

CHAPITRE II.4. TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE

L'iconicité synesthésique, inaugurée par Mallarmé avec *Un Coup de dés*, est une constante dans les productions poétiques d'avant-garde qui va se poursuivre jusqu'à nos jours. Nous mettons à nouveau l'accent sur elle, car elle implique une traduction intersémiotique.

Nous avons pu observer le phénomène de la synesthésie dans le fragment du rossignol de Huidobro, et aussi dans l'un des exemples de Le Clézio que nous venons de présenter. Mais il en va de même des *Poèmes à crier et à danser* inventés par le contemporain de Huidobro, Pierre Albert-Birot²⁰³, dont la typographie est destinée à exalter le cri et à fournir par les espacements calculés une mobilité évocatrice de la danse ; c'est aussi le cas de manipulations diverses, telle la "calligraphie sonore"²⁰⁴ exécutée par Massin d'après *Délire à deux* de Ionesco afin de transcrire la voix humaine et le son par le biais d'une typographie variable, de taches et d'éclaboussures ; ou de la *Conversation-sinfonietta* de Jean Tardieu²⁰⁵, transformée par Massin en jeu d'orchestration typographique en reprenant la disposition de mise en page mallarméenne d'*Un Coup de dés* et en représentant par des caractères typographiques différents les voix du sextuor vocal ; ou, encore, de la transformation d'*Altazor* de Vicente Huidobro par Gérard de Cortanze, qui introduit des marques typographiques et de spatialisation nettement huidobriennes qui n'étaient pourtant pas présentes dans la version originale de ce poème. Et puisqu'on parle de Huidobro, mentionnons encore l'ensemble de ses poèmes peints : la simultanéité de procédés picturaux et scripturaux, ainsi que les nombreux rapports à la peinture et à la musique que

²⁰³ Albert-Birot, P. : *Poésie, 1916-1924*, Gallimard, Paris, 1967.

²⁰⁴ Calligraphie sonore de Massin, exécutée à la main et à l'aide du procédé Letter press, pour Ionesco, E. : *Délire à deux*, Gallimard, Paris, 1966.

²⁰⁵ Essai d'orchestration typographique par Massin, dans Tardieu, J. : *Conversation-sinfonietta*, Gallimard, Paris, 1966.

sa poésie créationniste entretient. Nous n'allons pas nous étendre davantage ici, car l'analyse de ces tendances aura sa place dans le chapitre suivant, que nous consacrons au cubisme. Nous n'allons pas non plus poursuivre le répertoire d'exemples littéraires qui portent la marque de croisements intersémiotiques. Ces exemples sont très nombreux. Leur intérêt, d'ailleurs, ne porte pas toujours sur la traduction en tant qu'opération interlinguistique, mais plutôt sur le sens qui découle des déplacements intersémiotiques qui sont en jeu et qui doivent nous permettre de mieux saisir la valeur de la traduction comme processus de déplacement signifiant. Nous aurons l'occasion d'aborder en profondeur ces phénomènes de déplacement dans la production textuelle au chapitre suivant, que nous consacrons à l'iconicité cubiste. Même si les réflexions que nous formulerons alors portent notamment sur la traduction intersémiotique, nous avons décidé expressément de présenter la question du cubisme dans un chapitre à part afin de montrer l'incidence spécifique de cette technique sur la démarche traductrice.

Il s'agira dans les sections qui suivent, de montrer des cas particuliers, de les analyser et, le cas échéant, d'inclure une proposition de traduction, sensible à la valeur des déplacements iconiques à l'œuvre.

Nous nous occuperons en premier lieu des déplacements opérant par transfiguration, d'abord chez Le Clézio, ce qui nous permettra de poursuivre la démarche engagée au chapitre précédent, puis chez les surréalistes belges, pour lesquels nous présenterons l'exemple de Paul Nougé.

II.4.1. REALIA TRANSFIGURÉS ET AUTRES DÉPLACEMENTS ICONIQUES

Certains textes littéraires convoquent des œuvres canoniques tout en les cachant, soit au moyen de l'allusion ou du pastiche déformé, soit par

l'insertion à la manière du collage dans un ensemble textuel qui les contient. Il en va ainsi de Huidobro, qui le fait fragmentairement dans *Altazor*, par exemple en réécrivant certains vers de *La canción del pirata* d'Espronceda, ou, de manière globale, dans *Tremblement de ciel* (1931), qui est une transfiguration du *Roman de Tristan et Iseut*. Et ce n'est pas sans doute un cas isolé : il en va de même pour certaines œuvres plastiques d'avant-garde, telle la *Monalisa* de Marcel Duchamp (1919), résultant d'une transfiguration parodique de celle de Leonardo da Vinci. Ce fameux *ready-made* opère par un exhibitionnisme travestissant de l'image canonique et par une occultation révélatrice du texte parodiant, sous l'apparence d'initiales (*L.H.O.O.Q.*) en bas de l'image. Il est aussi des textes dont l'apparence assez proche de la prose cache des vers d'une régularité extrême : des alexandrins. C'est ce que fait Camille Goemans dans son *Recueil de 25 poèmes avec avant-propos inachevé* (1929), dont certains poèmes avaient fait l'objet d'une publication, accompagnés de tableaux de Magritte ; Paul Fort, dans de nombreuses *Ballades*, dont *L'Aventure éternelle* (1911), cachera aussi des vers réguliers dans un format de prose, même si chez lui il ne semble pas y avoir de but parodiant : cette démarche opère de la sorte une transfiguration du genre. Il y a encore des textes poétiques ayant pour cadre des objets, les reproduisant même, tel un jeu des cartes (Nougé : *Le jeu des mots et du hasard*, 1925), ou un journal ou agenda (Goemans : *Actualité*, 1927), l'apparence très figurative de ces objets ne correspondant pas nécessairement, ou selon les cas pas seulement, au contenu ou à la modalité du texte. Il y a encore les nombreux exemples de *realia* transfigurés chez Le Clézio, ou, prenant la forme de jeux de mots, chez Perec. Tous ces icones, objets transfigurés par la puissance poétique, exigent de la part du lecteur, voire du traducteur, une sensibilité aiguë capable de saisir les enjeux créatifs, les jeux sémiotiques sous-jacents. Ils activent de la sorte un éventail de démarches traductrices et paratraductrices corroborant l'intérêt d'une approche interdisciplinaire (rhétorique et prosodie, sémiotique, littérature comparée, etc.).

Dans les pages qui suivent, nous analyserons seulement certains exemples choisis. Étant donné l'étendue du phénomène, nous ne prétendons pas faire un recensement complet, mais montrer dans quelle mesure la nature intersémiotique des textes ou des passages sélectionnés nous oblige à adopter un *modus operandi* variable et adapté aux dispositifs signifiants que chaque texte déploie.

II.4.1.1. Déplacements iconiques et *realia* transfigurés chez Le Clézio

Chez Le Clézio il ne s'agit pas toujours de transfiguration, mais les déplacements intersémiotiques sont constamment à l'œuvre dans *La Guerre*. Nous verrons à quel point la spatialisation joue un rôle déterminant dans l'iconicité visuelle, et de quelle manière elle convoque d'autres systèmes de communication. L'on sera à même d'observer un rapport entre la démarche iconique textuelle et certaines techniques picturales, telles que le collage, ceci nous permettant de renouer avec la réflexion au sujet de la figuration et de la motivation qui constitue, dans une large mesure, le fil conducteur de notre thèse. L'analyse d'un passage contenant des onomatopées et des langues différentes nous permettra, enfin, d'établir un rapport signifiant entre l'écriture et l'oralité ou le son. Ces analyses nous permettront, en outre, de développer l'approche de l'imaginaire leclézien que nous avons entamée.

Nous adopterons ici le classement stylistique des icones, qui nous semble plus opératoire, en objets ou *realia*, listes et onomatopées. Parmi les objets nous pourrions inclure aussi bien des traces (telle celle du pneu, que nous avons déjà analysée), que des objets proprement dits, lesquels apparaissent insérés à la manière du collage (tels les panneaux de signalisation, ou les exemples que nous allons présenter immédiatement), ou des récits-objets. Nous indiquerons dans chaque cas la variante sémiotique de ces icones en nous rapportant aux catégories que nous avons fournies dans le chapitre précédent.

—Objets :

“ Elle froissait la lettre en boule, et elle y mettait le feu, dans le cendrier sur lequel était écrit :

Bière d’Alsace—Mutzig—Mutzig

et pendant ce temps-là, les gens continuaient à passer. ”

(La Guerre, p. 150)

L’objet n’est évidemment pas inséré tel quel, mais étant donné la présentation de cette inscription, avec l’alignement des mots et les longs traits d’union qui les relie, elle est à même de figurer le cendrier. Elle constitue donc un élément de *realia* et relève d’un phénomène d’iconicité directe, selon notre classement précédent. Pour les mêmes raisons que nous estimions indiqué de maintenir dans la traduction, et sans en changer l’ordre, chacune des lettres qui constituaient l’empreinte du pneu (remarquons que des s à la place des x n’auraient point entravé la figuration de l’objet), il nous semble indiqué de maintenir ici chacun des éléments et donc de ne pas traduire Bière d’Alsace, contrairement à l’édition espagnole qui propose :

“ Cerveza de Alsacia—Mutzig—Mutzig ”

Nous préférons la “ non-traduction ” et éviterions même une adaptation culturelle, du type :

Cerveza mediterránea—San Miguel—San Miguel

car il s’agit d’un icône bien précis et marqué culturellement. La traduction doit permettre d’identifier cet objet quotidien et de l’associer à l’univers symbolique de Bea B, personnage qui nous a absorbés et qui tout au long du roman apparaît entouré de produits de consommation français. Il ne s’agit pas, nous semble-t-il, de trouver un équivalent étranger de la couleur locale. D’autre part, et étant donné les caractéristiques formelles de *La Guerre*, il

n'est pas possible de ne pas voir dans ces énoncés un jeu de mots. Là dessus, il conviendrait de considérer la polysémie de “ bière ” et le rapport sémantique entre Bière et Mutzig : “ bière ” signifie aussi cercueil, et Mutzig désignerait en quelque sorte le silence de la mort²⁰⁶. Le jeu de mots permettrait par ce biais de rejoindre la sémantique dénotée par la guerre, à savoir la mort. Le double argument et de la sémantique interne du texte et du fonctionnement de celui-ci en tant que collage (insertion de fragments du réel) devrait suffire à justifier le choix que nous venons de proposer.

Cet argument aura des répercussions sur la traduction d'autres représentations iconiques analogues comme, par exemple, celle qui évoque une boîte de sardines, ou les enseignes, qu'il conviendra de reproduire identiquement à condition que cela ne pose pas d'obstacle à la compréhension. Nous allons examiner à présent l'exemple de la boîte de sardines :

“ Elle entrait dans le Super-marché où brillaient deux cents tubes de néon, et elle marchait très vite à travers les étalages. Elle voyait des choses terribles, des objets très doux dans des écrins de satin, des objets violents, des objets silencieux, des objets qui n'avaient pas de nom. Elle les prenait dans ses mains, puis elle les reposait à leur place. Dans une grande corbeille de nylon, il y avait des milliers de boîtes rectangulaires, sculptées dans du fer-blanc poli, avec un tableau peint sur une des faces, et, écrit en lettres noires :

SARDINES À L'HUILE

COMAC S.A.

MAROC

Elle prenait la boîte froide, lisse, la belle sculpture allongée et elle pensait qu'on n'avait jamais rien fait de si beau depuis des siècles, qu'on ne ferait jamais plus rien de tel. Elle l'emportait vers l'autre bout du

²⁰⁶ Ce n'est pas le signifié du terme allemand, mais le signifiant *mut* renvoyant chez le lecteur français à une étymologie latine introduirait cette lecture.

magasin, et elle la payait avec de l'argent. Puis elle sortait et elle marchait à nouveau dans la rue, avec la boîte de fer-blanc logée au fond de son sac d'hôtesse de l'air. ”

(*La Guerre*, p. 170-171)

et voici la traduction espagnole publiée chez Barral :

“ Ella entraba en el Super Mercado donde brillaban doscientos tubos de neón, y caminaba rápidamente a través de los estantes. Veía cosas terribles, objetos muy suaves en cofrecillos de satén, objetos violentos, objetos silenciosos, objetos que no tenían nombre. Los tomaba en sus manos, y luego los depositaba en sus sitios. En una gran cesta de nylon había millares de cajas rectangulares, esculpidas en latón pulido, con un cuadro pintado en una de sus caras, y, escrito en letras negras :

SARDINAS AL ACEITE

COMAC S.A.

MARRUECOS

Tomaba la lata fría, lisa, la bella escultura expuesta, y pensaba que no se había hecho nada tan bello desde hace siglos, que no se haría jamás algo semejante. La llevaba hasta el otro extremo de la tienda, y la pagaba con dinero. Luego salía y caminaba nuevamente por la calle, con el envase de latón guardado al fondo de su bolso de azafata. ”

(*La Guerra*, p. 164)

Les échanges commerciaux entre la France et le Maroc sont habituels, de telle sorte que les produits de consommation en provenance de ce pays sont monnaie courante en France, et le lecteur du texte original n'aura pas de mal à reconnaître dans l'inscription ci-dessus la boîte de sardines qu'il a l'habitude d'acheter. Cette marque, par contre, n'appartient pas à l'univers de référence du lecteur espagnol. Mais, il convient encore de considérer que malgré son caractère quotidien reconnaissable, le produit, tel qu'il est présenté dans le texte, provoque un effet particulier chez Bea B. Elle

éprouve une sensation d'étrangeté et de fascination en découvrant cette boîte qu'elle associe à une sculpture, à un objet précieux parmi d'autres. Notre proposition de traduction de cette inscription iconique, à savoir sa non-traduction, s'intégrerait précisément dans cet effet d'étrangeté fondamentale. Il agirait dans la métatextualité. Ceci ne contredit pas pour autant l'argument que nous soutenions préalablement : la puissance focale de Bea B est telle qu'au fil de la lecture, même en espagnol, nos propres références culturelles s'estompent. La singularité que l'enseigne en langue française produit en nous, n'est pas loin, en fait, de celle que Bea B cherche et découvre dans les objets les plus ordinaires.

On aurait encore d'autres objections à faire à la traduction espagnole, mais il ne nous semble pas indiqué de les aborder ici, étant donné qu'elles ne portent pas sur l'iconicité.

—**Récits-objets :**

d'ensemble qui les contient — *La Guerre*. Ceci constituerait un premier degré d'intertextualité, cette fois-ci par autoréférence. D'autre part, il y a le recours à la citation, ne fût-ce qu'indirectement : “ Monsieur X c'est moi ”, dit par ELLE. Cet énoncé renvoie à la phrase canonique “ Madame Bovary c'est moi ” dite par Flaubert —lui), et fournit un deuxième degré d'intertextualité. Cet exemple justifierait à lui seul une étude plus approfondie. Nous nous contenterons de remarquer l'essentiel : à savoir que cette citation-allusion fonctionne comme un icône/indice d'un autre texte, *Madame Bovary*. Dans la mesure où “ Monsieur X c'est moi ” = “ Madame Bovary c'est moi ”, on a affaire à une représentation iconique métonymique du texte de Flaubert, et en même temps c'est une empreinte, donc un indice. La citation/allusion, par ce double fonctionnement iconique/indiciel convoquerait le texte de Flaubert avec ses propres valeurs iconiques, et de ce fait la traduction “ Monsieur X soy yo ” nous semble être la plus indiquée. Cette option impliquera, sans aucun doute, une démarche filée ; ainsi, toutes les occurrences de “ Monsieur X ” au long du texte devront être maintenues telles quelles. Remarquons aussi, au passage, que l'énoncé “ Monsieur X c'est moi ” émis par Bea B, joint à toutes les fusions Bea X, confirme la fonction dynamique²⁰⁷ de ce personnage focal sur le plan narratif, et de la sorte le caractère autogénérateur du texte qu'on a évoqué précédemment.

—**Listes :**

La liste s'intègre dans le phénomène étendu de la citation d'objets. Dans le texte, elle fonctionne à la manière de tous ces noms-objets qui reviennent sans cesse au fil de la lecture, tels : le sac en moleskine rouge, le paquet de cigarettes Kent, l'agenda de Bea B recouvert de moleskine bleu,

²⁰⁷ Cf. Didier Coste : *Narrative as communication*, pp. 140-144. L'auteur entend la fonction dynamique comme celle qui permet aux agents de transformer des situations ou d'offrir des possibilités de transformation à des situations.

qu'on appelle SEMAINIER "PRATIC", le crayon à bille, les lunettes noires, et Bea elle-même, qui est partout, y compris mélangée aux noms de lignes aériennes qui font partie de l'une des listes. Tous ces objets et tant d'autres apparaissent répétés identiquement ou avec des variations minimales, ils deviennent des signes-fétiches, et comme les listes, faites à leur tour de nombreux objets, ils fonctionnent iconiquement. Ils interviennent dans le système de renvois massifs caractéristique de *La Guerre* et à partir duquel opère la signification.

Les listes, jointes à la citation de tous ces objets épars, témoignent en somme de "l'extase matérielle". D'ailleurs, nous les trouvons déjà dans *L'Extase matérielle*, ce roman-essai publié trois ans avant *La Guerre*, pour incarner l'extase la plus frénétique. Par exemple celle-ci :

Il n'y a pas de plus grande extase, de plus indéfinie jouissance que celle du présent. Je vis. Non pas j'existe, car qu'importent les démonstrations ! Tandis que vivre : immense, infinie plénitude, multipliée et divisée, impalpable, inconnaissable, incommensurable ; largesse et hauteur, profondeur, vibration, délectable harmonie de douleur et de douceur, chant au-delà de toute volupté, chant qu'on n'écoute pas, chant qu'on chante. Rien ne permet d'approcher de cette vérité. Rien ne permet de la traduire, car elle ne se traduit pas en mode sommaire. Cette vie est si dense, si riche qu'elle semble "autre", celle qui est en moi. Celle qui est dans l'instant précis qui bouge toujours. Celle qui est action. Celle qui ne se décrit ni s'imagine.

