. Los testigos habían sido expulsados, ya sólo quedaban los actores, únicamente actores. Los ojos habían dejado de ir de dos en dos, al igual que las piernas y los pezones. En las cavidades craneales se acabaron las imágenes suaves, se acabaron los relatos, los análisis. Las cifras, el sinfín de cifras, colmaban el aire, tornábanse lluvia, azotaban el suelo. Las palabras ya no querían decir dos veces lo mismo. Ya no recordaban. A lo mejor se continuaba escribiendo cartas, a lo mejor... Inclclinados sobre las cuartillas, los poetas daban curso a sus aventurillas sin importancia. A lo mejor... En el aire comprimido de los bares, todavía vibraba alguna canción, el son de la guitarra y una voz de mujer desgranando palabras amorosas. Sí, sí, a lo mejor, a lo mejor... Pero no tenía importancia. Eso no quería decir nada. Eran simplemente ruidos, entre otros muchos, ruidos de la gran máquina de vibrar. No, lo que hacía falta decir, ahora, ese día, era la verdad de la multitud. Ya no quedaba alma, ya no quedaba sentimiento en forma de isla. Nada del pensamiento que se aplica a su minúsculo dibujo lineal. Ya nada permanecía solo.

Todo ocurre a la vez. Todo avanza como un ejército de ratas, con un único frente, y derriba la muralla. Diríase el oleaje del mar, con miles de puntos de apoyo, que

asciende, que rueda, que aplasta. Todos los nombres. Todos los músculos. Todos los dedos de vida que comprimen, que palpan, que crean su camino. ¿Quién hablará de la muchedumbre? ¿Quién conseguirá al fin comprender la trayectoria de la multitud? El camino.

Nous nous sommes efforcée de maintenir les récurrences qui s'intègrent dans l'ensemble de relations textuelles structurantes sur le plan de la signification. Notre démarche ne nous a pas empêchée d'avoir recours à des procédés qui n'étaient pas identiques à ceux du texte original :

Ainsi, la suppression des déterminants que nous avons effectuée à certains endroits n'a pas nuit à l'effet de répétition, grâce à la reprise, coup sur coup, de substantifs (" Guerra de los crímenes, explosión de las miradas, [...] "). D'autre part, ce choix nous a paru répondre parfaitement au ton tranchant et au style épuré de *La Guerre*. De même, la juxtaposition au moyen de virgules (" Está aquí, abierta al mundo, cubriéndolo [...] "), jointe à la répétition de formes verbales adjectives, permet de compenser la perte presque obligée en espagnol du pronom personnel " elle ", d'autant plus que cette " perte " est parfois compensée par la substitution par " la guerre ", dont " elle " était l'anaphore, et que " la guerre " constitue à son tour une répétition, car intégrée dans une répétition dominante au long du récit. Parfois, on compensera une " perte " en déplaçant la répétition à d'autres éléments textuels ; il en va ainsi pour celle de la préposition " de " (" tiene una infinidad **de** colmillos, **de** uñas y **de** picos "), qui n'est pas reprise dans le texte original. Nous avons tenu à ne pas briser le parallélisme des énoncés " **Quand c'est le jour**, elle frappe avec la lumière. Et **quand c'est la nuit** [...] ", contrairement à l'édition espagnole qui transforme le deuxième segment : " **Cuando es de día** golpea con la luz. **Y de noche** [...] "<sup>196</sup>. Ce

---

<sup>196</sup> Le Clézio, J.-M. : *La Guerra*, "Breve biblioteca de literaturas", Barral ed., Barcelona, 1972. Traduction de Rodolfo Hinostroza, p. 7. Toutes les références ayant trait à la version espagnole sont tirées de cette édition, la seule existante à l'heure actuelle.

déséquilibre, outre qu'il brise l'uniformité nécessaire, rend la conjonction trop visible et apporte un certain ton narrativisant assez inapproprié au texte.

Il convient aussi de mettre l'accent sur certains mots ou expressions qui font l'objet de répétitions espacées, telle "des quantités de", qui apparaît deux fois dans ce passage et qu'on retrouve souvent au long du texte. L'édition espagnole recourt systématiquement à des formes différentes, rendant ainsi invisible cette forme figurative du multiple, qui est essentielle pour l'interprétation du texte. Nous avons choisi ici deux formes contenant le même radical : "una infinidad de" pour "des quantités de", et "el sinfín de" pour "les quantités de", respectivement.