C'est ce mystère plus que tout autre que j'aimerais délayer. Car il porte en lui la clé du langage, et peut-être même la raison originelle. Chaque mot, comme un clou, devrait me permettre de fixer un peu plus durablement cette toile. Mais il faut choisir ces clous, ni trop faibles, ni trop blessants. Les mots, les mots du dictionnaire. Pas les phrases, pas les expressions qui déjà construisent. Les mots.

Plein.
Gonflé.
Ballonné.
Lumière pleine.
Jaune.

Cru.
 Blanc et noir.
 Dur.
 Mine.
 Roc.
 Lançant.
 Faiblesse du centre.
 Drapé.
 Étranglé.
 Noué serré.
 Dans la salle de béton.
 Blockhaus.
 Dilatoire.
 Fatigue.
 Épines.
 Noyau dans un rayonnement d'épines.
 Glacé rouge.
 Soluble au cœur.
 Comprimé de quinine.
 Dur.
 Balle explosive.
 Incassable.

Pas encore des images (ou à peine). Rien ne bouge. Sur cet écran blanc les mots peuvent encore tomber, riches et pauvres, riches de tout leur passé et leur avenir, mais pauvres parce que présents, parce que mots, parce que tirés du dictionnaire, petits excréments noirs et desséchés qui n'ont pas d'importance. Ces mots que j'aime ainsi : quand, dépouillés de toute fantaisie, ils n'ont de signification que dans le système lexical, par rapport à d'autres mots.

Souple : flexible, qui peut se plier. Contraire : rigide.

Dans cet état pur, les mots sont semblables à des animalcules primitifs, à des protozoaires. [...] ²⁰⁸

Cette liste que, pour de bonnes raisons, nous avons tenu à présenter encadrée par le texte qui la contient, ne diffère sans doute pas des nombreuses listes qui apparaissent dans *La Guerre*. Mais celle-ci nous intéresse surtout pour deux raisons :

²⁰⁸ Le Clézio, J.-M. : *L'Extase matérielle*, pp. 28-30.

D'abord parce que le texte qui l'encadre, d'où elle émerge et qui par la suite resurgit d'elle tout naturellement, apporte l'interprétation et en même temps se joint à la liste pour incarner l'extase (double phénomène de figuration et de représentation). Ensuite, parce que cet exemple nous permet de confirmer une fois de plus la tension entre réalisme et mysticisme, mais, surtout, la puissance mystique comme fondement de l'iconicité dans les romans modernes du premier Le Clézio.

Il y a sans doute un côté magique dans l'amplification du quotidien, dans la profusion et, parfois même, dans la vénération des objets de consommation ou autres. L'extase nécessite en fait cette fétichisation au terme de laquelle tout devient objet, y compris les noms, y compris les énoncés (" tous les je suis ", " tous les je veux " p. 13 *La Guerre*), les récits (journal de Bea B), les poèmes dont les vers disparates ne diffèrent point des éléments d'une liste quelconque, y compris les lettres, qui apparaissent et disparaissent, les catégories grammaticales qui font l'objet de l'une des listes, etc.

Ce sont des signes magiques, dirait Bea B. D'ailleurs il lui arrive de les invoquer dans une sorte d'exhortation magique qui renvoie à des rituels anciens :

" Ampoule électrique, ampoule électrique, sauve-moi! "(p. 80)

Ainsi, les listes vont adopter des formes très diverses. Elles deviennent des icônes : telle celle qui adopte la forme des rayons d'un supermarché comblé de produits de nettoyage, que nous citons comme exemple d'iconicité sémantique :

19. J.-M. Le Clézio : *La Guerre* (extrait listes Supermarché).

Ou toutes ces listes presque interminables, dont les éléments apparaissent soit entassés, intégrés dans le texte général, soit en colonne détachée du texte : ces listes dont la longueur permettrait d'évoquer une litanie infinie, un état de transe, et parallèlement, produisant cet effet de fatigue qui nous faisait envisager une iconicité synesthésique.

Le recours à la liste, comme l'a bien signalé Régis Salado, s'intégrerait dans cette utopie de 'langage total', de 'langage démesuré' qui pousse l'auteur à aller au bout de l'écriture.²⁰⁹ En effet, si l'écriture manifeste cet

²⁰⁹ Salado, R. : " L'Univers démesuré... ", p. 49.

aspect infini c'est bien pour mieux rendre compte de la réalité inépuisable. La démarche de Le Clézio rejoindrait en quelque sorte le projet mallarméen que les nombreuses tentatives littéraires préalablement évoquées, par des moyens différents, n'ont cessé d'esquisser depuis *Un Coup de dés*. Mais il conviendrait ici de rappeler un double rapport fort significatif. D'une part, le recours à l'entassement, en tant qu'expression de la totalité, renverrait à une vision mythique, et, d'autre part, ce recours fournirait une vision hyperréaliste de la fragmentation et de la sérialisation caractéristiques de la civilisation industrielle. Dans les esthétiques avant-gardistes du modernisme on peut observer un paradoxe analogue : les techniques du montage, du collage, les recherches de la simultanéité et les représentations de la totalité exprimaient une coprésence qu'on pourrait bien accorder à une vision mythique. Mais le recours à l'entassement, et notamment aux listes, était déjà à l'œuvre depuis le Moyen Âge et on l'observe aussi chez Rabelais. Ces listes, qui peuplent la littérature du XIII^e au XVI^e siècle, fournissent des énumérations d'objets très quotidiens : maladies, aliments, ustensiles, etc., qui à bien des égards évoquent celles de Le Clézio. Parfois ces listes ne sont pas indépendantes, elles se greffent l'une sur l'autre. On sait bien que l'énumération constitue une figure rhétorique chez les rhétoriciens, elle s'inscrit dans la figure d'accumulation typique du style épique médiéval. Elle a aussi un rapport étroit aux traditions orales, dans la mesure où elle a une fonction conservatoire de savoirs et de pratiques. Madeleine Jeay soutient à juste titre que “ les listes assurent l'intégration de la diversité du créé dans l'unité du tout [et qu'elles] traduisent l'abondance et la plénitude de la création²¹⁰. D'après l'auteur, l'énumération est apte à évoquer la multiplicité de la vie, à créer un effet de réel par mimétisme. Même si c'est avec des présupposés différents, Queneau, Perec ou Le Clézio sont héritiers

²¹⁰ Jeay, M. : “ Une poétique de l'inventaire : les listes chez Eustache Deschamps , dans : *Le Moyen français. Philologie et linguistique. Approches du texte et du discours*, éd.

de ce procédé. Mais contrairement à la littérature ancienne, chez ces auteurs, la liste tient surtout du collage, elle déstabilise l'unité textuelle.

Il faudrait encore voir, aussi bien dans le répertoire que dans le recours au “ tout ”, la trace d'un même refus, celui de “ la construction d'un monde romanesque possible, et par là refus des conventions de la représentation littéraire dans la fiction ”.²¹¹ Il conviendrait sans doute de nuancer ces propos en considérant, outre la liste, l'ensemble de phénomènes iconiques qui témoignent de ce refus et dont l'aperçu global renvoie aussi au Tout. Il conviendrait, enfin, d'envisager le rapport de toutes ces formes iconiques, et notamment celui de la liste, à l'iconicité propre des formes d'écriture primitives, en particulier à celle des glyphes des Indiens du Mexique que l'auteur de *La Guerre* connaît bien et dont la trace transparait dans tous ses premiers romans. Il suffit d'observer les pictogrammes des Indiens méso-américains chez qui les glyphes s'organisent de manière assez stricte.

Ils constituent en effet des listes ou des inventaires qui ordonnent les données contenues dans les “peintures” Mais si les “peintures” sont davantage que des listes, c'est qu'elles possèdent aussi une dimension visuelle que l'on a parfois sous-estimée. Autant que des textes, les “peintures” sont des *images* et demandent à être traitées en tant que telles²¹².

L'allusion faite par Le Clézio dans *L'Extase matérielle*, qui apparaît dans l'exemple que nous avons présenté (“ chaque mot, comme un clou, devrait me permettre de fixer un peu plus durablement cette toile ”), est

Bernard Combettes et Simone Monsonégo, Didier, Paris, 1997, pp. 257-279.

²¹¹ Salado, R. : “ L'Univers démesuré... ”, p. 51.

²¹² Gruzinski, S. : *La colonisation de l'imaginaire : Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol XVI^e-XVIII^e siècle*, Gallimard, Paris, 1988, p. 24. L'auteur utilise le terme “peintures” pour se référer à l'écriture pictographique des

d'une évidence indéniable, si l'on veut bien considérer que, chez les Indiens, les pictogrammes étaient réalisés sur des supports multiples : feuilles d'*amate*, peaux de cerf, ... que l'on clouait sur des murs pour les exposer.²¹³ Cet exemple ne constitue pas un cas isolé et, de ce fait, le recours à l'iconique chez Le Clézio ne saurait être vu en marge de ces correspondances culturelles insolites.

— **Onomatopées :**

Indiens, terme introduit à tort par les Espagnols qui y voyaient des "peintures" et que l'auteur critique en ajoutant les guillemets.

²¹³ Gruzinski, S. : *La colonisation de l'imaginaire*, p. 21.

la représentation iconique de nombreux phénomènes phoniques, qui sont soit relatés, soit présentés en discours direct, et qui semblent de la sorte franchir les “ limites ” physiques du texte. D’autre part, la présence massive dans ce passage de l’onomatopée, qui se manifeste ailleurs dans le roman, quoique plus délayée, et que l’on retrouve éparse également dans d’autres textes de Le Clézio, renvoie sans doute à toutes ces voix ancestrales qui peuplent l’imaginaire leclézien. Ceci nous permet justement de renouer avec les premières formes d’expression chez l’humain et, donc, de tisser le fil conducteur entre les premières manifestations graphiques de l’homme évoquées au commencement de la thèse et ces autres manifestations iconiques propres à l’esthétique moderne. Le travail sur l’onomatopée nous permettra, en définitive, d’établir un rapport entre mystique et oralité, et de souligner la relation entre mysticisme et iconicité que nous avons observé chez Le Clézio dans notre approche de la dialectique de la représentation (II.3.1.1.).

Dans le présent passage, le personnage central, Bea B, s’adresse au personnage issu de sa fiction, Monsieur X, et décrit un scénario hypothétique très proche de la réalité qu’elle se représente. Elle exprime sa conscience lucide d’un monde infini “sans commencement ni fin”, elle propose une sorte de formule pour propager cette lucidité plongeant dans une sensation d’extase infinie : atteinte d’un absolu “hors limites”, maîtrise totale, au bout de laquelle on serait comme “Dieu ou le destin”. Pour atteindre cette extase et cette compréhension totale du monde, elle envisage l’existence d’un plan dans le langage qui sort de la radio : il s’agirait d’un message cryptique à déchiffrer. À partir de là, une suite d’énoncés en discours direct se succèdent : voix de la radio, tour à tour des messages en langues étrangères, des parasites, des voix d’animaux. Ils traduisent tous l’incompréhension du monde, même ceux qui sont exprimés en français ou en

langues qu'on connaît ou qu'on reconnaît, car, étant tous placés au même niveau, ils sont, par analogie, associés à des bruits.

Ainsi, il n'y a pas de différence entre langues étrangères et onomatopées, celles-ci en viendraient à constituer en quelque sorte une langue étrangère de plus (“voix d'animaux qui **me parlent**, qui **m'appellent** [...]) que la fille écoute et tente de déchiffrer de la même manière qu'elle le fait avec les autres langues, y compris la sienne. C'est pourquoi en traduction, en marge du fait présumé que le lecteur moyen n'est pas capable de lire/comprendre les messages énoncés dans des langues rares, on sera obligé de conserver sans les traduire tous les messages en langues étrangères, y compris, éventuellement, ceux qui sont écrits en français. Ici, il s'agit moins de conserver la couleur locale que de représenter la confusion, les interférences faisant obstacle à la communication et rendant difficile le déchiffrement du message. Par contre, on traduira ceux qui apparaissent entre guillemets à la fin : “nous attaquerons demain à l'aube”, “Nous allons faire sauter le point 123 à la dynamite. Soyez prêts”— car, cette fois-ci, il ne s'agit pas de bruits mais de l'interprétation de la fille : “ Je suis sûre qu'il y a des messages secrets qui veulent dire : [...] . ”

Il s'agit de signifier le problème de l'incommunication et de l'incompréhension du monde, disions-nous. Mais il s'agit, aussi, du moins métaphoriquement, de signifier l'incommunication entre deux mondes : un monde lointain, primitif, incarné par les bruits et les onomatopées animalières évocatrices du cri ancestral, et un monde actuel, moderne, incarné par les voix, les parasites et les langues étrangères qui sortent de la radio. L'extase matérielle rendrait audibles les uns et les autres en les faisant émerger tous les deux du poste de radio. Mais ce mélange brouille le canal, et Bea B, enivrée et en même temps lucide à propos du mystère que les messages enferment, s'acharne à les déchiffrer. En traduction il faudra veiller à ce que les langues restent incompréhensibles comme elles le sont pour Bea

B. Autrement dit, le lecteur du texte traduit doit retrouver les mêmes obstacles que la protagoniste, et que le lecteur français. En outre, les expressions en langues étrangères qui apparaissent dans ce passage n'apportent pas une vision personnalisée, loin de là, elles reflètent la banalité. Elles constituent des phrases clichées, des *realia*, ou, d'après notre classement, des icônes directs :

“ Ici Radio Monte-Carlo, qui vous a présenté votre émission Jazz dans la nuit”, “Les Maîtres du mystère”, “The Station of the stars!”, “The voice of America, radio Tangeeers [...]”

Ces phrases fournissent, dans l'ensemble, un amalgame qui traduit la confusion, l'incommunication et l'importance d'un travail de décodification, d'interprétation, de traduction pour faire en sorte que les langues étrangères cessent d'être des “bruits”. L'association de ces langues aux bruits ne fait que confirmer cette lecture du texte.

Les segments du texte que nous avons soulignés condensent les lignes interprétatives centrales qui ont déjà été évoquées : espace infini, difficulté d'identifier les limites, langage incompréhensible, et toute une série de traits phoniques ou prosodiques — voix claires, rauques, lointaines —, qui se mélangent, qui interfèrent et font obstacle à la communication, tels les parasites, qui peuvent être graves, aigus, voix d'animaux, bref, tout ce qui obstrue le canal ou rend manifeste l'incompréhension d'un code. Mais, parallèlement et ainsi que nous le signalions, les cris et les voix d'animaux relèveraient de cet imaginaire ancestral exterminé par le monde moderne, et leur superposition aux messages de la radio devra être entendue comme une tentative de survivance. En définitive, ce que ce passage transmet d'essentiel se résumerait dans la nécessité de connaître un code de communication en dehors de la langue, afin de comprendre le monde dans sa dimension totale.

Et c'est précisément dans cette optique qu'il faut comprendre la valeur de l'iconicité dans *La Guerre* comme la restitution d'un manque fondamental.

Cet extrait contiendrait ainsi sa propre interprétation (autoréférence/intertextualité) et il suggère en quelque sorte la question du symbolisme phonétique, qui a fait l'objet de diverses critiques. Par exemple, celles de Catherine Kerbrat-Orecchioni, qui manifeste une certaine réserve à admettre une motivation systématique. D'après l'auteur, en vertu de leurs propriétés intrinsèques, certains sons seraient particulièrement aptes à véhiculer des valeurs sémantiques au détriment d'autres, et à symboliser certaines réalités. Elle l'admet dans la mesure où ils produisent un effet acoustique analogue (les bilabiales fricatives imitent le souffle du vent, le [l] reproduit le bruit d'un liquide en mouvement, etc.). Mais elle s'en prend à l'inconscience cratyliste manifestée par certains théoriciens (J. M. Peterfalvi²¹⁴, I. Fonagy²¹⁵) enclins à voir le langage comme une onomatopée généralisée. Kerbrat-Orecchioni estime que cet argument ne serait valable que dans les cas, très limités, où le dénoté est de nature sonore²¹⁶. Nous tenons à souligner que dans le texte que nous avons analysé, les associations entre son et sémantique sont tout à fait pertinentes et révélatrices à tout moment d'une portée sémiotique fondamentale. Le fait de présenter, en plus des onomatopées²¹⁷, des bruits et des sons divers presque physiquement, comme s'ils émergeaient du texte, pour illustrer la description qu'on en fait parallèlement (graves, aigus), ne fait que confirmer le symbolisme des

²¹⁴ Peterfalvi, J.-M. : *Recherches expérimentales sur le symbolisme phonétique*, CNRS., Paris, 1970.

²¹⁵ Fonagy, I. : " Le langage poétique, forme et fonction dans : *Problèmes du langage*, " Diogène, Gallimard, Paris, 1966.

²¹⁶ Kerbrat-Orecchioni, C. : *La Connotation*, PUL, Lyon, 1977.

²¹⁷ Nous tenons à rappeler qu'une onomatopée n'est pas un bruit, mais une représentation d'un bruit. L'onomatopée à l'écrit est l'équivalent graphique de la représentation phonique d'un son (bruit, chant, voix d'animaux,...) tel qu'il est perçu en langue. Dans *La Guerre* l'un et l'autre sont présents.

récurrences phonétiques que nous avons observées au fil des analyses, et qui prouve que le signe n'est pas toujours arbitraire.

D'après Meschonnic, l'onomatopée est ce qui fait le plus de bruit dans le langage, plus encore, c'est le "bruit étouffé et incessant de l'origine" : l'imitation, l'analogie à l'origine du langage — nous paraphrasons. Tout en adhérant au symbolisme phonétique²¹⁸, cet argument nous semble tout à fait pertinent et utile dans notre développement. Il nous permet de revenir au commencement de notre thèse, où nous abordions l'iconicité à travers du rapport aux origines de l'écriture et de l'expression plastique. Ce que nous n'avions pas encore considéré, même si cela était implicite, c'est le rapport de l'écriture à l'oralité ou à la voix et au son en général, d'autant plus que certaines langues, voire certaines formes d'écriture primitive (pictographique/idéographique), exploitent des combinatoires oral/graphique. Il conviendrait ici de se rapporter à la culture indigène méso-américaine, que Le Clézio connaît si bien. Comme le signale S. Gruzinski²¹⁹, chez les Nahuatl au Mexique, les sages "professeurs de livres de peinture", "connaisseurs des choses cachées", enseignaient aux fils des nobles *pipiltin*, entre autres choses, les vers de chant pour chanter ce qu'ils appelaient des hymnes divins, qui étaient écrits en caractères sur des livres peints. La transmission de la culture se coulait dans deux modes d'expression : la transmission orale et la pictographie (chez les anciens Nahuatl, mais aussi chez les Mixtèques et les Zapotèques de la région d'Oaxaca). Comme nous l'avons indiqué dans le premier chapitre de cette thèse, dans ces sociétés indiennes où il n'existait pas d'écriture alphabétique on utilisait un mode d'expression graphique : les glyphes ou pictogrammes. Ces glyphes contenaient des représentations stylisées d'objets ou d'actions, tels des

²¹⁸ Meschonnic, H. : *La Rime et la Vie*, pp. 18, 92.

²¹⁹ Gruzinski, S. : *La Colonisation de l'imaginaire*. Les propos qui suivent ont été tirés du premier chapitre de ce livre, pp. 15-100.

animaux, des plantes, des édifices, des scènes de bataille, etc. ; parfois on recourait aussi aux idéogrammes pour évoquer des qualités, des attributs ou des concepts associés à l'objet figuré (œil = vue, boucliers et flèches = guerre,...) , mais on utilisait aussi des signes phonétiques pour rapprocher l'expression glyphique des alphabets occidentaux, ceci constituant un phonétisme à un état embryonnaire assez proche de la création de rébus. La transmission de l'information, soutient l'auteur, aurait donc impliqué le recours simultané et non redondant à la mémoire verbale et au support peint au gré d'une alliance constante de l'image et de la parole. Mais pictographique et discours étaient bien davantage que l'expression d'une classe ou l'instrument d'un pouvoir : ils participaient de manière systématique de l'ordonnement d'une réalité qui associait intimement l'expérience humaine et le monde des dieux. Ces arguments que nous venons d'emprunter trouveraient justement leur pendant dans la dichotomie réalisme/mysticisme dominante dans *La Guerre*, dichotomie qui est très visible aussi bien dans le passage des onomatopées qui nous occupe, comme en témoigne l'amalgame de voix tantôt modernes (bruits et paroles qui sortent de la radio), tantôt mystérieuses, voire ancestrales (bruits d'animaux : uuuuuuuuuoooooooouuuuuuoooooooo). En effet, la modernité représentée par ces bruits et par ces machines, jointe à l' "extase matérielle" éprouvée par Bea B, impliquerait un retour aux origines, temps ancestraux où la parole se réduisait encore à des bruits, où la parole et les sons répétés avaient un effet incantatoire. Serait-ce une vision nostalgique des origines? En tout état de cause, le mysticisme dont elle témoigne met en relief la tension entre deux univers opposés.

II.4.1.2. Paul Nougé et les *realia* transfigurés

Si Le Clézio insère dans ses romans des *realia*, des fragments du réel, s'il fait de l'écriture un objet, le recours à des procédés analogues —phrases lapidaires, énoncés figés, images ou objets conventionnels— chez Paul

Nougé, ainsi que la manipulation qu'il en fait, relèvent de présupposés bien différents. Les objets créés se placent chez lui du côté de l'invention. Dans *La Guerre*, nous avons observé certains phénomènes de transfiguration, tel ce fragment suggérant les colonnes d'un journal, telle la liste de produits fournissant iconiquement les couloirs d'un supermarché. Mais Nougé utilise tous les matériaux disponibles, aussi bien le langage que les images ou les objets les plus ordinaires, pour opérer une transformation massive. Le procédé de subversion généralisée, chez lui, est plutôt destiné à la création d'objets nouveaux, à une transformation radicale et très marquée idéologiquement.

En effet, l'œuvre de Paul Nougé (1895-1967) témoigne des idéaux marxistes radicaux de transformation du monde qui ont marqué toute une génération d'écrivains. Nous savons que Vicente Huidobro en fait partie, et qu'il a maintes fois manifesté ses convictions quant à la liberté de l'homme et de la poésie. Ses préoccupations en matière esthétique²²⁰, à bien des égards, pourraient être rapprochées de celles de Nougé. L'idée de transformation créatrice est une constante dans toute l'œuvre de Huidobro, aussi bien dans ses textes littéraires que dans ses écrits théoriques. Dans "Le Créationnisme", qui avec le poème "Arte poética" constitue le texte fondateur de son esthétique, il dit :

Créer un poème en empruntant à la vie ses motifs et en les transformant pour leur donner une vie nouvelle et indépendante. Rien d'anecdotique ni de descriptif. L'émotion doit naître de la seule vertu créatrice. Faire un POÈME comme la nature fait un arbre.²²¹

Malgré ces correspondances idéologiques, et malgré l'intérêt que l'un et l'autre portent aux croisements entre texte et image et à toutes les

²²⁰ Nous entendons esthétique au sens profond d'une éthique formelle. Notre analyse montre justement que le projet nougéen ne porte pas sur un sentiment de beauté.

potentialités signifiantes que le texte offre, leurs œuvres ne se ressemblent guère. Seulement, parfois, par le recours à des vers brefs et tranchants, ressemblant à des maximes, ou par le recours à la métaphore de facture dadaïste. Il y a d'ailleurs chez Huidobro un côté poète-dieu, un côté démiurge, qui le sépare radicalement du poète bruxellois qui fit de la discrétion un choix de vie.

Si à partir d'une démarche assez analogue ils parviennent tous les deux à des œuvres singulières, c'est justement parce qu'ils conçoivent la poésie comme un acte suprême de liberté. Le vers de Huidobro :

Cuanto vean mis ojos, creado sea²²²

n'est pas sans rappeler l'importance que Nougé attribue au regard actif. C'est sans doute cette idée de liberté fondamentale, qui mène les deux poètes à contester l'écriture automatique. Et c'est peut-être ce refus à se laisser emporter par les structures répétitives de l'inconscient, qui expliquerait l'écart entre leurs styles respectifs. Dans " La création pure "²²³, Huidobro définit la création comme le processus dans lequel la technique constitue le pont entre le monde subjectif et le monde objectif. Il faut, d'après lui, partir du monde objectif, qui offre à l'artiste plusieurs éléments —lesquels fourniront le système—, puis passer par le subjectif, qui transforme ces éléments du réel, et revenir enfin au monde objectif en ayant appliqué la technique. Le résultat de ce processus sera un fait nouveau créé par l'artiste. Dans ce même article, Huidobro propose de s'éloigner autant que possible de la métaphysique et de se rapprocher de la philosophie scientifique. Là encore on pourrait le rapprocher de Nougé, qui dit :

²²¹ Huidobro, V. : " Le Créationnisme " dans *Manifestes*, Revue Mondiale, Paris, 1925.

²²² Huidobro, V. : " Arte poética " dans : *El espejo de agua*, Orión, Buenos Aires, 1916.

²²³ Huidobro, V. : " La Création pure " dans : *L'Esprit Nouveau*, Paris, avril 1921.

[l'objet] doit son existence à l'acte de notre esprit qui l'invente [...]. Plus la réalité d'un objet est puissante, plus cette réalité a réussi, plus les chances sont grandes également de pouvoir par une invention nouvelle l'étendre, l'enrichir ou la bouleverser pour créer une réalité nouvelle.

Où l'on touche une des raisons de faire confiance à l'activité poétique comme à l'activité scientifique, toutes deux par des voies différentes appliquées à l'invention d'objets nouveaux.²²⁴

La transfiguration poétique que Nougé entreprend doit être rattachée à la transformation radicale de la société qui est dans l'esprit du surréalisme. Contre les “idéologies pétrifiées”, Nougé propose le détournement poétique. Il n'est pas étonnant que, tout en adhérant à la radicalité surréaliste, il s'oppose, de même que Huidobro, à l'écriture automatique. Il considère que “ tout projet d'écriture spontanée, échappant au contrôle de la raison, [ne peut] qu'introduire à plus ou moins brève échéance une nouvelle *doxa*. ”²²⁵ Le détournement nougéen tient, précisément, à une volonté de désaffecter le langage et les formes de leurs fonctions habituelles pour les vouer à de nouvelles missions. Il s'agirait là, au sens formaliste, d'une “défamiliarisation” radicale, ce qui chez Nougé semblerait tout à fait cohérent étant donné sa filiation marxiste. Sa volonté d'anonymat, ainsi que son parti pris pour l'action plutôt que pour une militance numéraire, devrait d'ailleurs être rattachée à cette tendance généralisée à la “singularisation”²²⁶. C'est aussi dans cette optique qu'il convient d'examiner le détournement littéraire. Par ce procédé, l'auteur propose d'isoler les mots ou les groupes de mots —ce qu'il nomme des “lambeaux vivants de langage”—, car,

²²⁴ Nougé, P. (1930) : “ La lumière, l'ombre et la proie ” dans *Histoire de ne pas rire*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1980.

²²⁵ Smolders, Olivier : *Paul Nougé : Écriture et caractère à l'école de la ruse*, Archives du futur, Labor, Bruxelles, 1995, p. 51.

²²⁶ Les termes “défamiliarisation” et “singularisation” correspondent ici à la notion d'*ostranenie*, créée par le formalisme russe pour désigner le procédé littéraire consistant à

d'après lui, ils ont le pouvoir d'engendrer un sens imprévisible par rapport au langage dont on les a séparés. Pour reprendre à peu près les termes de Nougé : le langage, et particulièrement le langage écrit, est tenu pour objet agissant, capable de faire sens ; il est matière à modifications, à expérience²²⁷. L'intérêt pour les jeux de mots, les devinettes, les charades tient à cette volonté d'expérimentation. Encore faut-il dire que les structures les plus figées prêtent davantage à la modification. Les transformations dans ce cas n'empêchent pas de deviner l'élément absent : elles fournissent une iconicité par défaut.

Le poème de Paul Nougé *Le Jeu des mots et du hasard* (1925), que nous allons aborder ici, fournit un cas de traduction intersémiotique fort intéressant. Il convoque deux systèmes sémiotiques, visuel et textuel, et le texte, à son tour, en commençant par le titre, montre des rapports multiples que nous nous efforcerons d'analyser.

Tout d'abord, observons qu'il s'agit d'un objet courant, un jeu de cartes (un icône direct) mais déplacé de sa fonction conventionnelle ; autrement dit, il s'agit d'un objet transfiguré, car il contient un texte à la place des signes typiques du jeu. Il s'agit aussi d'un objet poétique, lui aussi transfiguré, transformé en jeu de cartes. Le titre offre la synthèse de l'objet dont il est question : jeu de(s) mots et du hasard. Cette phrase doit être lue littéralement, ainsi que le reste du poème. Elle a un caractère définitoire dans sa dénotation, mais qui met tout de suite en relief son potentiel connotatif. D'une part, cette phrase a une valeur programmatique, d'autre part, elle-même constitue la transfiguration du titre de la pièce théâtrale de Marivaux *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) où la comédie, c'est le cas de le dire,

décrire un objet comme si celui-ci était vu pour la première fois. Autrement dit, il s'agit d'un mode d'appropriation du réel.

²²⁷ Nougé, P. : " Notes sur la poésie " dans : *Fragments* (anthologie), Labor, Bruxelles, 1995, pp. 189-196.

est mise en place par l'échange de rôles et l'inversion de masques entre maîtres et valets, soit par une transfiguration.

Mais faisons une pause momentanément, nous reprendrons plus tard l'analyse. Il convient ici de présenter, ne fût-ce que sommairement, le phénomène de détournement du langage sur le plan textuel. Nous nous limiterons à fournir un exemple en dehors de ce poème.

Si l'intervention opérée sur le jeu de cartes, à savoir l'insertion du texte poétique dans un cadre figuratif bien défini, produit un effet de surprise et une déstabilisation des habitudes perceptives, lorsqu'il s'agira de textes dépourvus de tout trait plastique figuratif, Nougé produira un effet de surprise similaire par des interventions minimales et sans briser ni l'unité syntaxique ni la morphologie. Il le fera le plus souvent par une transposition lexicale qui, comme l'observe Geneviève Michel, entraînerait une rupture de la prévisibilité, évoquant de très près certaines formes de lapsus²²⁸. Dans l'exemple :

Je te regarde de tous mes doigts²²⁹

la transposition de " doigts " à " yeux " fournit une expression transfigurée qui dévoile une image sous-jacente devenue ainsi explicite, comme s'il s'agissait d'un acte manqué. Le résultat n'est pas sans évoquer les métaphores surréalistes. Mais il convient de signaler ici un procédé plus singulier, entraînant une déstabilisation de la métaphore conventionnelle. Le détournement opéré sur la métaphore usée : " je te regarde de tous mes yeux " met en relief son caractère euphémistique. En espagnol, des expressions plus ou moins analogues, telles " soy todo ojos ou " dichosos

²²⁸ Michel, G. : " Paul Nougé et les "Lambeaux de langage", quels procédés pour quels effets ? " dans : Soncini Fratta, Anna (Éd.) : *Paul Nougé pourquoi pas un centenaire ?*, " Belœil ", CLUEB, Bologne, 1997, pp. 201-233.

²²⁹ Nougé, P. (1953) : " Couteau pour couteau,..." dans : *Fragments* (anthologie), p. 24.

los ojos que te ven , donneraient “ soy todo dedos ” et “ dichosos los dedos que te ven , respectivement. De tels détournements opèrent une transformation du rapport connotatif en pure dénotation, et en viennent à actualiser un désir inconscient. La sexualisation du langage mise en œuvre par ce procédé témoigne de la mission libératrice que surréalistes et dadaïstes attribuent à l’écriture. En effet, comme l’affirme Marc Quaghebeur, l’entreprise de Nougé “ est de remettre en jeu le désir ” : la création d’ “ objets bouleversants ” afin “ d’amener le sujet à se remettre en cause et en branle ”²³⁰.

On a passé de l’image irréaliste de la quantité d’yeux (on n’en a que deux) à l’image réelle de la quantité de doigts, et du rapport logique de l’œil au regard au rapport symbolique des doigts qui “ regardent ”. Il y a eu déplacement d’un sens figuré connotatif à un sens figuré dénotatif. La phrase de Nougé plus désinhibée : “ Je te regarde de tous mes doigts ”, condense l’autre expression si l’on veut bien imaginer des yeux au bout des doigts²³¹. Cette surmétaphorisation n’est pas de l’ordre d’une écriture automatique, étant donné la manipulation intentionnelle dont elle témoigne. Il y a sans doute rupture volontaire de la prévisibilité, lorsqu’à la place d’ “ yeux ” l’auteur met “ doigts ”. Mais il y a encore “traduction”.

Il convient de placer l’œuvre de Nougé sous le signe de la “ traduction ”, autrement dit de la réécriture : d’une réécriture détournante et subversive. Cette démarche, que la critique nomme “ démarche d’appropriation ”, est à l’œuvre aussi bien dans les traductions qu’il réalise en superposant à l’original plusieurs versions existantes, plusieurs labyrinthes référentiels, que lorsqu’il se prend à transfigurer des objets, tel le

²³⁰ Quaghebeur, M. : “ L’homme qui ne perdit jamais conscience ” dans : Paul Nougé : *Quelques bribes*, Didier Devillez Éditeur, Bruxelles, 1995, p. 11.

²³¹ Il suffirait d’évoquer les antennes des escargots pourvues d’yeux à leur bout et dotées d’une extrême sensibilité au toucher.

jeu de cartes du poème dont nous allons reprendre l'analyse. Nougé place l'imitation à la base des processus de transformation. C'est dans ces termes qu'il exprime ce rapport paradoxal :

Importance de l'imitation dans la vie de l'esprit.

Aux prises avec la musique, avec la peinture, avec toute action qui nous affecte, la première démarche à laquelle nous nous portions est une imitation intérieure.

L'on peut imaginer d'ailleurs que cette imitation n'est autre que le résidu d'une imitation plus vaste allant jusqu'à mimer totalement ce qui se présente à nous.

[...]

Plus loin, l'on pourrait remarquer que la vie interne de l'esprit procède par invention et imitation et que l'invention nouvelle se fait à la faveur d'une invention ancienne imitée dans quelques traits et renouvelée par d'autres éléments ou d'autres intentions.²³²

En embrassant l'immense répertoire du déjà-dit, Nougé met le non-dit à la surface et il explore toutes les voies du dicible. Ceci implique un travail de détournement massif qui passe par la transfiguration de genres, d'expressions figées, d'idées banalisées, aussi bien que d'objets ou de "monuments" consacrés, telle la littérature française. Le poème que nous avons choisi nous intéresse tout particulièrement, car, mettant en œuvre des transfigurations multiples, il permet d'aborder le phénomène du détournement dans toute son ampleur.

Le poème s'ouvre sur la phrase du titre, *Le jeu des mots et du hasard*, qui doit être prise au sens littéral. Une phrase vraie, qui définit d'emblée la nature du poème, à savoir le "jeu de mots" (la technique : le travail du signifiant) et le "hasard" (le jeu : le plan du contenu). On découvre vite que

²³² Nougé, P. : *Fragments 79*, coll. "Le Fait accompli", pp. 105-106 [à ne pas confondre avec l'anthologie *Fragments*]. Cité par Smolders, O. : *Paul Nougé : écriture et caractère à l'école de la ruse*, p. 18.

l'un et l'autre se répondent : la technique du jeu de mots étant accomplie dans le poème, et le hasard ne se limitant pas à fournir le référent thématique du jeu, par ailleurs figuré par les cartes dessinées.

Cette phrase repose aussi sur une faille, à savoir le mot “ amour ”, qui est présent dans le titre de Marivaux et qui ici a subi une transposition assez analogue à celle que nous observions dans l'exemple précédent. L'objectif de cette transposition n'est sans doute pas le même. D'une part, l'émergence de “ mots ” venant escamoter “ amour ” confère au titre du poème une valeur performative, à savoir celle du double jeu (des mots et du hasard). D'autre part la présence sous-jacente du mot manquant, “ amour ”, continue d'agir dans les interstices du jeu de mots et soulève l'image condensée. À preuve : la double lecture que permet la phrase “ jouez votre cœur ”.