La répétition de "non", quant à elle, nous intéresse tout particulièrement. La présence de **NON**, se détachant iconiquement dans le texte, sert justement à mettre l'accent sur les répétitions qui l'anticipent ("comment pourrait-on dire **non** [...] ?"), lesquelles fournissent un phénomène métatextuel de paronomase filée en position anaphorique, nous invitant à considérer les autres icones dans leur rapport au texte, à rester à tout moment attentifs aux correspondances intertextuelles déployées par les icones. Dans notre traduction, nous nous sommes aussi attachée à reproduire la répétition par ce même procédé d'anticipation :

“¿Cómo podía **uno** estar solo en medio de tal desenfreno? ¿Cómo podía **uno** decir que **no**, o incluso escribirlo así :

**NO**

[...] ?”

À la lecture oralisée du texte français et du texte espagnol nous nous rendons vite compte que l'effet rythmique n'est pas exactement le même. La langue française possède beaucoup plus de monosyllabes que l'espagnol, de

---

telle sorte que l'effet de choc, sur lequel nous n'avons cessé d'insister, est inévitablement moins réussi dans la traduction. Ceci entraînerait une réflexion quant à la contiguïté des langues, ou quant à la contiguïté que certains types de textes font émerger entre les deux langues qui font l'objet de la traduction ; ainsi, il ne serait pas impossible, dans le cas éventuel d'un texte de départ français dont le travail du signifiant chercherait à produire l'effet monotone et en perpétuel mouvement de la mer, d'obtenir un texte d'arrivée espagnol plus réussi. De même, il serait intéressant d'évaluer la question en soumettant un même texte à une multitranslation (traduction en langues différentes). Pour ce qui est du texte que nous venons de traduire nous oserions avancer qu'une traduction en langue catalane, où les monosyllabes sont assez fréquents, ne rencontrerait probablement pas le problème du rythme et subirait de ce fait moins de pertes sur ce plan. Mais la question des pertes et des apports est inhérente à toute traduction, car nous entendons la traduction en tant que transport, communication, voire transformation, et, comme nous venons de l'observer, nous sommes à même de compenser les pertes par un apport à condition qu'il s'intègre dans le travail très riche du signifiant qui caractérise cet ouvrage. D'ailleurs, le choc n'est pas la seule manifestation de la guerre, pas plus que celle-ci, étant représentée par d'autres procédés iconiques aussi cohérents, ne voit nécessairement changer son sens, réel et symbolique. En outre, le choc comme nous l'avons vu, peut être représenté par des procédés autres que phonétiques. Il s'agit de parvenir à une bonne gestion des équivalences. Notre argument précédent quant à la motivation phonétique sous-tendait, peut-être, un symbolisme phonétique excessif, mais il nous a néanmoins permis d'entamer une réflexion polémique.

Outre ce qui a déjà été dit, l'on observe une pause, un changement de rythme en arrivant aux énoncés "Cela se passait donc en retrait / Esto ocurría pues a distancia" et "Tout arrive donc ensemble / todo ocurre a la vez" : la

pause narrative qui les précède fait suite à un relais mais pour revenir peu après à un rythme en accélération progressive. Ces changements nets dans le rythme coïncident avec des changements dans l'énonciation : après la pause commence un pseudo-récit (entrée narrative), une fois à l'imparfait, une fois au présent, mais nous tenons à signaler qu'il ne s'agit pas de temps (époques) différents, de différentes étapes de la diégèse, mais de visions du maintenant (*ocurría* et *ocurre*), qui s'intègrent à une problématisation des limites temporelles telles que nous les avons traitées auparavant. Il s'agit donc de présenter ce temps indéfini, infini, permanent. Rien de mieux pour exprimer le sens de la guerre, en dehors de toute lecture linéaire.

### II.3.2. SÉMIOSE ET NIVEAUX D'ICONICITÉ DANS *LA GUERRE*

Le commencement et la fin de *La Guerre* fournissent un cadre schématique qui synthétise parfaitement le caractère autogénérateur de sens de l'œuvre, et qui confère à la sémiose une valeur structurante.

La guerre a commencé. Personne ne sait où ni comment, mais c'est ainsi. Elle est derrière la tête, aujourd'hui, elle a ouvert sa bouche derrière la tête et elle souffle. La guerre des crimes et des insultes, la furie des regards, l'explosion de la pensée des cerveaux. Elle est là, ouverte sur le monde, elle le couvre de son réseau de fils électriques. Chaque seconde, elle progresse, elle arrache quelque chose et le réduit en cendres. Tout lui est bon pour frapper. Elle a des quantités de crocs, d'ongles et de becs. Personne ne restera debout jusqu'à la fin. Personne ne sera épargné. C'est cela, c'est l'œil de la vérité.

(*La Guerre*, p. 7)

Le monde a commencé. Personne ne sait où ni comment, mais c'est ainsi, il vient de naître. Ceux qui disaient que sa fin était proche se trompaient bien. Ceux qui disaient vieillesse, décadence, mort, etc., ils parlaient pour eux. Ils ne voulaient pas regarder autour d'eux, ils avaient peur de la jeunesse.

---

Aujourd'hui est à peine le début de l'ère primaire. Il y a de grands mouvements sur la terre, il y a de grands mouvements de naissance, des contractions, des spasmes. Personne ne veut les voir. Pourquoi ? La vie cherche à sortir sans cesse de tous ses plis, elle creuse sa voie vers l'air.

(*La Guerre*, p. 284)

L'ouverture de ces deux passages du commencement et de la fin du roman respectivement, presque identique à un mot près, offre d'emblée une démarche interprétative et nous oblige à considérer un rapport dialectique entre " guerre " et " monde ". L'énoncé " la guerre a commencé " qui ouvre le récit, semble donner lieu à l'énoncé " le monde a commencé " qui ouvre le dernier chapitre du récit. " Personne ne sait où ni comment " dans un cas comme dans l'autre, mais pour que l'analogie fonctionne, pour comprendre cette fausse symétrie, l'écart du sujet, la blessure existentielle, que la conscience du néant, de l'impossibilité de dessiner les limites de l'espace et du temps, a produite en nous, il faut observer cette différence ténue. Pour savoir que les limites entre monde et guerre sont ténues, pour arriver à les associer presque, il faut ces mots différents : la juste mesure pour briser la symétrie et la montrer en même temps.

Entre l'un et l'autre énoncé, la sémiologie opère ; c'est seulement par un travail de *lecture traduisante*<sup>197</sup> qu'on aura accès au sens. Jamais définitif, car se construisant et se déconstruisant face aux diverses relations sémiotiques qui l'interprètent, qui le déplacent, qui l'actualisent et qui le rendent de la sorte dynamique.

L'écriture iconique qui caractérise de manière très particulière certains romans de Le Clézio (*Le Procès verbal*, *La Guerre*, *Les Géants*), s'intègre dans cette tendance de la fiction contemporaine qui, suivant un peu la trace

---

de tentatives surréalistes (Breton : *Nadja*, 1928, *L'Amour fou*, 1937), ainsi que celle d'Apollinaire évoquée dans I.1.3., accorde une grande valeur au signifiant, et surtout à la qualité de l'image sonore et visuelle des mots en tant que collage prélevé sur le monde réel. L'exemple de *La Guerre*, sur lequel nous basons nos analyses, est un cas particulièrement remarquable sur le plan sémiotique vu, notamment, la forte densité de traits iconiques et les rapports complexes qu'ils entretiennent entre eux. D'une part, l'écriture iconique, telle celle du Le Clézio de *La Guerre*, sous-tendant une problématisation de la spécificité aussi bien du langage écrit que des médias ou des genres discursifs, s'inscrit nettement dans une tendance qu'on pourrait qualifier de subversive, et exige donc une lecture oblique pour la captation du sens ; d'autre part, l'amplification du phénomène dans cet ouvrage doit nous permettre de mieux comprendre l'importance d'un tel travail d'analyse, assumant les dimensions sémiotiques de tout texte. Et, dans la mesure où l'interprétation est un phénomène inter- et transtextuel dans *La Guerre*, nous en venons à nouveau à mettre l'accent sur des questions telles que l'interaction, et certains déplacements d'ordre conceptuel hautement productifs sur le plan de l'interprétation textuelle, à savoir la valeur traductrice de l'écriture, ainsi que la *lecture traduisante*. Mais, surtout, ceci nous oblige à considérer l'incidence de l'iconicité dans la dynamique interprétative et dans la sémiose.