L'énoncé “ *Le jeu des mots et du hasard* ” fonctionne à peu près comme le lapsus, quoique l'analogie avec l'autre titre, la ressemblance, découle ici d'une connaissance culturelle plutôt que du savoir populaire. Il conviendrait de ce fait le rattacher à une opération bien calculée . Il s'agit donc d'un exemple assez brillant de *Witz*, ou mot d'esprit²³³. La traduction ne permet pas beaucoup de jeu, étant donné l'importance du signifiant “ mots ”. Les deux signifiants fondamentaux (“ palabras ” et “ azar ”) ne manifestent pas d'homophonie, et pour cette raison la version espagnole (*El juego de las palabras y del azar*) réussit moins bien à évoquer le titre de Marivaux en espagnol (*El juego del amor y del azar*) que ne le faisait la version française (*le jeu des mots et du hasard*).

L'on voit bien que l'émergence du signe iconique sous-jacent, dans un cas comme celui-ci, peut dépendre du code culturel. Sans doute le lecteur

²³³ Nous renvoyons aux deux œuvres fondamentales que Freud a consacré à l'étude du mot d'esprit et du lapsus : *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1988 ; et *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1960.

espagnol aura-t-il plus de mal à identifier le référent de Marivaux qu'un lecteur français ordinaire.

Ce poème constitue donc un cas de détournement multiple : d'une part, celui fourni par la transfiguration du jeu de cartes, d'autre part celui fourni par la transformation du titre, et il y a encore une phrase idiomatique, à la deuxième page, ayant subi ce même processus. Ces détournements ne sont pas de simples gestes subversifs, ils impliquent une critique fondamentale de la représentation. Dans cette optique, ils ont les mêmes effets que les tableaux de René Magritte. Il suffit, par exemple, d'évoquer *La mémoire* (1948), ce " beau visage silencieux, [...] visage sans corps " invoqué par Henri Michaux lorsqu'il rêvait " à partir de peintures énigmatiques " de Magritte²³⁴ : " Une tache de sang est apparue et s'élargit ", dirait-on, sur ce visage en plâtre ou en pierre qui occupe le premier plan du tableau. De même que dans les phrases de Nougé, il y aurait là une lecture littérale à faire, et, de même, le détournement opère par transposition. Il resterait à savoir si ce qui a été déplacé est le sang ou la pierre de la sculpture. On pourrait évoquer aussi ce tableau où un homme au visage transparent, habillé en noir et portant chapeau melon, flotte sur un ciel limpide. Ce tableau montre un double détournement dans la mesure où la figure humaine semble avoir été désaffectée de son espace habituel, et dans la mesure où elle a du ciel pour visage. Ici, encore, on pourrait se demander s'il s'agit d'un homme dépourvu de visage ou d'un fantôme habillé. Et si on se place devant le tableau " Ceci n'est pas une pipe ", on va se demander où peut bien être le détournement.

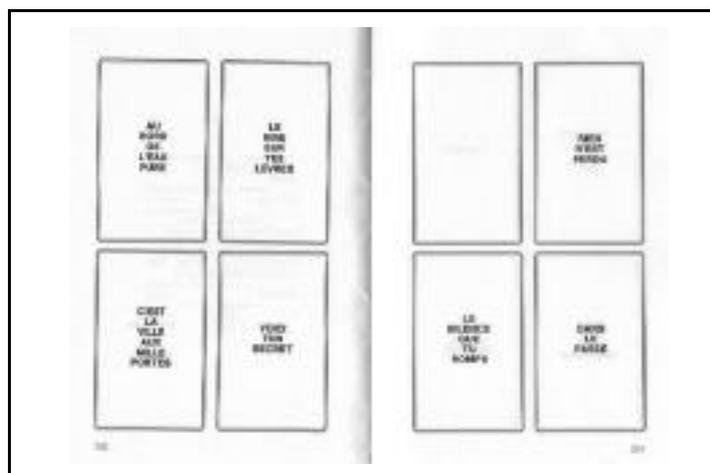
²³⁴ Michaux, H. : *En rêvant à partir de peintures énigmatiques* (1964) dans : *Affrontements*, NRF, Gallimard, 1986, pp. 15-16. Les phrases entre guillemets fournissant notre ébauche descriptive appartiennent au texte de Michaux qui porte sur ce tableau de Magritte.

Alors qu'il est évident que c'est cette phrase qui nie l'évidence perçue²³⁵. Cette phrase qui signale l'abîme entre le réel et la représentation.

C'est cette sorte de surmotivation des images ou du langage qui confère au détournement une dimension dialectique.



²³⁵ René Magritte a fait une réflexion théorique exhaustive sur la représentation et la référentialité du signe dans son essai visuel "Les mots et les images", dans : *La révolution surréaliste* n° 12 (15 décembre 1929). Voir à ce sujet l'essai de Frederik Leen : "Le mot et l'image dans certaines peintures de René Magritte : Un rasoir est un rasoir" dans : *René Magritte 1898-1967. Catalogue de l'exposition commémorative de son centenaire, aux Musées de Beaux-Arts, Bruxelles, 6 mars – 28 juin 1998, Ludion / Flammarion, Gand / Paris, 1998, pp. 23-34.*



21. P. Nougé : *Le jeu des mots et du hasard* (extrait).

Pour la traduction, il conviendra de respecter scrupuleusement le format de l'original : les fontes, le corps de la lettre et la disposition du texte sur la page, y compris, bien sûr, le texte inscrit dans les cartes et la présence de certaines cartes blanches. Pour des raisons techniques, nous avons dû nous limiter à préserver le format de l'original seulement pour les deux premières pages. Quant au reste du texte du texte, nous le présentons en colonne, numéroté par énoncé de carte. L'aperçu des deux premières pages de l'original, figurant ci-dessus, devrait tout de même permettre d'imaginer le résultat définitif.

CON EL
CORAZÓN
AL
ALCANCE
DE LA
MANO
JUÉGUESE
EL
CORAZÓN

Poco importan las tablas si hace
TABLA RASA.

Baraje.
Vuélvalas de una en una, ordene
las cartas. A lo mejor
el juego le da

CARTA BLANCA.

Pero aunque de momento
dependa de usted, no se lance :

EL JUEGO SÓLO VALE

SI LA VELA ARDE.

Avance despacio hasta la carta
cincuenta y dos.

Baraje. Vuelva a coger.

Si abandona

está

PERDIDO

1.	Si tu voulais	Si tú quisieras
2.	Les paroles de ta bouche	Las palabras de tu boca
3.	Au bord de l'eau pure	Al borde del agua pura
4.	Le rire sur tes lèvres	La risa en tus labios
5.	C'est la ville aux mille portes	Es la ciudad de las mil puertas
6.	Voici ton secret	He aquí tu secreto
7.		
8.	Rien n'est perdu	Nada está perdido
9.	Le silence que tu romps	El silencio que rompes
10.	Dans le passé	En el pasado
11.	Ton amour	Tu amor
12.		
13.	La nuit sans contours	La noche sin fronteras
14.	Tes mains tendues	Tus manos tendidas
15.	Tais-toi	Cállate
16.	L'espace pour nos yeux	El espacio para nuestros ojos
17.	Le mur blanc	La pared blanca
18.		
19.	Le salut	La salvación
20.	Non	No
21.		

22.	Ton corps déployé	Tu cuerpo extendido
23.	Mais moi qui suis là	Pero yo aquí estoy
24.	La porte s'ouvre	La puerta se abre
25.	Que reste-t-il	Qué queda
26.	À la dernière minute	En el último minuto
27.	Le soleil	El sol
28.	Personne n'est venu	Nadie ha venido
29.	Si les yeux s'ouvraient	Si los ojos se abrieran
30.		
31.	Qu'il te souvienne	Has de recordar
32.		
33.	Le vent sur toi	El viento en tu piel
34.	C'est pour demain sans doute	Es para mañana seguramente
35.		
36.	La porte se referme	La puerta se cierra
37.		
38.	Ton visage	Tu rostro
39.	C'est la trahison	Es la traición
40.	Entre donc	Entra ya
41.	Les couteaux luisent	Los cuchillos relucen
42.	Mais la colère	Pero la ira
43.	Au travers des fenêtres	A través de las ventanas
44.	La rue tortueuse	La calle tortuosa
45.		
46.		
47.	Tout est perdu	Todo está perdido
48.		
49.		
50.	Des larmes retenues	Ciertas lágrimas retenidas
51.	Détourne-toi	Vuélvete
52.	L'on t'abandonne	Te abandonan

Il suffit d'observer les matériaux que le poète a disposés, pour identifier des “ lambeaux ” d'objets (les cartes du jeu) et de langage (des mots

isolés et des groupes de mots). Cette idée de “ lambeaux ” est d’autant plus évidente que les 52 cartes du jeu présentées sont interchangeable²³⁶. Elles permettent de la sorte une lecture multiple, autrement dit elles permettent, encore une fois, une transposition. Parmi les 52 cartes, il y en a 12 qui sont des cartes blanches. La carte blanche, qui dans le jeu a un sens concret, est anticipée discursivement à la deuxième page (“ Il arrive que le jeu vous donne carte blanche ”), précédant les cartes. Cette expression “ donner carte blanche ” a une double lecture selon qu’elle est prise littéralement ou au sens figuré : elle fournit différents niveaux d’iconicité. Ce recours de déplacement intersémiotique confère à la carte blanche une valeur iconique hautement productive. L’effet de redondance signifiante fourni par les deux procédés (d’iconicité discursive et d’iconicité visuelle) juxtaposés, produit une mise en relief du phénomène et nous oblige à porter notre attention sur les réseaux de connotations que les mots ou les syntagmes déploient. Les cartes blanches, permettent aussi de structurer de manière aléatoire les énoncés ou les syntagmes contenus dans les autres cartes, en créant des groupements divers. Elles font office de ponctuation, de silence ou de pause. Cette interchangeabilité des cartes va avoir une incidence sur la traduction. Il faudra veiller à ce que la lecture aléatoire soit toujours possible. Il conviendra, donc, de ne pas ajouter de connecteurs qui empêcheraient la lecture en continu des différentes bribes même en les permutant.

La phrase “ Jouez votre cœur ” est construite sur le même modèle qu’une phrase comme “ jouer sa vie ” (jugarse la vida). Mais jouer le cœur, dans le contexte du jeu, signifie : tirer la carte ainsi désignée ; ceci, en

²³⁶ Lysøe, Éric : “ Dans le blanc des signes : quelques remarques à propos du *Jeu des mots et du hasard* ” dans : Soncini Fratta, Anna (Éd.) : *Paul Nougé pourquoi pas un centenaire ?*, pp. 321-326. À partir de permutations diverses et de calculs complexes, l’auteur parvient à un numéro qu’il baptise *Nougé...* Il explique la conception de programmes informatiques pour MS-DOS et pour Macintosh, destinée à produire des combinaisons à la demande de l’utilisateur. Sur un mode informatique, cette expérience n’est pas sans rappeler les *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau.

espagnol peut être exprimé de deux manières : “ juegue con el corazón ”, qui introduit plusieurs niveaux de lecture : plaisanter/jouer avec les sentiments, ou jouer le cœur à la main, ou, encore : jouer la carte ainsi désignée. Notre traduction “ juéguese el corazón ”, où “ corazón ” est métonymie de la carte de ce signe, permet une double lecture plus en accord avec l’idée de risque, et dans le jeu et dans l’amour. Cette phrase, qui clôt la première page du poème, constitue donc une invitation au jeu et à l’amour. Les syntagmes enfermés dans les cartes constituent en effet un poème d’amour, avec mouvements variables, élans et retraits, des portes qui s’ouvrent, d’autres qui se referment, la peur et le désir, la colère. En outre, cette partie se détache du reste par l’énonciation à la deuxième personne “ tu ”, et par la disposition du texte dans des cartes. La carte en vient de la sorte à être surmotivée, ce ne sont plus uniquement des cartes à jouer, mais des cartes d’amour. Ici il conviendrait de signaler la passion de Nougé pour les cartes postales, qu’il collectionnait comme des objets précieux²³⁷. La présentation de ces bribes, de ces syntagmes, entourés par le cadre fournissant le contour de la carte, leur confère en quelque sorte une valeur unique. Et ceci, étant donné l’interchangeabilité des cartes que nous évoquions plus haut, crée sans doute un rapport paradoxal.

La page qui précède le jeu de cartes, constitue une sorte de préambule destiné à fournir des renseignements ou conseils quant au jeu. Cette page, la deuxième du poème, s’ouvre sur la phrase : “ La **table** importe peu si vous faites **table** rase ”. Elle contient un jeu de mots, que nous avons maintenu en incorporant un nouveau terme mais parfaitement inscrit dans le signifiant du

²³⁷ Iaria, Domenica : “ *Le Jeu des mots et du hasard* : effetto poesia dans : *Paul Nougé : pourquoi pas un centenaire ?*, pp. 29-50. L’auteur met en rapport le référent de ce poème avec l’intérêt pour les cartes que Nougé partage avec les surréalistes. Cet intérêt se manifeste aussi dans le choix de certains titres, tels que *Les cartes transparentes* (1952) ou *Le dessous des cartes* (1926). Cette œuvre constitue une réécriture des *Mariés de la Tour Eiffel* de Jean Cocteau, réalisée avec Camille Goemans, Paul Hooreman et André Souris.

jeu : “ poco importan las **tablas** si hace **tabla** rasa ”. “ Tablas ” signifie adresse, expérience. L’expression espagnole “ tener tablas ” veut dire “ connaître la **partie** ”, avoir de l’aisance ; elle est utilisée pour se référer aux acteurs en train de **jouer**, car le terme “ tablas ” (planches) renvoie à celles de la scène de théâtre. Mais le mot “ tablas ” fournit une condensation encore plus riche, dans la mesure où il convoque l’expression “ hacer tablas ”, qui signifie faire jeu nul. Par cet itinéraire lexicographique notre traduction fait apparaître les nombreuses synecdoques qui configurent le signifiant du jeu.

Dans les phrases suivantes on donne les indications de rigueur, jusqu’ici comme s’il s’agissait d’un jeu de cartes normal. Mais le texte a été disposé de manière calculée pour indiquer certainement le dynamisme du jeu autour de la table, le mouvement des cartes et le dialogue entre le maître-énonciateur et l’apprenti-joueur. Quatre mots ou groupes de mots se détachent de l’ensemble par une graphie en lettres capitales :

TABLE RASE
CARTE BLANCHE
LE JEU NE VAUT QUE SELON LA CHANDELLE
PERDU

Nous nous arrêterons à l’expression “ Le jeu ne vaut que selon la chandelle ”, car elle comporte une transfiguration à partir de l’expression “ le jeu n’en vaut pas la chandelle ”. Cette expression idiomatique est utilisée pour dire que quelque chose ne mérite pas un effort si grand. On peut l’employer dans des situations très diverses, mais elle a son origine dans le contexte du jeu. Autrefois, sur les tables de jeu, il y avait une chandelle, et le jeu se terminait lorsqu’elle s’éteignait. L’expression est aussi utilisée aux enchères. La modification opérée par Nougé par une intervention minimale met l’accent sur la qualité variable de la chandelle. Et “ chandelle ”, ici, aura sans doute une valeur métaphorique désignant l’enthousiasme dans le jeu, l’envie et, bien sûr, la flamme ou le feu, car il s’agit aussi du jeu de l’amour

(on joue son cœur). Nous avons traduit la phrase en maintenant le signifiant essentiel et en compensant la perte de l'idiomatisme par un phénomène de répétition paronomastique : “ el juego solo **vale** si la **vela** arde ”. Le recours aux anagrammes vale/vela, à effet symétrique dans la disposition vocalique, prolonge son effet d'assonance sur “ arde ”. Il produit ainsi un rythme, qui, joint à la modalisation à valeur de sentence, évoque l'une des formes typiques des proverbes. D'autre part, le signifiant “ feu /fuego ” est suggéré phonétiquement par “ juego ”, de même que dans l'original (“ feu/jeu ”), sans que cela nous donne aucun mérite. Nous avons inventé un proverbe sur la base des notions concernant ce genre, plutôt qu'en modifiant un proverbe existant, et aussi en faisant intervenir la référence historique qui est à l'origine du proverbe français.

Nous avons pu constater que le rapport intersémiotique par lequel le texte et l'image se rejoignent est actualisé métatextuellement, et nous avons vu dans quelle mesure la traduction intervient dans cette actualisation. Les traits d'iconicité graphique que nous avons analysés, d'une manière générale, apportaient des degrés de motivation à l'ensemble textuel. Les cartes dessinées relèvent d'une iconicité forte : elles ne constituent pas seulement des icônes directs mais elles accomplissent une performance de la condensation que le titre fournissait d'emblée dans sa formulation programmatique. Elles mettent en scène le dispositif de signification intertextuelle et intersémiotique. L'analogie que nous avons relevée, entre les cartes de ce poème et les *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, nous mène enfin à considérer la fragmentation et les combinaisons aléatoires comme des procédés misant sur la matérialisation des lambeaux, que ce soit de langage ou d'objets. La fragmentation chosifie les fragments et elle en fait des icônes.

Dans cette fragmentation, et surtout dans le phénomène de déplacement et de condensation que nous avons observé, s'amorce la

technique cubiste basée sur l'analyse ou sur la synthèse. L'analyse de ces procédés qui régissent les processus de symbolisation nous semble fondamentale. Aussi lui avons-nous réservé l'espace qui lui revient dans le chapitre suivant, qui est aussi le dernier de notre thèse.

CHAPITRE II.5. CUBISME EN TRADUCTION ET ICONICITÉ CUBISTE

II.5.1. THÉMATISATION DU CUBISME PICTURAL DANS LA POÉSIE D'AVANT-GARDE

Le cubisme, très souvent adopté comme procédure scripturale par les poètes d'avant-garde, apparaît encore plus souvent convoqué thématiquement. L'on observe ceci par la présence dans les textes d'objets *leitmotive* des tableaux (instruments de musique, lune, nature morte, horloge, chapeau, cigare, ...), ainsi que par la présence de couleurs et de formes émanant des tableaux.