L'exemple de X, que nous analyserons, le montre bien, c'est pourquoi il est indispensable de prendre en compte cette complexité, et c'est pourquoi il nous semble indiqué d'introduire une démarche sémiotique dans le domaine de la traductologie et de la didactique de la traduction. Le travail sur le signe à partir d'une perspective dynamique doit permettre à la théorie de la traduction de sortir du binarisme presque exclusif qui la caractérise, de la

---

<sup>197</sup> Nous empruntons cette expression à Antoine Berman : voir *L'Épreuve de l'étranger*,

---

vision saussurienne du signe qui entretient la bipartition *sourcière/cibliste* selon deux types différents de traduction, celle de la forme *vs* le sens. En d'autres termes, de tout ce qui, tendant à une mystification du texte d'origine, de la culture source, néglige le dialogisme qui est à la base de la transformation et du progrès. Mais soulignons bien que traduction comporte transformation, non pas remplacement : on ne se pose pas à la place de l'Autre. Un débat polémique au sujet de la fidélité pourrait s'ensuivre et déboucher sur une problématisation. Sans doute, la vision peircienne du signe n'y serait pas pour rien. La définition de la sémiose en tant que phénomène dynamique résultant, d'après Peirce, de la relation triadique entre le *representamen* ou signe, l'**objet** et l'**interprétant**, que nous avons examinée préalablement, tranche avec les présupposés de sens unique et achevé préconisés par les défenseurs de la "fidélité" et qui ne servent qu'à perpétuer le célèbre adage *traduttore-traditore*.

Sans doute, en tenant ces propos, nous sommes en train d'impliquer notre conception de l'iconicité en tant que phénomène participant lui-même à la sémiose. Nous nous référons, bien sûr, à cette conception qui, à l'instar de Peirce et du dernier Eco, nous menait à rattacher l'icone à la ressemblance et à la dérive plutôt qu'à la similarité. En posant l'existence d'équilibres fragiles entre les trois fonctionnements des signes ainsi que des degrés d'iconicité, nous nuancerons davantage ces arguments.

### **II.3.2.1. Trois niveaux d'iconicité et fragilité des signes**

Il n'est pas possible d'envisager l'iconicité sans envisager aussi les trois catégories peirciennes des signes (icone, indice, symbole) définies selon la relation qui les lie à leur objet. Mais il n'est pas possible non plus d'ignorer une certaine interpénétration entre les signes. Nous serons en



---

mesure de le constater en reprenant la définition de l'icone citée en I.2.1.2. et en la comparant cette fois-ci avec celles de l'indice et du symbole :

**Icone** : signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu des caractéristiques qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non. N'importe quoi est icone de quelque chose à condition de ressembler à cette chose et d'être utilisé comme signe de cette chose.

Rappelons aussi que, selon trois types de ressemblance ou de "priméité", Peirce distinguait trois types d'hypoicones : images, diagrammes et métaphores.

**Indice** : signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote du fait d'être affecté par cet objet. Dans la mesure où l'indice est affecté par l'objet il a quelque chose en commun avec lui et il peut impliquer, par conséquent, un icone, bien que ce soit un icone d'un genre particulier.

**Symbole** : signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une association d'idées générales, qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet. En plus d'être général lui-même, l'objet auquel il renvoie est lui aussi de nature générale. Il peut impliquer un indice, quoique de type particulier<sup>198</sup>.

C'est-à-dire, que l'indice implique un type d'icone, et le symbole un indice sans lequel il ne pourrait pas exister. C'est en vertu de ce principe d'implication que Roman Jakobson en vint à contester le fondement saussurien de l'arbitraire du signe en affirmant que conventionnalité et motivation sont des caractéristiques complémentaires et non pas

---

<sup>198</sup> Peirce, Ch. S. : *Écrits sur le signe*, pp. 139-40. Ces trois définitions correspondent au texte "Nomenclature and Divisions of Triadic Relations as far as they are determined de 1903, traduit par G. Deledalle et inclus dans *Écrits sur le signe*.

---

contradictaires des signes linguistiques<sup>199</sup>, et c'est en raison de cette interpénétration que nous envisageons la fragilité des signes. À l'instar de Peirce et d'Eco, nous affirmions déjà dans I.2. qu'il était impossible de concevoir des signes purs. En effet, une même représentation graphique pourrait, en l'occurrence, avoir valeur d'icône, d'indice ou de symbole, selon la position perceptive configurant l'interprétant. Par ces propos nous ne faisons que confirmer la thèse de Peirce d'après laquelle un même item peut avoir un triple fonctionnement sémiotique. Afin de mieux comprendre ce phénomène, considérons par exemple l'empreinte d'un pneu : elle est d'emblée iconique, en tant que représentant les pneus de tel type ; mais, dans un autre contexte, elle peut aussi être l'indice du passage d'une voiture, dans ce cas-là la trace constitue une métonymie de la voiture ; et elle peut encore être symbole de danger, lorsqu'on la voit sur un panneau de signalisation de façon à évoquer des dérapages, ceci en raison d'une convention préalablement établie par le code de la route. Dans cette optique, l'on verrait dans le principe d'implication l'amorce d'une certaine circularité qu'il convient d'interpréter comme le signe d'une angoisse fondamentale. Car, la signification à l'infini en viendrait à constituer un moyen de perpétuation et serait donc le signe d'une lutte, ne fût-ce qu'herméneutique, contre la disparition. La contiguïté des signes, leur perméabilité, jointe à cette dialectique de la représentation que nous envisageons lors de notre analyse de la répétition dans *La Guerre*, constituent effectivement la trace de cette angoisse.

Pour en revenir aux pneus, prenons comme exemple la trace qui est représentée dans *La Guerre* :

---

<sup>199</sup> Cité par Jappy, Anthony : " Iconisme linguistique dans : *Degrés*, 6<sup>e</sup> année n° 54-55, 1988.



---

La portée de l'iconicité en tant que phénomène constituant de la sémiologie ne s'arrête pas là. Elle se manifeste intertextuellement : on observe des représentations iconiques analogues ou identiques dans plusieurs œuvres de Le Clézio, parfois sous forme d'allusions, exprimées textuellement : lettres, mots barrés, panneaux, symboles conventionnels,... Toutes ces marques parcourent les textes, les font communiquer entre eux, mais surtout elles nous permettent de problématiser la conception monolithique de l'œuvre littéraire en tant que texte unique et achevé, et d'envisager le texte scriptible, jamais définitif, qui se construit, s'actualise par différentes formes de lecture et de réécriture (intertextualité, collage, pastiche, traductions). Le phénomène, tel que nous le décrivons, n'est pas sans rapport avec la "sémiologie illimitée" et la dérive, questions que Eco lui-même abordait lorsque, renouant avec la dérive déconstructive derridienne, il posait le problème des limites de l'interprétation textuelle émanant du problème des limites de l'interprétation du monde<sup>200</sup>. L'exemple de *La Guerre* nous semble fort révélateur à ce sujet, car l'œuvre en soi fournit quasiment un acte performatif de l'interprétation du monde, et de l'interprétation en tant que processus cognitif. Elle pointe ainsi le problème fondamental des limites au sens le plus étendu : limites imposées par les langues, par l'écriture et par le logocentrisme, limites spatio-temporelles ou d'univers inconciliables, que l'on perçoit dans le monde présenté. Il y a dans *La Guerre* un déploiement de démarches textuelles et, parallèlement, un déploiement d'espaces fictionnels (illimités, infinis, peuplés d'objets, de signes) où tout repère est brouillé, où certains éléments de rupture créent des discontinuités et apportent un élément interprétatif, mais aussitôt réinterprétés par les connexions signifiantes qui en découlent, débouchent sur un processus de sémiologie illimitée où se cristallise le problème de l'interprétation du monde, le

---

<sup>200</sup> Eco, U : *Kant e l'ornitorinco*, Chapitre 6.8. ; où l'auteur se réfère à une discussion qui a eu lieu en 1990.

---

vertige du sujet cherchant sa place. Le monde est ce qui peut être dit de différentes manières, tout comme le sujet. Voici le message que nous tirons de *La Guerre*, et voici pourquoi la quête de la vérité s'estompe dans les circuits de la sémiologie.

Pour servir à notre analyse il convient de dégager l'espace touffu de ce récit, d'ordonner la surabondance de marques graphiques ayant trait à l'iconicité (mots barrés, variations typographiques diverses, de justification, écriture en colonne pour les listes d'objets, italiques, guillemets, traces de pneus précédemment citées qui apparaissent représentées par les lettres (xiz) qu'on retrouvera ailleurs —Monsieur X, le plutonium (Z=94), etc.—, lettres capitales, graphies en langues étrangères rares, onomatopées, flèches, enseignes publicitaires, chiffres, etc., et l'une des éditions de *La Guerre* incluait une série de photographies à la fin du texte. La fonction de tous ces traits varie. En règle générale ils introduisent une rupture dans le continuum narratif. Ils ont une fonction expressive permettant de mettre l'accent sur des aspects qui se rapportent surtout à la culture, aux visions du monde, à l'interpénétration des médias : une fonction permettant, en somme, d'établir des relations intertextuelles.

Afin de mieux comprendre les jeux et les équilibres fragiles entre les différents signes, leur répercussion sur la sémiologie, nous allons procéder à un classement selon différents niveaux d'iconicité. En le faisant, nous resterons attentive à la nature trichotomique du signe tel qu'il est défini par Peirce.