Il suffit d'examiner les titres des poèmes ou des recueils datant des années 1915 et suivantes pour constater la présence référentielle de la forme, des couleurs ou des motifs de la peinture cubiste qui vient d'être inaugurée.

Voici, par exemple, les poèmes de Joan Salvat Papasseit, notamment ceux de facture cubiste du recueil *Poèmes en ondes hertziennes* (1919). Outre le rapport formel qu'entretiennent les poèmes avec la technique cubiste, on observe la présence référentielle de cette esthétique. Ceci apparaît dès le titre du volume, qui contient le mot “ ondes ”, précisément le même qui fournit son titre à la première section des *Calligrammes* d'Apollinaire. Ce mot étant très évocateur, non seulement des systèmes modernes de communication —présents d'ailleurs dans la plupart des textes de cette période—, mais aussi d'une forme figurative concrète, oblige désormais à considérer la

dimension plastique des poèmes. De nombreux calligrammes d'Apollinaire, surtout ceux qui sont composés de plusieurs éléments, présentent aussi des figures analogues à celles que l'on retrouve dans les tableaux, par exemple le calligramme " La cravate et la montre ". Il en va ainsi des titres de Vicente Huidobro, comme par exemple *Horizon carré* (1917), dont les poèmes portent aussi des titres évocateurs, soit de formes, soit de motifs cubistes : ainsi, le poème " Guitare ", qui convoque le motif présent dans de nombreuses natures mortes cubistes et qu'on retrouvera chez les poètes de cette période, soit dans les titres, soit dans les textes. Le poème " Noir " de ce même volume contient précisément une phrase fort révélatrice : LA NATURE MORTE EST UN PAYSAGE, d'autant plus que l'écriture en lettres capitales semble destinée à mettre l'accent sur le rapport à la peinture. Et le " Paysage " servira justement de titre à l'un des poèmes d'*Horizon carré* les plus marqués par l'esthétique cubiste ; les titres de certains poèmes dans *Poemas árticos* (1918), tels " Cigarro " ou " Luna o reloj ", renvoient encore aux motifs de la peinture cubiste. Ils le font au même titre que certains vers d'*Ecuatorial* (1918), tels " las gaviotas volaban en torno a mi sombrero " ou " Entre la nube que rozaba el techo / Un reloj verde / Anuncia el año ". Ce n'est pas par hasard si la plupart des poèmes écrits par Huidobro pendant cette période sont dédiés à des peintres cubistes et parfois même, accompagnés de leurs illustrations.

La thématization du cubisme se manifeste chez la plupart des poètes contemporains de Huidobro : Blaise Cendrars écrit *Dix-neuf poèmes élastiques* (1919), Pierre Reverdy, *La Lucarne ovale* (1916), et Pierre Albert-Birot introduira la synthèse cubiste ainsi que le dynamisme des formes de facture futuriste dans ses *Poèmes à crier et à danser* (1916), que nous citons plus haut , il introduira aussi la couleur de la peinture dans *La Joie des sept couleurs* (1916). C'est Pierre Albert-Birot qui fondera la revue avant-gardiste *SIC*, dont les sigles traduisent l'idée de synthèse esthétique

fondamentale au cubisme. D'ailleurs, la présentation du titre sur la couverture fournit elle-même une mise en scène très évocatrice des tendances cubistes à la spatialisation et à la fragmentation du discours :

SIC : SONS

IDÉES

COULEURS

FORMES

Dans cette revue, marquée souvent par les idées futuristes, on trouve néanmoins l'essentiel de l'esthétique cubiste. Voici, par d'exemple, l'extrait du " dialogue nunique " sur le cubisme synthétique paru dans le n° 11 de novembre 1916 :

" [...]

Z— Vous avez reconnu avec moi que l'art est subjectif. Que donne l'analyse à l'artiste : des éléments de connaissance causes d'émotions.

A— Oui, mais justement des éléments séparés, divisés, qui vont lui causer une série d'émotions et non pas une émotion.

Z— Et c'est alors que va se concevoir l'œuvre d'art, car avec ces éléments de connaissance l'artiste va *construire* une œuvre comme un architecte fait une maison avec des pierres, des fers, des bois ; de ses multiples émotions pétries, amalgamées, distillées, ordonnées, il va créer un tout, un ensemble, une forme, non pas représentation visuelle de l'objet cause de modification du sujet, mais représentation en quelque sorte de cette modification elle-même ; vous voyez donc qu'ici comme ailleurs, l'analyse mène à la synthèse et que ce faisant l'artiste, en toute liberté, devient plus que jamais le créateur qu'il doit être. "

L'idée de la synthèse, que nous avons déjà évoquée plusieurs fois, est au cœur de cette revue pluridisciplinaire. Dans le numéro 17, de mai 1917, on fournit de bons exemples tout en mettant l'accent sur la valeur esthétique fondamentale que les rapports entre les différents arts sont à même de

fournir. Si la production littéraire porte la trace de ces rapports, la peinture, à son tour, est lieu de confluence esthétique, notamment cubiste et futuriste : Picasso se chargera du décor du ballet “ Parade ” du chorégraphe Diaghilev à partir du texte de Jean Cocteau et de la musique de Satie , Giacomo Balla participe à la symphonie de Stravinsky “ Le feu d’artifice ”, le peintre futuriste Depero dessinera les costumes pour le ballet de Stravinsky “ Le Chant du rossignol ”, *Les Mamelles de Tirésias* seront mises en musique par Germaine Albert-Birot et contiendront des dessins de Serge Ferat, et le poème “ Pablo Picasso ” d’Apollinaire présente, comme on le sait, l’aspect d’un tableau cubiste, rendant ainsi manifeste la motivation du titre et de la forme. On pourrait poursuivre la liste des exemples et évoquer à nouveau les œuvres synthétiques citées préalablement, telles les collaborations entre Sonia Delaunay et les poètes, ou les croisements intersémiotiques opérés par Huidobro, entre autres dans son roman filmique *Cagliostro*, qui n’est d’ailleurs pas un cas isolé, car Philippe Soupault a écrit un “ poème cinématographique ”.

Le rapport du cubisme à la construction, évoqué dans le “ dialogue nunique ” que nous présentions plus haut, n’était sans doute point gratuit. Entre les produits esthétiques, littéraires et picturaux, et le maniement des formes architecturales qui peuplent l’espace urbain, il y a une corrélation que nous tenons à mettre en relief. La Tour Eiffel, que poètes et artistes invoqueront, constitue précisément l’exemple le plus emblématique. Dans les pages qui suivent, nous analyserons la nature de ce rapport, en considérant d’abord le caractère fragmentaire du monument, que nous extrapolerons aux phénomènes de fragmentation à l’œuvre dans les textes et les tableaux cubistes. Nous incluons l’analyse du poème *Tour Eiffel* de Vicente Huidobro ainsi que celle de certaines “ Tour Eiffel ” de Robert Delaunay.

II.5.2. LE CUBISME DE LA TOUR EIFFEL²³⁸

Produit de la liberté conquise au lendemain de la Révolution française, la tour Eiffel se dresse emblématique pour fêter son centenaire, mais surtout pour ouvrir les portes à l'Exposition universelle de 1889. Elle annonce ainsi l'ère du progrès, incarné d'emblée par les tonnes de ce matériau brut qui la compose et qui permet la modernisation des techniques de construction²³⁹.

Bien sûr, il ne s'agit pas de retracer l'historique d'un monument chargé d'un symbolisme national, marqué par le signe du patriotisme, conventionnalisé par les guides touristiques, les cartes postales, les photos que tout enfant fait ou rêve de faire. Il s'agit d'ouvrir la voie vers une compréhension de sa valeur en tant que figure de la modernité. Nous le ferons par démarches successives : partant de l'observation de sa nature composite et fragmentaire, aussi bien sur le plan de sa construction que de ses fonctions. À l'étage suivant, notre attention étant inévitablement attirée par les produits esthétiques qui découlent de ce monument colossal, l'accent sera mis sur la perception esthétique qui se matérialise poétiquement, plus exactement sur quelques produits artistiques, picturaux ou littéraires, pour la plupart d'orientation cubiste, où la tour apparaît invoquée, représentée ou figurée, et qui nous permettront d'établir un rapport entre la fragmentation de l'objet en soi et celle de sa représentation esthétique. Sans prétendre identifier dans la Tour Eiffel les techniques de composition cubistes au sens strict du mot, ses croisements géométriques et sa nature indiscutablement

²³⁸ Une première version du texte de cette section a fait l'objet d'une communication au Ier Congrès International sur "Écriture fragmentaire : théories et pratiques", organisé par le Groupe de recherche sur les écritures subversives à Barcelone, en juin 2001. Les Actes de ce congrès, éditées par Ricard Ripoll, vont être publiées prochainement par les Presses Universitaires de Perpignan, "Cahiers de l'Université de Perpignan". Ce texte a été aussi diffusé sur réseau Internet par le site Calliope.

²³⁹ Pour les références historiques et les données techniques de la Tour Eiffel, voir : Lemoine, B. : *La Tour de Monsieur Eiffel*, Découvertes Gallimard/Architecture, Paris, 1989.

fragmentaire ainsi que le recours à un matériau comme le fer, si étroitement rattaché au monde industriel et à la vie urbaine, fournissent une référence naturelle pour des formes d'expression nouvelles. L'analyse structurale du poème *Tour Eiffel* de Vicente Huidobro nous permettra de distinguer entre différents niveaux de fragmentation sur le plan textuel, d'identifier plusieurs formes d'association, multiples et complexes, liées à une nouvelle expérience du monde et à partir desquelles émerge le sens.

II.5.2.1. Des marches cubistes pour monter à la Tour Eiffel

Sur un plan assez pragmatique, le regard nous porte d'abord à envisager le caractère composite, fragmentaire et de synthèse du projet de la Tour, en tant que conception directement inspirée des ouvrages architecturaux en fer ou en matériaux métalliques en expansion depuis la fin du XIX^e siècle : ponts, gares, marchés, usines, grands magasins, kiosques, pavillons d'expositions, serres et tout ce qui relève de l'émergence industrielle.

Par ses jambes ouvertes, la Tour offre une immense arche, porte d'accès à l'Exposition universelle, voire à la modernité et au progrès. Et on identifie sous cette forme incurvée et sous cette structure métallique, à la fois lourde et aérienne, d'autres arcs utilisés dans des constructions qui se veulent plus fonctionnelles que décoratives : le pont des Arts (1803), le viaduc de Garabit (Eiffel, 1884), les voûtes métalliques des pavillons, en vogue depuis les années 1850. Les formes circulaires s'associant aux lignes droites des piliers apportent ce dynamisme que Robert Delaunay a si bien souligné par les cercles concentriques lumineux qui dominent dans ses tableaux et que l'on trouve dans certaines de ses Tours, dont l'une illustrera le poème *Tour Eiffel* de Vicente Huidobro. De plus, la Tour est construite sur une base circulaire de 45 m de diamètre, et au fur et à mesure qu'on monte, l'on voit se dresser ses piliers d'acier. Des milliers de boulons, de rivets avant d'atteindre le

sommet. On devine dans la forme de ces piliers les formes droites des pylônes des viaducs métalliques qui ont été construits peu avant (voir par exemple celui de la Sioule). La Tour dans son ensemble reproduit de manière assez exacte la forme de ces pylônes qui en auraient de la sorte fourni le modèle. Mais elle n'est ni tout à fait fonctionnelle ni tout à fait monument décoratif : elle se situe à mi-chemin entre le *ready made* et l'objet fonctionnel. Ceci expliquerait les émotions très opposées qu'elle soulève dès sa construction : de nombreux artistes la décrivent dès sa mise en chantier comme en témoigne la lettre ouverte " La protestation des artistes ", signée par les grands noms de l'époque, lesquels (nous paraphrasons) voient l'art et l'histoire française menacés par l'érection, en plein cœur de la capitale, de l'*inutile et monstrueuse*²⁴⁰ Tour Eiffel²⁴¹. Des réactions se succèdent, dont celle de M. Eiffel qui, dans une lettre de réponse, expliquera l'utilité scientifique de la Tour et le mérite esthétique propre aux œuvres des ingénieurs.

Si la Tour gêne, c'est justement par son caractère composite défiant tout classement, par sa nature mixte que les proportions colossales rendent visible. Bien sûr, les cathédrales joignaient déjà le mérite esthétique à l'utilité, utilité de type religieux dans ce cas-là. Mais la Tour, tout en évoquant la forme ascensionnelle de la cathédrale, montre une réduction à la structure ; c'est le squelette qui constitue le monument, dépourvu, à la différence de la statue de la Liberté²⁴², de sa peau et de sa chair, du décor ; elle franchit toutes les dimensions et elle émule la forme d'un pylône (fragment qui en vient à constituer le tout) presque à la manière du *ready made*, car elle

²⁴⁰ C'est nous qui soulignons.

²⁴¹ Lettre ouverte signée par le compositeur Charles Gounod, l'architecte Charles Garnier, des écrivains d'orientations bien diverses : Maupassant, Dumas, Coppée, Leconte de Lisle, Sardou et Sully Prudhomme, etc., adressée en 1887 à M. Alphand, directeur général des travaux de l'Exposition de 1889. Citée par Lemoine, *La Tour*, p. 98.

implique un certain détournement quoique dépourvu de l'intentionnalité transgressive qui est propre à celui-ci.

L'articulation de tous ces fragments, et de ces formes droites et circulaires, par moments leur condensation, annonce déjà l'esprit du cubisme, du moins dans sa tendance constructiviste. La Tour Eiffel condense dans ses formes toutes ces structures qui peuplent le paysage et qui sont devenues familières à l'œil du promeneur attentif. Mais à la différence des nombreux précédents de son espèce, la Tour est un défi qui se dresse sur 300 m en ligne verticale, dépassant la hauteur des flèches des cathédrales et, à leur différence, s'évasant à l'approche de la terre qu'elle semble embrasser. Non seulement elle transgresse ce qui était le privilège du sacré, mais elle le fait par une construction où le symbolisme chrétien se trouve déplacé. Il ne s'agit plus de faire communiquer le ciel et la terre, mais de figurer une communication universelle grâce à cette structure s'élargissant à la base et suggérant une prolongation horizontale et, grâce au sommet, point culminant et de rencontre, où convergent et se nouent à l'extrême opposé les ramifications de la terre. C'est bien cette "affiche de France, volière du monde, antenne,..." que le poète Vicente Huidobro a chantée. C'est aussi celle que chante Blaise Cendrars : palmier, mât maritime, ou Babel resplendissant aux quatre confins de sa télégraphie sans fil ; et, d'après Guillermo de Torre, "Tour du monde" car "éclosion de paysages simultanés" ; ou encore, celle qui parle à l'humanité, sous la plume d'Aragon, et qui sans doute crée des *Liens*, comme dans les vers d'Apollinaire. D'ailleurs, M. Eiffel avait bien prévu d'en faire le lieu d'expérimentations scientifiques nettement orientées dans le sens de la communication, qui allaient de l'étude de la chute des corps à la télégraphie hertzienne, en passant par l'astronomie, la météorologie, l'aérodynamique, et

²⁴² La structure en fer de la statue de la Liberté est l'une des œuvres les plus ingénieuses

même l'installation d'un pendule de Foucault. Puis viendrait la radiodiffusion, et la Tour jouerait un rôle de porte-parole de la liberté au lendemain de la 1^e Guerre mondiale ("Radio Tour Eiffel"), ayant préalablement rendu des services déterminants, dont le "radiogramme de la victoire" qui permet en 1914 de déjouer l'attaque allemande sur la Marne. Après la Seconde Guerre mondiale, la télévision, à son tour, se servira de la Tour pour installer une nouvelle antenne.

Voici le monument déplacé de son rôle le plus conventionnel, celui de symbole passif, déplacé de la nature "morte" qui lui est propre, et atteignant un rôle bien actif. Il convient donc de ne pas s'arrêter à sa valeur symbolique initiale, emblème du progrès national, pour considérer sa valeur dynamique à une échelle quasiment universelle. Ceci revient à envisager une remotivation sémiotique qui en viendrait à placer le monument sous l'angle de l'art moderne et des avant-gardes, enclines à une création active et visant la transformation du monde. Ceci explique sans aucun doute l'intérêt porté par les artistes d'avant-garde à la Tour Eiffel, ainsi que sa répercussion sur la perception moderne du monument.

II.5.2.2. Des tours et des marches pour monter un poème : la *Tour Eiffel* de Vicente Huidobro

Des tours de vis pour monter la Tour, de milliers de boulons, arêtes, caissons métalliques, cales, grues ; des poutrelles dans tous les sens : droites, diagonales, incurvées. Des marches à n'en pas finir. Le matériau et la forme en connivence, plus que ça, en alliage, tels qu'ils nous apparaissent dans les poèmes, pour mieux montrer leur nature fragmentaire et simultanée : la *forme-sens*. Le fer incarne, certes, le machinisme urbain. "La voie ferrée est

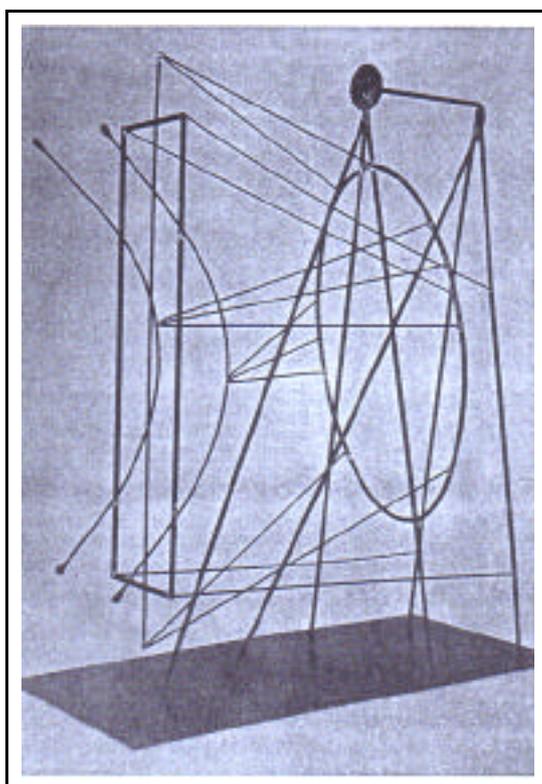
une nouvelle géométrie ”, disait Blaise Cendrars²⁴³, et par cette même voie, le fer —par extension métonymique, le train— suggère, sans aucun doute, la vitesse et la dérive exaltées par les futuristes. Mais le fer, principalement linéaire dans son emploi architectural, est le matériau qui se rattache le mieux au dessin et, bien sûr, à l’écriture. Si nous avons évoqué dans les lignes précédentes le caractère solide ainsi qu’aérien de la Tour, ce n’était nullement pour marquer l’ombre d’un quelconque oxymore, mais pour souligner une évidence qui commence tout juste d’être très opératoire pour les démarches de notre analyse : le fer est le seul matériau qui permette une construction de proportions extraordinaires et qui en même temps, dépourvu de sa robe, soit capable de rendre la transparence et le détail de la dentelle. Autrement dit, c’est le matériau qui par sa couleur et par son usage industriel naturel évoque le mieux les lignes droites et géométriques propres à l’écriture et, tout particulièrement, aux tendances constructivistes et cubistes de la peinture et de la sculpture. Ce n’est pas par hasard si vers la fin de 1906, comme le signale le prestigieux galeriste et mentor des cubistes D.-H. Kahnweiler, Picasso remplace les contours doux et arrondis par des formes dures et anguleuses, et s’il adopte “ un blanc, un gris et un noir lourds comme le plomb ” à la place des couleurs subtiles de ses toiles précédentes²⁴⁴. Et ce n’est pas par hasard, non plus, si Picasso choisit plus tard le fer pour sa sculpture *Hommage à Apollinaire*²⁴⁵, si elle est une transposition du cubisme synthétique des tableaux, basée sur un libre développement de la ligne dans l’espace et non pas sur le volume et la masse, ni sur l’assemblage

²⁴³ *Prose du Transsibérien* (1913).

²⁴⁴ Kahnweiler, D.-H. : *El camino hacia el cubismo*, Quaderns Crema, Barcelone, 1997, p. 39.

²⁴⁵ Projet de longue gestation, conçu en 1923 et conclu après la Seconde Guerre mondiale. Voir Llorens Serra, T : *Nacimiento y desintegración del cubismo : Apollinaire y Picasso*, Eunsa, Navarre, 2001, p. 19.

de plans présent dans les autres sculptures mais qui ici ne semblent en avoir gardé que l'armature²⁴⁶.



22. Picasso : *Hommage à Apollinaire* (1928).

C'est à juste titre qu'elle a été comparée à “ un dessin fait dans l'air ”²⁴⁷. Cette sculpture, nettement motivée par les mots en liberté qui peuplent les calligrammes du poète, fait figure de synthèse sémiotique , elle pose le problème de la multiplicité de points de vue, de faces (une certaine polyphonie, fournie par la vision simultanée et changeante qu'offre la transparence) , elle pose, sans doute, le problème de la perception et de la

²⁴⁶ Par l'articulation de ses formes et par la transparence qui lui est propre, cette sculpture évoque *La mariée* de Duchamp, où la transparence soulignée par le verre permet une lecture analogue.

représentation et en vient ainsi à problématiser la notion même de sens : à la placer désormais sous l'angle d'une signification en acte. Elle nous oblige, en définitive, à pencher la tête du côté de la poésie, mais une tête toute pleine de lignes, de couleurs et de lettres, une tête capable de saisir la nature composite de ce lieu de croisements.

— *La Tour Eiffel* de Vicente Huidobro

Je ne suis pas montée à la Tour Eiffel. Rien que l'idée me démonte tout à fait. Permettez-moi donc de parcourir ses marches d'une manière toute différente. Nous commençons à le faire de la main de Vincent Huidobro, qui nous dit²⁴⁸ :

Pour monter à la Tour Eiffel
On monte sur une chanson

Do
ré
mi
fa
sol
la
si
do

Le recours aux mots échelonnés relève de la tendance à laisser les mots en liberté propre au futurisme, mais surtout aux calligrammes : ceux d'Apollinaire, sans doute, mais aussi ceux que depuis longue date cultive le Chilien ²⁴⁹. En effet, l'échelonnement des mots est une pratique bien courante chez Huidobro, et qui n'est pas exclusive du poème *Tour Eiffel* (1918). On l'observe dans de nombreux poèmes de la même époque : dans le

²⁴⁷ Llorens Serra, T : *Nacimiento y desintegración*, p. 20.

²⁴⁸ Nous incluons le poème entier au début de II.5.3.2.

²⁴⁹ Le premier calligramme de Huidobro, "Triángulo armónico", est daté de 1912, juste avant ceux d'Apollinaire.

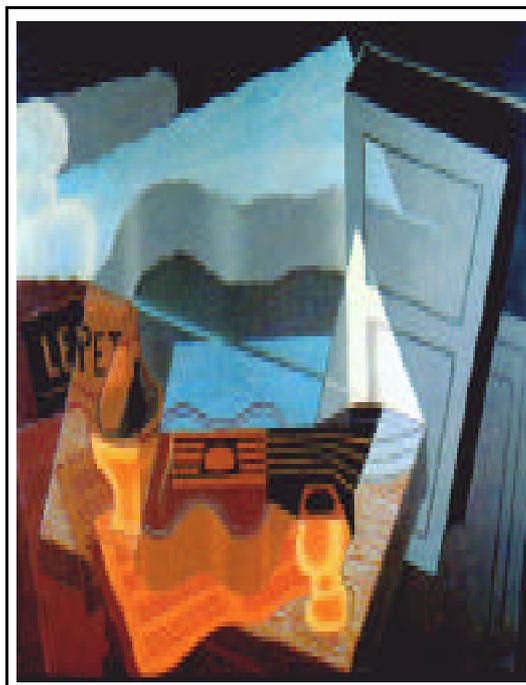
poème “ Tam ” d’*Horizon carré* (1917), et aussi dans *Ecuatorial* (1918)²⁵⁰, où l’échelonnement opère une fragmentation des vers, lesquels apparaissent souvent écrits en lettres capitales ; et on l’observe même dans *Altazor* (1931), poème beaucoup moins marqué iconiquement mais où l’on retrouve la presque totalité des mots fétiches (mots-signes) du poète, ainsi que certaines formes fondamentales (droites ou tournantes) présentes non pas sous la forme du calligramme, comme c’est le cas pour *Tour Eiffel*, mais déplacées ou thématiques (le moulin, l’hélice, l’aéroplane, l’horizon, les escaliers, l’arbre, le rossignol,...).

Or, ce qui nous attire des escaliers du poème *Tour Eiffel*, c’est la double motivation (utilitaire et musicale) de l’échelle, qui sans doute le rattache aux techniques du cubisme synthétique. Mais si la synthèse dans la peinture cubiste est obtenue par la superposition de plans ou de figures perceptibles au même niveau et faisant un tout reconnaissable, ici elle opère par une superposition d’objets de nature opposée, et dont la connexion signifiante est d’ordre idéographique et passe par l’éclatement de la linéarité formelle. Il s’agit bien de l’échelle que le poète utilise pour “ monter ” à la Tour Eiffel, dans ce lieu privilégié qui lui permettra de toucher le ciel, de tout voir ; mais c’est aussi, et de toute évidence, l’échelle musicale, d’autant plus visible, plus efficace, que son sens est mis en œuvre non pas par une technique de représentation mais par une figuration : par l’insertion du calligramme, par le recours à l’icone de l’échelle presque à la manière du collage développé en peinture par les cubistes.

Nous voici placés sur le terrain de l’interdisciplinarité, amplement exploré par les écrivains et les artistes de ces premières décennies du XX^e

²⁵⁰ Il n’est pas étonnant que ces poèmes où la spatialité est dominante soient dédiés à des peintres : *Tour Eiffel* est dédié à Robert Delaunay, *Tam* à Paul Dermée et *Ecuatorial* à Pablo Picasso.

siècle. Ainsi en témoignent leurs ouvrages et l'ensemble de leurs activités, qui vont de l'étroite collaboration entre peintres et écrivains, jusqu'au travail individuel marqué par la diversité de moyens expressifs, par la production d'objets simultanés (robe-poème, roman filmique...), en passant par les textes théoriques qu'ils publient dans des revues pluridisciplinaires où peinture, poésie, musique et langues différentes se côtoient. Si les peintres cubistes insèrent dans leurs toiles des lettres peintes, des pages de journaux peintes, pour simuler le vrai collage qu'ils pratiqueront aussi parallèlement en découvrant l'efficacité expressive du papier collé ; les poètes, quant à eux, dans le sillage d'Apollinaire, feront des dessins avec les mots. Revenant à cette échelle dessinée avec les noms des notes musicales, il convient de considérer à nouveau la double motivation référentielle, son rapport aux images condensées du cubisme synthétique. C'est d'une manière assez analogue que Juan Gris, dans le tableau *Vue de la baie* (1921), superposait les lignes des cordes de la guitare avec celles de l'eau, celles des pages d'une partition, qui fait office de napperon, et celles du bois de la table où cet ensemble repose. Et de manière analogue aussi, il y a dans ce tableau une extension de cette image centrale condensée, qui semble s'être analogiquement dispersée ailleurs dans toile (le ciel est rayé, la double ligne des montagnes dessine la forme de la guitare).



23. Juan Gris : Vue de la baie (1921).

La synthèse est le noyau du déploiement analytique, elle produirait un éclatement du signifiant par un processus bien semblable à celui opéré par Huidobro, chez qui l'on observe également un déploiement analogique à partir de l'image centrale de l'échelle. Par la double lecture de l'échelle et les différents renvois qui se succèdent, on a sans doute affaire à une polyréférence, à un signe dynamique, dans le sens de la sémiotique peircienne. En effet toutes les références communiquent entre elles et convergent sur l'image synthétique de l'échelle musicale. Ou bien, cette image condense les différents constituants de la métaphore filée que l'on découvre étagée au long du poème :

“ Guitare du ciel ”, “ télégraphie sans fil ”, “ télescope ou clairon ”, “ ruche de mots ”, “ chanson ”, “ un oiseau chante ”, “ antennes télégraphiques ”, “ la Tour m'a parlé ”, “ volière du monde ”, “ chante ”, “ sonnerie de Paris ”. Ceci, sans oublier la chanson, insérée à la manière du collage et démarquée iconiquement non pas par le recours à une figuration de

l'objet, par le calligramme, comme c'était le cas pour l'échelle, mais par le recours aux lettres capitales²⁵¹. Tous ces éléments renvoient à la musique et à la communication, et par ce biais, à la poésie. On y voit bien le caractère autoréflexif et autoréférentiel de l'écriture, propre à l'avant-garde historique du XX^e siècle, que Rosa Sarabia a bien signalé à propos de la "création pure" de Huidobro²⁵².

Cette tour est bien chargée de résonances, celles des instruments et de la musique (guitare, notes, clairon, chanson, oiseau chanteur, sonnerie, do, re,...), mais les renvois constants les amplifient : le "fil" invisible de la "télégraphie" n'est pas sans évoquer les fines cordes de la "guitare" métaphorique qui le précède, et les "mots" qu'elle attire viennent sans doute de cette "ruche de mots" que l'on retrouve six vers plus bas, qui à son tour forme chiasme avec "un encrier de miel" ; la "sonnerie" renvoie sans doute au retentissement de la victoire²⁵³, et en effet le vers :

" chante chante "

qui la précède, en vient à produire un certain effet synesthésique dans le dernier vers :

" Le jour de la Victoire
Tu la raconteras aux étoiles ",

²⁵¹ Comme il est difficile d'opérer une figuration iconique de quelque chose qui n'est pas de nature matérielle, telle la musique, le poète procède par un déplacement aux paroles de la chanson. Cette forme fait figure de synthèse entre l'écriture et la musique, qui est à l'origine de la poésie lyrique.

²⁵² Sarabia, R. : "Una aproximación a los poemas pintados como reflexión del signo artístico" dans : *Salle IV, Vicente Huidobro y las artes plásticas* (catalogue), Museo Reina Sofía, Madrid, 2001, p. 56.

²⁵³ Pour sa thématique, le poème *Tour Eiffel* fait partie d'un ensemble de poèmes (comme par exemple *Hallali*) qui font allusion à la Première Guerre Mondiale, événement qui motive également les calligrammes d'Apollinaire. Souvent l'on y retrouve les mêmes motifs. La datation de *Tour Eiffel* (1918) explique le ton plus triomphal de celui-ci par rapport aux poèmes d'Apollinaire, qui, eux, furent écrits, pour la plupart, au commencement de la Guerre.

où “**raconteras**” semblerait, par glissement phonétique, laisser entendre **chanteras**²⁵⁴. L’*autoréférence* de l’écriture mérite à nouveau notre attention : on l’observe dans les formes filiformes, présentes ou évoquées, qui renvoient aux lignes de l’écriture : dans la “**télégraphie sans fil**” qui “attire les mots”, dans les “pattes en fil de fer” de l’araignée, extensions du signifiant central fournies par le filigrane propre de la Tour ; on l’observe aussi dans l’eau sombre de “la Seine [qui] ne coule plus”, claire émanation de l’“encrier” avant qu’elle ne subisse le phénomène de déformation de la couleur au contact du “miel” qui constitue la brillante métaphore filée²⁵⁵ (abeilles²⁵⁶ / ruche de mots / encrier de miel).

Le processus est très analogue à celui qui a lieu dans le “travail du rêve”, dans le lapsus ou dans la technique du mot d’esprit (condensation, déplacement, déformation). Il y a eu un déplacement massif, un rayonnement analytique épars dans le poème, émanant de la figure centrale et synthétique de l’échelle musicale, qui en vient à constituer une métonymie de la Tour et de la liberté. La musique, tout comme la poésie, amplifie la présence de la Tour, car elle apporte la voix. Mieux encore, elle opère une transformation de l’objet en être vivant, démarche tout à fait propre au “créationnisme” huidobrien. Cet oiseau qui chante pourrait bien être le rossignol, point culminant de la fameuse série “rodognol, rorégnol, romignol, rofagnol, rolagnol, rossignol” d’*Altazor*, que nous avons présentée en II.2.3., sauf que dans le poème *Tour Eiffel* cette présence agglutinante créationniste de l’oiseau-instrument de musique apparaît fragmentée, déplacée selon une procédure comparable à celle du cubisme analytique en peinture : d’une part

²⁵⁴ Il est intéressant d’observer la traduction de ce poème par José Zañartu, qui propose pour ce vers “se la cantarás a las estrellas” au lieu de “se la contarás a las estrellas”, lapsus naturel (cantar/contar) si ce n’est une traduction interprétante qui, à notre avis, empêcherait l’intéressant déplacement que permet l’original. Voir Huidobro, V. : *Obra selecta*, p. 55.

²⁵⁵ Métaphore filée d’autant plus brillante qu’elle est prise dans une disposition chiasmique.

l'oiseau qui chante, de l'autre les notes de musique qui forment l'échelle. C'est par un travail de lecture transtextuelle qu'on dévoile les couches constituantes et leur articulation.

Il conviendrait aussi de considérer dans cette perspective le phénomène de la réécriture, le déploiement de versions différentes d'un même poème que Huidobro pratique, poussé par un élan d'expérimentation esthétique. Ceci lui mènera aussi à explorer les possibilités expressives des deux langues en écrivant alternativement en français et en espagnol, et en alternant aussi bien des procédés idéographiques que des formes de versification plus conventionnelles (certains poèmes de *El espejo de agua* feront l'objet d'une réécriture en deux étapes successives, en langue française²⁵⁷). Sans doute, ce phénomène n'est pas loin de la sérialisation amplement développée par les cubistes : il suffirait d'évoquer les différentes versions de la *Tour Eiffel* de Delaunay, ou les différents *Nu descendant un escalier* et les différents stades de *La Mariée* de l'étape cubiste de Duchamp, ou les nombreuses "natures mortes" de Picasso, et tant d'autres exemples. Ce phénomène s'intègre sans doute dans la tendance analytique, car il permet de montrer les différentes faces et les différents angles de l'œuvre et d'approcher ainsi une vision totale du panorama esthétique de l'époque. À présent l'on est à même de considérer la fragmentation chez Huidobro comme un phénomène qui traverse les textes, et la fragmentation au sens large comme un phénomène étendu qui traverse les œuvres artistiques et les fait communiquer entre elles, comme un moyen d'atteindre l'unité de l'œuvre d'art.

²⁵⁶ À noter la robe des abeilles : dorée de miel, à rayures noires !

²⁵⁷ Les deux versions françaises de ces poèmes, qui furent publiées en 1917 dans *Nord-Sud* et dans le recueil *Horizon carré*, respectivement, manifestent quelques variations entre elles et par rapport à la première version espagnole de 1915.

II.5.2.3. Couleur, espace, rythme : les *Tour Eiffel* de Delaunay et de Huidobro

Le rôle primordial de la Tour Eiffel dans l'œuvre de Robert Delaunay est frappant. Il y travaille intensivement pendant une vingtaine d'années, et on en connaît au moins une dizaine de versions différentes : en partant des formes plus éclatées que l'on observe dans les années 1910-1912 (*Champ de Mars - la Tour rouge*, 1909 ; *Les Fenêtres*, 1912 ; *La Ville de Paris*, 1910-12 ; *Tour Eiffel*, 1911), lesquelles manifestent une fragmentation plus proche du cubisme analytique, et en passant, à partir des années 1918, par les versions où il intensifie la couleur en même temps qu'il introduit les formes discoïdales (lithographie en couleurs *Nord-Est-Sud-Ouest*, 1918 ; *Ville de Paris - La Femme et la Tour*, 1925), pour arriver à l'exemplaire le plus figuratif et le plus coloriste (*La Tour Eiffel*, 1926).

Le dessin de cette Tour de 1926, intensifié par la couleur rouge et orange, met en valeur les détails géométriques de sa structure architecturale, et souligne le rythme ascensionnel par une contre-plongée. Il reste, vraisemblablement, peu de traces du cubisme, si ce n'est les formes géométriques pures mises en évidence par le remplissage en couleur de la structure, évoquant dans l'ensemble certains aspects du constructivisme russe, que nous observons, par exemple, dans le tableau de Kandinsky : *Pointes en arc*.