Selon une approximation stylistique on pourrait répartir l'ensemble des phénomènes iconiques chez Le Clézio en trois grandes classes, par exemple : les traces, les listes et les objets ou *realia*. Nous adopterons ce type de classement lorsque nous présenterons des analyses ponctuelles de *realia* transfigurés dans le chapitre que nous consacrons à la traduction intersémiotique (II.4.1.1.). Mais ici nous préférons un classement beaucoup

---

plus rigoureux sur le plan sémiotique, quoique moins fonctionnel pour classer les exemples, du fait du flottement caractéristique de la sémiose que nous avons déjà évoqué.

Voici les trois niveaux d'iconicité que nous proposons :

### **1. Iconicité graphique ou phonique directe :**

On aurait là des *realia* et des images au sens strict : les traces du pneu, l'ampoule, les onomatopées, citations en langues étrangères, etc. Dans la mesure où ces icônes partagent des qualités avec leur objet, où il y a coïncidence, ils correspondent aux "images" dans le classement des icônes de Peirce. Pour les listes qui fonctionnent comme des *realia*, qui se présentent en général en colonne, on maintiendra en traduction la forme de présentation en colonne de manière à préserver leur qualité d'objets. De même pour les objets qui s'intègrent dans ces colonnes et dans ces icônes, dans la mesure où ils font partie d'un collage, et qu'il conviendra assez souvent de ne pas les traduire.

### **2. Iconicité synesthésique :**

Pour des raisons psychologiques, de conventions culturelles ou autres, un icône visuel renvoie à une image auditive ou *vice versa*. La présence récurrente obsessionnelle de certains signifiants, par exemple, contribue dans *La Guerre* à produire des relations synesthésiques. Ainsi, un son répété pourra conditionner ou provoquer une image visuelle. C'est le cas, que nous présentions dans le chapitre précédent, des phonèmes [kr] et [kri], qui, apparaissant très condensés, permettaient une assimilation au cri, au rugissement et par extension à la guerre (crimes, crocs, creuser, écrase, écrabouille, crêper, écroulez, écrire,...). C'est aussi le cas de certaines listes d'objets qui peuvent avoir parallèlement une

---

iconicité directe mais qui, dans la mesure où l'accumulation rhétorique produit une certaine fatigue, nous font envisager une iconicité synesthésique. Il faudra donc, dans la traduction, réussir à produire cette sensation de fatigue par la monotonie, la répétition, et éviter d'ajouter des formes conjonctives ou de liaison qui rendraient ces listes closes et empiéteraient sur l'effet d'étouffement.

### **3. Iconicité sémantique :**

L'image mentale produite par la compréhension sémantique ou par la désignation a un effet de rebondissement sur le signifiant. Les listes de produits d'un supermarché, classés selon les différents types : cosmétiques, nettoyage, laitage, etc., p. 232, et présentés de manière à susciter l'image du lieu (couloirs et rayons du supermarché) offrent un exemple représentatif d'iconicité sémantique. En traduction il faudra respecter scrupuleusement cette disposition des objets figurative du lieu pour que le rapport sémantique ait lieu.

1) correspond à l'iconicité primaire envisagée par Sonesson, où la ressemblance est antérieure à la sémiotisation, et 2) et 3) correspondraient à l'iconicité secondaire, où le rapport de ressemblance est une conséquence de la sémiotisation. Il convient néanmoins de signaler que l'iconicité sémantique (2) peut dans certains cas correspondre à des icônes directs.

Pour l'instant, nous nous sommes limitée à citer quelques exemples représentatifs pour chacune de ces catégories, car il s'agit ici d'observer le flottement qui peut se produire entre ces trois types d'iconicité. L'analyse approfondie que nous consacrons à l'iconicité de X, en permettant justement d'identifier ce flottement, devrait servir à établir les bases de notre thèse quant à la fragilité des signes.

### II.3.2.2. Iconicité de X

X n'est pas remplaçable, et cela en vertu de sa qualité intrinsèque d'interchangeabilité. Car X est cette inconnue que n'importe quel chiffre peut remplacer, et son sens est justement cette possibilité de transformation. La transformation est l'affaire de l'interprétation, elle est de l'ordre de l'implicite. Programmatique et fonctionnant, selon les cas, comme anaphore ou comme cathaphore, X en vient à constituer un interprétant intratextuel (méta-interprétant) du phénomène de transformation qui a lieu effectivement à l'intérieur du récit. D'où s'ensuit que l'énoncé :

Paix.