24. Robert Delaunay : La Tour Eiffel (1926). 25. Wassily Kandinsky : Pointes en arc (1927).

Mais l'effet de puzzle ainsi produit tisse le fil conducteur, entre la fragmentation massive et floue de certaines toiles antérieures et l'assemblage de fragments géométriques aux couleurs vives et aux contours nets qui dominant dans les toiles ultérieures. L'effet de vitrail ou de mosaïque serait ainsi une constante en évolution dans l'œuvre de Delaunay, dont le point de départ doit être situé dans le cubisme.

Il nous semble indispensable de citer ici les deux exemples qui illustrent le mieux cette filiation :

D'une part, la série des *Fenêtres* (1912), dont l'une figure ci-dessous, en vient à constituer l'exemple le plus représentatif de la tendance cubiste à la fragmentation.



26. Robert Delaunay : Les fenêtres (1912).

On reconnaît les mêmes formes géométriques, les mêmes couleurs que dans la Tour de 1926, mais ici elles sont devenues un peu floues pour mieux rendre compte du flou analytique qui découle de la dispersion formelle, pour adhérer à la confusion produite par une fragmentation massive. La couleur acquiert une valeur quasiment symbolique, c'est la couleur qui met en œuvre la géométrie des fragments, qui produit une stimulation sensorielle ainsi qu'un certain éblouissement. On a du mal à identifier l'image centrale, on devine la Tour Eiffel, mais l'on pourrait aussi bien y reconnaître d'autres architectures analogues. Ce n'est peut-être pas par hasard si le poème homonyme d'Apollinaire dédié à Robert Delaunay contient les mêmes couleurs et le même rythme :

“ Du rouge au vert tout le jaune se meurt ”

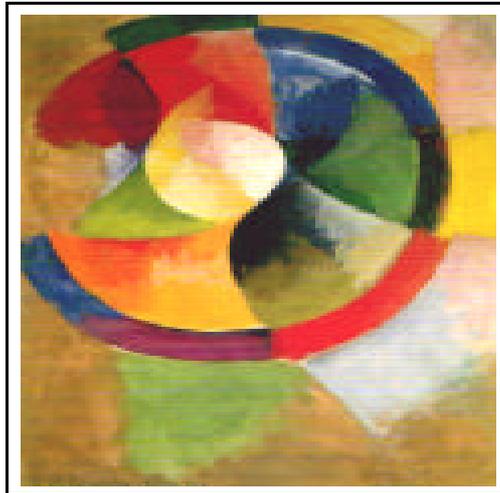
[...]

“ La fenêtre s'ouvre comme une orange

Le beau fruit de la lumière ”²⁵⁸

Chez le poète on apprécie le même flou. Le simultanésisme d'objets, de phrases, d'échos produit un effet d'abstraction comparable à celui du peintre²⁵⁹. C'est justement Apollinaire qui situera la naissance du “ cubisme orphique ” dans les *Fenêtres* de Delaunay.

L'autre tableau qui nous semble fondamental dans cette trajectoire est *Formes circulaires : Soleil n° 2* (1912-13).



27. Robert Delaunay : *Formes circulaires : Soleil n° 2* (1912-1913).

Cette toile s'intègre dans la série de disques simultanés développée aussi bien par Robert que par Sonia. Elle annonce l'abstraction de la série de disques des années 30 (*Rythme n° 1*, *Cercles simultanés*, etc.). Mais, curieusement, entre ces derniers disques aux couleurs uniformes et aux limites nettes et le *Soleil* de 1912 que nous présentons ci-dessus, il y a

²⁵⁸ Le poème “Les Fenêtres” (1912-13) parut dans la première section, “Ondes”, du recueil *Calligrammes* (1913-1916) publié en 1918.

²⁵⁹ Llorens Serra, T. : *Nacimiento y desintegración*, pp. 59-61.

quelques tableaux qui ne sont ni abstraits ni cubistes, mais plutôt figuratifs, dont celui de la tour monumentale de 1926 que nous avons commenté précédemment. C'est justement à la lumière de ce tableau qu'il faut considérer le *Soleil*. L'on identifie les mêmes couleurs, mais discrètement altérées par le vertige que produit la vision en contre-plongée, si l'on veut bien identifier dans les formes circulaires concentriques et dans les rayons formés par les couleurs à leur limite, la vision que l'on aurait si on levait la tête en se plaçant sous la Tour de 1926. Ce tableau (*Soleil n° 2*) se situerait de la sorte à mi-chemin entre abstraction et figuration, il fonctionne comme une charnière. Il est abstrait, par sa forme géométrique, plus évocatrice d'un rythme que d'un objet reconnaissable. Mais les couleurs, en fournissant le lien analogique, opèrent une actualisation de l'objet.

Là où Delaunay a mis des couleurs éclatantes, des disques lumineux, des distorsions formelles, pour représenter le rythme de la ville matérialisé dans la Tour, Huidobro met du "mouvement". Sur le plan de la représentation, il le fait par démarches multiples, par détours, tels les constants va-et-vient entre analyse et synthèse, déplacement et condensation, métaphore et métonymie, que l'on a pu observer ; et, sur le plan du signifiant, il le fait d'une part par le travail de la spatialité, un va-et-vient des vers (groupements divers, segmentations en double colonne, variations typographiques,...), et d'autre part, par le travail prosodique (répétitions de mots —chanson, chante, Tour, sonne, abeille...—, rimes et assonances —Eiffel, ciel, miel / garçon, clairon, chanson, fond, ponts, vont, horizons / monde, ombre / télégraphiques, électrique / année, parlé / do, do—, paronomases et permutations de sons— miel, abeille / tour Eiffel, guitare du ciel, etc.).

Mais si la couleur ne semble pas être présente dans la version étudiée du poème *Tour Eiffel*, le rapport à la peinture est indéniable. Il suffit de considérer la présence physique et la qualité plastique qui découlent de la

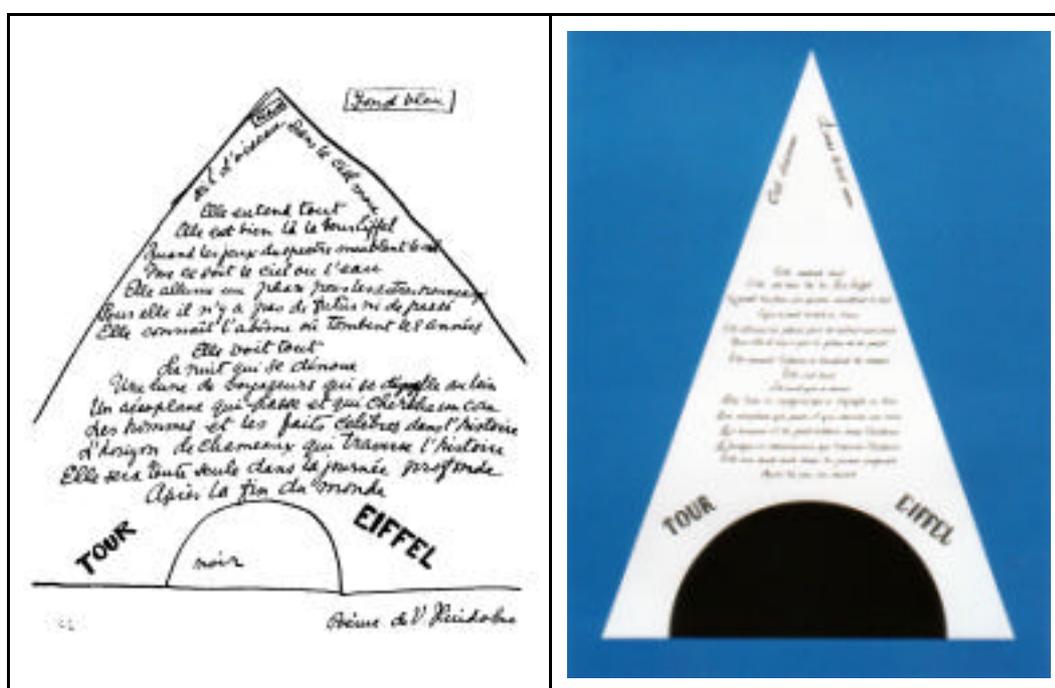
disposition des vers, perceptible avant de procéder à toute lecture. Pour mieux rendre compte de ce caractère singulier du texte littéraire, de sa nature sémiotiquement polyvalente, du déplacement des habitudes perceptives auquel il oblige, voici la précieuse édition du poème avec couverture illustrée par *La Tour Nord-Est-Sud-ouest* de Robert Delaunay, contenant aussi une reproduction de *La Tour 1910*, et avec le poème en noir étalé sur des pages de différentes couleurs visiblement choisies dans la palette du peintre²⁶⁰. Encore faut-il dire que la couleur entre en scène pour constituer le support du poème, lequel fera ainsi office de figure.



28. Vicente Huidobro : poème Tour Eiffel illustré par Robert Delaunay (1918).

²⁶⁰ Huidobro, V. : *Tour Eiffel*, Imprenta de J. Pueyo, Madrid, 1918. Voir reproduction de cette édition dans : *Salle IV, Vicente Huidobro y las artes plásticas*, pp. 68-70, et dans l'illustration 28 ci-dessus.

Un peu plus tard, Huidobro concevra le poème-peint *Tour Eiffel*, qui intègre la série des 13 poèmes-peints de son projet “Salle XIV”²⁶¹. Ce poème, ainsi que le reste de la collection exposée en 1922 au théâtre Édouard VII de Paris, disparaît lorsque la salle ferme deux jours après l’ouverture. Mais, la reproduction faite à partir d’une esquisse et d’un document photographique conservés met en évidence le protagonisme de la couleur :



29. V. Huidobro : Esquisse schématique du poème peint Tour Eiffel (1921).

30. V. Huidobro : Poème peint Tour Eiffel (reconstruit et reproduit en 2001 à partir de l’esquisse).

La figure de la Tour Eiffel est représentée par un triangle isocèle d’un blanc lumineux qui contient le poème, sur un fond bleu intense motivé par le ciel. L’arche de la Tour, remplie en noir, semble suggérer un tunnel, une porte noire, fort évocateurs. Une épure totale, rien à voir avec les formes

²⁶¹ La collection complète des poèmes peints, en version lithographiée à partir des originaux, fut exposée en mai 2001 au Musée Reina Sofia de Madrid. L’ensemble des

dynamiques de Delaunay. Le poème, quant à lui, est complètement différent de l'autre *Tour Eiffel* que nous avons analysée. Apparemment, aucun rapport avec le cubisme. Le style du poème semble plutôt moderniste, malgré un langage beaucoup plus discursif et malgré la présence de métaphores de facture dadaïste : le vers manifeste une plus grande régularité à peine fragmentée par rapport à l'autre poème, et le schéma de la rime montre des couplets où seulement le premier vers “ elle entend tout ” se détache, mais pour rejoindre plus tard celui du milieu “ elle voit tout ”, aussi bien par la brièveté que par la rime, afin de marquer la dimension toute-puissante de la Tour. Sans doute le contenu exprimé par ces deux vers est-t-il motivé par la forme de la Tour qui, vue de loin, fournit l'image de l'œil dominateur du Créateur entouré d'un triangle, amplement reproduit par l'iconographie chrétienne. Voici l'arche noire transformée en pupille. Huidobro opère ainsi un déplacement tendant à élever la Tour, objet créé par l'homme, à une catégorie suprême et divine et, par ce biais, à profaner l'image de Dieu. Sans doute la superposition de ces deux plans de lecture montre-t-elle une exaltation de la modernité que la tour Eiffel incarne ; elle met en évidence, dans le déplacement opéré, un geste très marqué idéologiquement.

Ce poème-peint va bien au-delà de la simple correspondance avec le monde de référence que la figure exhibe à première vue. Comme Sarabia l'a bien signalé, “ le pléonisme [entre titre et figure] se brise lorsque le visible devient lisible ”²⁶². L'on pourrait encore dire : lorsque, par la voie de l'analyse, la figure elle-même montre ses niveaux de signification sous-jacents et entre en rapport dialogique avec le texte ; enfin, lorsque les différentes

reproductions est inclus dans le catalogue auquel nous nous sommes référée.

²⁶² Sarabia, R. : “ Una aproximación a los poemas pintados como reflexión del signo artístico ”, dans : *Salle IV, Vicente Huidobro y las artes plásticas*. p. 59.

couches du visible et du lisible qui configurent la matière signifiante s'actualisent et s'articulent vers une production de sens dynamique.

Quoique ce poème-peint ne semble pas se rattacher directement aux techniques cubistes que nous avons étudiées jusqu'ici, il fournit une image de synthèse esthétique, qui témoigne partiellement de l'ensemble de procédés complexes à l'œuvre chez Huidobro. Ceci, joint à la coprésence de systèmes sémiotiques (peinture/écriture), confère justement à la poésie de Huidobro sa valeur totale : synthèse de plusieurs tendances esthétiques.

II.5.2.4. Au-delà de la représentation, la figuration cubiste : Juan Gris et Vicente Huidobro

Si Juan Gris se sert de la couleur pour figurer les objets, pour les créer par un recours métonymique, si d'une tache blanche il fait une assiette, d'une tache rouge, une bouteille, et d'une tache noire, l'ombre, et si ses tableaux, beaucoup moins marqués par le colorisme, procurent une sensation de quiétude, on dirait que Robert Delaunay, quant à lui, choisit des couleurs éclatantes qui se marient bien aux formes dynamiques qui les contiennent, afin d'obtenir un rythme frénétique évocateur du machinisme urbain.

Chez Gris, la peinture passe avant la représentation : c'est le choix d'une géométrie concrète, mettons du cylindre, qui apportera la forme de la bouteille et pas à l'inverse, comme cela aurait été le cas chez Cézanne²⁶³ ; et c'est le choix de la couleur, disons du blanc, qui apportera l'image de l'assiette et pas à l'inverse. Il y a chez lui une combinaison parfaite entre l'improvisation expérimentale et le calcul, de même que chez Huidobro, entre automatisme de facture surréaliste et contrôle créationniste. Chez

²⁶³ Pour la distinction entre les démarches de Gris et de Cézanne, ainsi que pour le rapport de la couleur à l'objet, voir D.-H. Kahnweiler : *El camino hacia el cubismo*, p. 83, qui fait référence à des arguments théoriques fondamentaux exprimés par Juan Gris.

Braque l'on observe une démarche analogue : dans son tableau *Nature morte à la clarinette* (1927), la tache blanche lancée un peu au hasard par intuition plastique, fait apparaître l'assiette, mais il suffira d'ajouter volontairement quelques lignes noires dessus pour que la partition de musique s'y superpose et pour que, par la voie d'une remotivation sémiotique, l'image synthétique apparaisse.



31. Georges Braque : *Nature morte à la clarinette* (1927).

Sans aucun doute, la technique picturale de Braque et de Gris est celle qui se rapproche le plus ou que l'on peut le mieux extrapoler à celle de Vicente Huidobro en écriture. Le fait que la motivation soit donnée par la couleur, par le geste de départ, et non pas par l'objectif visé, par la fin, qui en fait ne s'avèrent nullement pertinents, nous met sur la piste d'un certain inachèvement conceptuel. Inachèvement qui ne doit pas être pris au sens de l'*opera aperta*, celle qui impliquerait une participation active du lecteur, une

désacralisation de la notion d'autorat, très peu pertinente ici, étant donné le rôle de démiurge que joue encore l'artiste au moment des avant-gardes. Il s'agit de l'inachèvement dans le sens du *work in progress*, celui qui témoigne d'une vision non dichotomique du monde, basée sur une conscience extralucide que le sens est en mouvement. Les cubistes semblent bien s'en apercevoir lorsqu'ils adoptent une esthétique du discontinu et du fragmentaire et qu'ils explorent par cette voie les différentes façons d'aboutir à la figuration. Car la figuration telle qu'ils l'entendent va bien au-delà de la représentation, elle n'est plus de l'ordre de la *mimesis*, mais de l'ordre de la création pure de l'objet nouveau.

II.5.3. TRANSPOSITION DE LA TECHNIQUE CUBISTE : CUBISME ANALYTIQUE ET CUBISME SYNTHÉTIQUE EN TRADUCTION

Toute traduction, en tant que processus de décodage et de recodage, comporte un travail de déplacement et de condensation à des degrés variables, qui permet de compenser les insuffisances de la langue d'arrivée et les écarts signifiants entre les langues en jeu, et de déboucher sur un texte agissant sur le même plan de la production de sens. Lorsqu'on a affaire au texte poétique, ceci devient d'autant plus évident que le texte lui-même, dans son état original montre, en les voilant ou en les exhibant, les enjeux de sa génération (autoréférence, métatextualité) et nous offre un véritable laboratoire d'expérimentation.

L'extrapolation du cubisme que nous avons appliquée au monument de la Tour Eiffel n'était point décorative. Elle devrait nous permettre d'envisager aussi bien le cubisme de tout texte, ne fût-ce que par la matière linguistique naturellement fragmentaire qui le constitue et les relations syntagmatiques et paradigmatisques qui en découlent. Ceci paraîtra, sans doute, quelque peu exagéré, de l'ordre d'une déformation. Aussi, nous ne

nous acharnerons pas à une telle démonstration en testant des textes de typologies diverses. Nous choisirons des textes d'une évidence flagrante, à savoir des textes poétiques de facture cubiste, lesquels nous permettront d'identifier sans difficulté des démarches d'exécution analogues dans leur écriture " première " et dans la traduction. Ces textes, faisant état de figure nous permettent désormais d'envisager le cubisme en traduction.