Bea X.

auquel nous reviendrons, ne peut aucunement admettre la traduction :

Paz.

Bea X.

X pourrait être un chiffre romain (un symbole), il est, sans aucun doute, une lettre (l'avant-dernière de l'alphabet, et néanmoins la plus visible, avec le z, la plus iconique pourrait-on dire), un fragment de signifiant graphique entretenant un rapport de dépendance à l'égard des autres lettres avec lesquelles il peut former différents mots, c'est-à-dire un signifiant susceptible de s'actualiser en signe, ou à l'égard de lettres avec lesquelles il peut former un dessin (empreintes de pneus) ; mais X, considéré de manière isolée ou dans d'autres contextes, peut aussi bien être un icone. Il l'est aussitôt dans certains cas, par exemple lorsqu'on l'utilise pour barrer ou pour représenter l'action " barrer " (l'on observe différents types de ratures, ici, dans *Le Procès verbal*, dans *Les Géants* ), dans d'autres cas X fonctionne comme un symbole, il sert en l'occurrence à indiquer le danger d'une certaine substance, ou à représenter une inconnue en mathématiques :



c'est aussi le cas dans *La Guerre*, car le vrai nom de Bea X est Bea B, le X c'est elle qui l'invente, elle le vole au personnage fruit de sa fiction Monsieur X (=n'importe qui, tartempion).

La portée iconique de X est impressionnante. Il en vient même à constituer une forme structurante de la production de sens.

Revenons maintenant à l'effet de symétrie, de rime, produit par les énoncés cités plus haut.

À la page 256 de *La Guerre*, c'est la fin d'un écrit que Bea B adresse à Monsieur X, on lit :

Quelquefois aussi, il y a, à la terrasse d'un café, au centre de la ville, une jeune fille. Elle est habillée avec un imperméable blanc et elle porte un sac de voyage en nylon rouge, sur lequel il y a écrit TWA. Elle boit une tasse de café, et elle écrit quelque chose dans un petit calepin recouvert de moleskine bleue, sur lequel il y a marqué, en lettres dorées, SEMAINIER "PRATIC". Je ne sais pas ce qu'elle écrit. Personne ne saura jamais ce qu'elle écrit. Elle a des lunettes noires avec des verres bleutés, et de temps en temps, elle relève la tête et elle regarde les gens qui passent. Les éclats étranges sortent de ses lunettes, ils vont devant eux, et ils percent de petits trous à la base des colonnes qui soutiennent les prisons, les musées, les banques et les immeubles neufs. Engagez-vous dans l'Invincible Armada. Cessez d'être aveugle. Ce sont les yeux qui seront libres les premiers.

Paix.

Bea X<sup>201</sup>

(*La Guerre*, p. 256)

También hay veces, en la terraza de un café del centro de la ciudad, una muchacha. Está vestida con un impermeable blanco, y lleva un bolso de viaje de nylon rojo, sobre el cual está escrito TWA. Bebe una taza de café, y escribe algo sobre un pequeño cuadernillo recubierto de plástico azul, en el cual está marcado, con

---

<sup>201</sup> C'est nous qui soulignons.

letras doradas, AGENDA “PRÁCTICA”. No sé lo que escribe. Nadie nunca sabrá lo que ella escribe. Lleva lentes ahumados con lunas azuladas, y, de tiempo en tiempo, levanta la cabeza y mira a la gente que pasa. Extraños fulgores salen de sus lentes, se proyectan hacia adelante, y agujerean las bases de las columnas que sostienen las prisiones, los museos, los bancos, y los edificios nuevos. Enrólese en la Armada Invencible. Deje de ser ciego. Los ojos serán lo primero que se libere.

Paz.

Bea X.

(*La Guerra* p. 246)

La traduction des énoncés que nous incluons ici, publiée chez Barral, ne semble pas poser de grandes difficultés, à première vue, et nous ne sommes pas tout d’abord choqués à la lecture de “ Paz / Bea X ”.

Or, étant donné la répétition constante du nom Bea B, fixée dans notre mémoire au fil de la lecture, la surprise de cet élément de rupture X doit nous alerter. Il s’agit de l’une des nombreuses répétitions brisées —quasi-répétition, d’après la nomenclature que nous utiliserons par la suite—, qui contraste avec les autres occurrences de Bea B ; répétition brisée analogue à celle qui est produite par le commencement et la fin du roman, presque identiques (la guerre a commencé / le monde a commencé). Cette discontinuité opère par l’introduction d’une autre répétition, celle de la lettre X, qui constitue ici une répétition non pas phonétique mais visuelle, et qui entraîne un rythme graphique à forte valeur sémantique. D’où la traduction “ paz ” ne peut pas fonctionner, et c’est pourquoi nous proposons “ Pax ” à la place.

Ces répétitions brisées entraînent des transformations filées. Le symbolisme des lettres X et Y est central dans cet ouvrage et il est l’objet d’une combinatoire entre mathématique, chromosomique et typographique, qui nous mène à évoquer de nouveau la sémiotique perecquienne de la lettre,

si bien présentée dans *W ou le souvenir d'enfance*. À la page 152 de *La Guerre*, Bea B s'adresse à M. X. en disant “ Cher XX ”, à la page 164 elle termine une lettre adressée à M.X en disant : “ j'aime la paix ” et elle signe : XY. Et à la page 115 on avait déjà observé cette présence graphique avec l'empreinte des pneus, contenant les lettres xiz. Chez Perec, la lettre avait aussi une fonction matricielle débouchant sur d'autres signes, mais contrairement à Le Clézio, chez lui elle était liée à un référent biographique indicible.

Ce phénomène, massif dans *La Guerre*, renvoie dans l'ensemble à des concepts psychanalytiques tels que la condensation et la dissémination, que nous ne développerons pas ici. Toutes ces marques, au même titre que le recours à la troisième personne, traduiraient la chosification de l'être, thème dominant dans *La Guerre*. En d'autres termes, l'impossibilité de singularisation, l'inévitable pluriel ou anonymat, l'éphémère. Ces signes aléatoires, par leur caractère d'interchangeabilité propre, fournissent un “ système d'équation ” exigeant un déchiffrement.

Bien évidemment, la traduction ne peut pas ignorer cette dimension iconique hautement signifiante. Il est possible et indispensable de maintenir le X de paix, la fonction figurative de X étant un élément structurant du texte. Il s'agit de maintenir la répétition visuelle, l'effet de miroir (analogue à celui produit par Bea B et par tant d'autres formes anagrammatiques présentes dans *La Guerre*). Ce n'est pas simplement un effet esthétique récurrent, mais un phénomène qui s'intègre à celui, plus étendu, de la répétition, et surtout à celui de la dérive, qui découle de la sémiologie. Sans doute le terme latin pourrait-il être considéré comme une licence, être critiqué, considéré comme *cibliste*, du fait qu'il introduit un élément archaïque dans un texte radicalement moderne. Mais ce seraient des arguments un peu faciles. La question de la littéralité, de la fidélité, est bien plus ambiguë que cela. Il conviendrait de se demander dans quelle mesure la

---

traduction “ pax ” n’est pas plus littérale, et en même temps plus fidèle, que “ paz ”. Bien sûr il ne s’agit pas de la fidélité des *ciblistes*, ni de celle des *sourciers*, mais de la fidélité à la *forme-sens*.

Le mot latin a une valeur transhistorique et nous permet de rejoindre l’un des aspects fondamentaux de *La Guerre* que nous présentions préalablement. En quelque sorte il amorce une universalité, en même temps qu’il fait allusion à une situation impériale (*pax romana*) qui s’harmonise très bien avec la fonction focale<sup>202</sup> assumée par Bea B. D’autre part, “ Pax ”, plutôt que religieux, malgré le latin, paraît exotique, ainsi que bien des éléments dans *La Guerre* : “ Viralux ”, “ Luxor ”, dénominations scientifiques en latin, et “ Bea B/X ” elle-même, aussi étrange que certains des objets inventés qui servent à représenter un monde incompréhensible, étrange et en même temps semblable au sien. Car Bea B est les deux choses, terrestre et extraterrestre à la fois, de même que la paix/pax, ou la guerre, qui sont réelles, de ce monde, mais aussi symboliques et donc difficiles à combattre ou à atteindre. Bea B possédait déjà en quelque sorte le X, voilé derrière son nom (Béatrix, la Béate guide et médiatrice de Dante dans son chemin vers le paradis). Pour le savoir il aurait suffi d’obéir à son interpellation : “ Cessez d’être aveugle. Les yeux seront libres les premiers. ”.

La présence de X est aveuglante à tel point qu’on ne la voyait même pas.

Voici comment le geste traducteur de Pax, tout en étant un exercice de liberté, participe au processus sémiotique, actualise le texte par la transformation qu’il introduit et met en relief le sens latent de l’œuvre.

---

<sup>202</sup> Pour le concept narratologique de “ focalisation nous renvoyons à Genette, G. : *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, pp. 206-209.