II.5.3.1. Analytique et synthétique ou déplacement et condensation

Cette tendance esthétique, inaugurée dans le domaine de la peinture par Picasso, et peu après introduite dans le domaine littéraire par Apollinaire, et que nous avons amplement développée précédemment, est à l'œuvre dans tous les travaux de l'esprit inhérents à la traduction au sens profond du terme : autrement dit, dans les productions qui impliquent un travail de symbolisation. Nous avons déjà évoqué le rapport entre les concepts d'" analytique " et de " synthétique " dans le cubisme proprement dit, et ceux de " déplacement ", " condensation " et " déformation " en psychanalyse, pertinents notamment pour l'interprétation des rêves, ainsi que les concepts, équivalents aux deux premiers, de " métonymie " et de " métaphore ", empruntés à la rhétorique et réinterprétés par Lacan à la suite de Jakobson. Il conviendrait néanmoins, avant de procéder à l'étude du cubisme en traduction, de proposer une définition plus systématique de ces concepts, car ils reviendront sans cesse dans les pages qui suivent. Nous le ferons dans une perspective pluridisciplinaire : tels que les considèrent les sciences du langage et la psychanalyse.

—Métaphore et métonymie :

D'après Aristote (*Poétique*), la métaphore est le " transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce d'après le rapport d'analogie ". " Bien faire les métaphores —dit-il— c'est bien apercevoir les

ressemblances ”. La métaphore est donc une figure de rhétorique qui, d’après une définition classique, consisterait dans l’emploi d’un mot concret pour exprimer une notion abstraite, soit un mot dans un sens ressemblant à, et cependant différent de son sens habituel. Et la métonymie, aussi d’après une définition classique, est une figure de rhétorique consistant à désigner un objet ou une notion par un terme autre que celui qu’il faudrait, lequel entretient un rapport existentiel avec la référence habituelle de ce même mot.

Selon la rhétorique moderne, et plus précisément d’après l’optique de Roman Jakobson, la métaphore provient d’un recentrement plus fort sur l’axe des similarités (paradigmatique), et la métonymie, d’un privilège accordé à l’axe des contiguïtés (syntagmatique). C’est en observant chez les aphasiques des troubles de langage portant soit sur la sélection, soit sur la contiguïté, qu’il en vint à identifier chez les premiers un recours à la métonymie et chez les seconds un recours à la métaphore. Jakobson voit dans l’opposition *métaphore / métonymie* un phénomène général du fonctionnement langagier, car la mise en discours amène nécessairement à privilégier soit un procès métaphorique, soit un procès métonymique²⁶⁴. Le Groupe μ englobe la métaphore, la métonymie et la synecdoque, que pourtant d’autres auteurs considèrent comme un type de métonymie, sous la rubrique des *métasémèmes*. Quant à nous, il nous semblerait indiqué d’établir aussi une distinction, d’ordre sémiotique, entre différents types de ressemblance : analogique pour la métaphore, impliquant un signe motivé mais pouvant être arbitraire ou non arbitraire selon qu’il s’agit de métaphores usées ou nouvelles, et ressemblance symbolique, impliquant un signe toujours motivé mais rarement arbitraire, pour la métonymie. Il conviendrait

²⁶⁴ Jakobson, R. : *Essais de linguistique générale*. Nous renvoyons au chapitre II, “ Deux aspects du langage et deux types d’aphasies ”, pp. 43-67, fondamental pour une distinction entre métaphore et métonymie en rapport avec deux variantes de combinaison : sélection et substitution, rattachées aux concepts psychanalytiques de condensation et de déplacement.

d'analyser la nature de la motivation et, à l'instar de l'optique du Groupe μ , de la placer du côté de la dénotation pour la métaphore, et du côté de la connotation pour la métonymie. Dans le cas de la métaphore, il y a un rapport de comparaison qui implique un troisième terme, virtuel, agissant en charnière entre les deux autres. C'est ce qui fait la différence fondamentale entre la métaphore et la métonymie, d'après le Groupe μ , car, disent-ils, si dans la métaphore le passage d'un terme de départ D à un terme d'arrivée A se fait via un terme intermédiaire I, toujours absent du discours et constituant une intersection sémique selon le point de vue adopté dans la métonymie, ce passage d'un point D à un point A se fait par un intermédiaire englobant A et D sur le mode sémantique ou référentiel, c'est-à-dire via une classe non-distributive²⁶⁵. Encore pourrait-on dire que la métonymie est axée sur le symbolique et la métaphore sur l'indiciel. Les métaphores et les métonymies peuvent constituer des signes iconiques, que ce soit par des moyens iconographiques ou par des moyens textuels. Ainsi, l'icone-symbolisant du crâne affiché sur les flacons contenant des produits toxiques fonctionnerait comme une métonymie de la mort : il n'indique pas que le flacon contient des crânes, il signifie danger de mort en vertu d'un rapport connotatif résultant d'une ressemblance, pour ainsi dire, idéographique et d'un usage conventionnel. Et chez les cubistes, l'on pourrait extrapoler la métaphore (plutôt la métaphore filée) et la métonymie aux deux tendances, analytique et synthétique, que nous avons observées lors de l'analyse de certaines œuvres plastiques et poétiques. La tendance du cubisme à transformer l'objet en une série de synecdoques, nous dirions à le disperser, que Jakobson met en rapport avec l'orientation métonymique, nous semble mériter certaines précisions. Car à notre avis, la fragmentation du signifiant, par multiplication synecdoquique, fournit assez souvent une métaphore filée et correspond plutôt à la tendance analytique du cubisme ;

²⁶⁵ Groupe μ (1970) : *Rhétorique générale*, Points, Seuil, Paris, 1982, pp.108, 117-118.

l'orientation métonymique serait plutôt à l'œuvre dans le cubisme synthétique. Nous serions néanmoins d'accord sur la distinction que Jakobson établit entre l'orientation métonymique du cubisme et la conception visiblement métaphorique des peintres surréalistes²⁶⁶. Les images condensées que nous observons dans les tableaux de Gris et de Braque que nous avons commentés, ainsi que le calligramme de l'échelle du poème *Tour Eiffel* de Huidobro, convoquaient les deux termes d'une métonymie (en simplifiant : le signifiant et le signifié) : l'image dominante laissait transparaître l'autre image dans un rapport assez analogue à celui de la surdétermination, et tout à fait équivalent à celui du lapsus ou du mot d'esprit, tels que la psychanalyse les conçoit. Il en va de même dans les exemples canoniques du type "prendre un verre", où on dit verre et on signifie boisson, la désignation du contenant signifiant le contenu, et l'un et l'autre étant liés par un rapport de ressemblance conceptuel, ou plus exactement idéographique. Lorsque Juan Gris peint des cylindres et que nous y voyons des bouteilles, il s'agit d'une métonymie. Mais il conviendrait encore d'envisager cette image condensée comme le résultat d'un déplacement. Dans le travail du rêve l'on retrouve de nombreuses images de ce type, et à les analyser on découvre assez souvent que condensation et déplacement sont des processus connexes, que le déplacement est susceptible de déboucher sur une condensation, que l'image condensée résultante comporte une déformation révélatrice de la censure qui a opéré une telle configuration. Le Groupe μ envisage des "métaphores corrigées", produites par combinaison de deux synecdoques complémentaires, ou par l'adjonction d'une synecdoque à la métaphore ou, encore, par l'adjonction d'une métonymie. L'on se demande, en fait, si une telle optique ne confirmerait pas l'aspect dynamique que nous venons de poser.

²⁶⁶ Jakobson, J. : *Essais de linguistique générale*, p. 63.

La définition de la métaphore et de la métonymie nous a obligée à parler en termes de déplacement et de condensation. Ces concepts, qui ont d'ailleurs été évoqués plusieurs fois au long de la thèse, renvoient à la psychanalyse et exigent donc une approche un peu plus spécifique. Cette approche nous permettra sans doute d'élargir l'angle de vision du phénomène qui nous occupe et de mieux comprendre l'orientation de notre démarche en traduction.

—**Déplacement et condensation :**

Nous tenons à signaler tout d'abord que notre visée de ces concepts est personnelle, elle tient à une interprétation globale des différentes approches (sémiotiques, psychanalytiques) et, surtout, à une observation scrupuleuse de ces fonctionnements à l'œuvre dans de nombreux tableaux et textes littéraires soumis à l'analyse.

Les concepts de déplacement et de condensation, comme nous l'avons indiqué, sont étroitement liés à ceux de métaphore et de métonymie. Si nous les présentons ici séparés, ce n'est qu'à des fins pratiques. Cela nous permet de fournir de manière unitaire les définitions apportées par la psychanalyse, et de constater ce vacillement, à notre avis significatif, dans l'usage de ces termes, que nous-mêmes avons manifesté dans notre approche personnelle.

Selon Lacan, l'inconscient est structuré comme un langage. C'est pourquoi les figures clés du langage ont une importance capitale dans sa théorie, en tant que jeux sémantiques, autrement dit en tant que médiateurs entre les jeux sur les formes (phoniques, syntaxiques) et les jeux sur les propositions (métalogismes). D'après lui, les mécanismes des formations de l'inconscient s'assimilent à ceux du langage, selon deux figures fondamentales : la *métaphore* ou condensation, et la *métonymie* ou déplacement. Et ces structures fondamentales qui sont en fait celles de

l'inconscient, on les trouve aussi bien dans le rêve que dans les symptômes, les actes manqués et les mots d'esprit. " [Elles] sont les mêmes que celles qui créent le sens dans le langage "²⁶⁷, dit-il, car :

Il s'agit de retrouver dans les lois qui régissent cette autre scène les effets qui se découvrent au niveau de la chaîne d'éléments matériellement instables qui constitue le langage —effets déterminés par le double jeu de la combinaison et de la substitution dans le signifiant— selon les deux versants générateurs du signifié : la métaphore et la métonymie.²⁶⁸

Mais les concepts de condensation et de déplacement étaient déjà présents chez Freud. Lacan les a réinterprétés à la lumière de la théorie de Jakobson. Il convient à présent de revenir sur la terminologie jakobsonienne correspondante, car elle nous permet d'identifier une coïncidence vis-à-vis de Lacan et un certain écart par rapport à Freud. En effet, s'il y a différence ce n'est que dans la manière de comprendre le terme de déplacement, qui d'après Freud n'impliquerait pas le privilège d'un type de liaison associative. Aussi bien le déplacement métonymique que la condensation synecdoquique freudiens fonctionnent par contiguïté. Et le fonctionnement par similarité semble être à l'œuvre dans l'identification et dans le symbolisme freudiens, encore qu'il s'agirait ici, nous semble-t-il, du symbolisme caractéristique des rêves les plus typiques. Le terme "symbolisme" mérite notre attention : nous nous contenterons de synthétiser en le définissant comme le mode de représentation indirecte et figurée d'une idée, d'un conflit, d'un désir inconscients, autrement dit toute formation substitutive. Dans cette perspective, le symbolisme enveloppe toutes les formes de représentation indirecte : déplacement, condensation, surdétermination, figuration. Mais dans Freud même, l'on observe des

²⁶⁷ Lacan, J. : " Les formations de l'inconscient " (Séminaires de l'année 1956-1957) dans *Bulletin de psychologie*, Paris, 1956-1957, cité par : Fages, Jean-Baptiste (1971) : *Comprendre Jacques Lacan*, Dunod, Paris, 1997, p. 41.

nuances au sujet de ces concepts : dans *Études sur l'hystérie* (1895)²⁶⁹ il distingue entre un déterminisme *associatif* et un déterminisme *symbolique* des symptômes²⁷⁰. Pour en revenir aux termes de Jakobson : un déterminisme par *combinaison* ou prédicatif, et un déterminisme par *sélection*. Mais chez Freud, les symptômes, en l'occurrence, sont autant des symboles que des métonymies, c'est-à-dire qu'ils sont de l'ordre de la substitution et non pas de la contiguïté. En adhérant et au caractère métonymique des symptômes et à la valeur symbolique de la métonymie, nous les considérerons comme des phénomènes de condensation résultant de déplacements. Et notre lecture de Freud nous permettrait ainsi de rejoindre l'approche du cubisme que nous avons entamée en II.5.2. Dans les tableaux qui suivent, on appréciera clairement cette analogie entre les visées de Jakobson et de Lacan, ainsi que la différence vis-à-vis de Freud que nous venons de signaler. Dans le deuxième tableau, nous présentons synthétiquement les caractéristiques des deux orientations cubistes en les extrapolant aux concepts que nous venons de traiter selon notre interprétation personnelle.

	FREUD	LACAN	JAKOBSON
Contiguïté (substitution)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Déplacement métonymique ▪ Condensation synecdoquique 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Déplacement métonymique 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Déplacement métonymique
Similarité (combinaison)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Identification ▪ Symbolisme 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Condensation métaphorique 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Condensation métaphorique

²⁶⁸ Lacan, J. : *Écrits*, Le Seuil, Paris, 1966, p. 689.

²⁶⁹ Freud, S. : *Études sur l'hystérie (Studien über Hysterie -1895)*, P.U.F., Paris, 1956. Trad. A. Berman.

²⁷⁰ Pour cette section voir : Laplanche, J. et Pontalis, J.-B. (1967) : *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, 1994, rubriques *condensation* et *déplacement* ; et Fages, Jean-

	CUBISME
Synthétique (substitution)	▪ Condensation métonymique
Analytique (combinaison)	▪ Déplacement par fragmentation ▪ Dissémination du signifiant par multiplication synechdoquique ou par métaphore filée

Enfin, il nous semblerait indiqué d'envisager, en guise d'hypothèse, une certaine relation entre le vacillement que nous venons d'observer entre certaines de ces approches et la fragilité du signe que nous soutenions dans notre présentation de l'iconicité. En effet, un tel vacillement témoigne de la mobilité propre aux signifiants, pris aussi au sens psychanalytique. Autrement dit, de celle en vertu de laquelle nous soutenions que le déplacement débouche sur la condensation. Cette hypothèse personnelle, que nous soutenons au moins depuis l'analyse du poème *Tour Eiffel*, sera sans doute plus claire à la vue des traductions qui suivent.

II.5.3.2. Du cubisme en traduction

Si les techniques du cubisme sont à l'œuvre dans le texte littéraire, l'on peut aussi bien soutenir la possibilité, voire la nécessité, de pratiquer du cubisme en traduction. Une telle démarche se concrétise, *a fortiori*, lorsqu'on a affaire à des poèmes cubistes. Dans ces cas-là, les images —aussi bien visuelles que sonores— qui apparaissent condensées dans le texte source pourront, en l'occurrence, subir un processus de déplacement analytique. Autrement dit, on pourra procéder par dissémination du signifiant lorsque les moyens offerts par la langue cible rendront difficile de le fournir dans sa forme unitaire initiale. Mais, en sens inverse, il conviendra de procéder par condensation chaque fois que le texte suscité par la démarche traduisante

offrira de telles possibilités. Il s'agira, *grosso modo*, d'exploiter les potentialités textuelles : parfois ceci va nous obliger à déplacer les procédés qui étaient à l'œuvre dans le texte de départ et à les appliquer sur des segments différents, dans d'autres cas il s'agira de compenser certaines pertes ou certains décalages en travaillant d'autres aspects de la signifiante qui n'apparaissent pas activement dans le texte source mais qui s'intègrent dans l'esthétique globale. Il s'agira en définitive de veiller à bien gérer les échanges et à ne pas altérer l'essentiel de la démarche poétique du texte qu'on traduit. Autrement dit, il s'agira de respecter ce qu'Efim Etkind nomme la "dominante poétique"²⁷¹.

Pour en avoir une idée plus précise, nous tenons à montrer quelques exemples de traduction.

Nous présenterons tout d'abord les étapes de la traduction du poème *Tour Eiffel* de **Vicente Huidobro (1918)**, qui a été analysé auparavant.

TOUR EIFFEL

Tour Eiffel
Guitare du ciel

Ta télégraphie sans fil
Attire les mots
Comme un rosier les abeilles

Pendant la nuit
La Seine ne coule plus

Télescope ou clairon

TOUR EIFFEL

Et c'est une ruche de mots
Ou un encrier de miel

Au fond de l'aube
Une araignée aux pattes en fil de fer
Faisait sa toile de nuages

Mon petit garçon

²⁷¹ Etkind, E. : *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982.

Pour monter à la Tour Eiffel
On monte sur une chanson

Do
ré
mi
fa
sol
la
si
do

Nous sommes en haut

Un oiseau chante	C'est le vent
Dans les antennes	De l'Europe
Télégraphiques	Le vent électrique

Là-bas

Les chapeaux s'envolent
Ils ont des ailes mais ils ne chantent pas

Jacqueline
Fille de France
Qu'est-ce que tu vois là-haut

La Seine dort
Sous l'ombre de ses ponts

Je vois tourner la Terre
Et je sonne mon clairon
Vers toutes les mers

Sur le chemin
De ton parfum
Toutes les abeilles et les paroles s'en vont

Sur les quatre horizons
Qui n'a pas entendu cette chanson

JE SUIS LA REINE DE L'AUBE DES POLES
JE SUIS LA ROSE DES VENTS QUI SE FANE TOUS LES AUTOMNES
ET TOUTE PLEINE DE NEIGE
JE MEURS DE LA MORT DE CETTE ROSE
DANS MA TÊTE UN OISEAU CHANTE TOUTE L'ANNÉE

C'est comme ça qu'un jour la Tour m'a parlé

Tour Eiffel
Volière du monde

Chante Chante

Sonnerie de Paris

Le géant pendu au milieu du vide
Est l'affiche de France

Le jour de la Victoire
Tu la raconteras aux étoiles

Nous proposerions d'abord de procéder à une lecture transversale, afin de constituer des champs sémantiques où l'on identifiera les connexions les plus opératoires. Ceci nous permettra d'établir l'isotopie dominante.

Un premier champ sémantique serait constitué par les éléments évoqués lors de l'analyse, qui fournissent l'isotopie musicale :

- Guitare
- Clairon (2 fois)
- Chanson (2 fois)
- Do, ré, mi...
- Un oiseau chante
- Je sonne mon clairon
- Chante (5 fois)
- Sonnerie
- Les paroles de la chanson

Il y aurait un deuxième champ sémantique constitué par des termes renvoyant plus ou moins explicitement à la communication :

- Télégraphie Sans Fil
- Mots
- Télescope
- Encrier
- Tour Eiffel (dans sa qualité d'antenne)
- Antennes
- Télégraphiques
- Vent électrique
- Ailes
- Ponts
- Terre
- Toutes les mers
- Chemin
- Quatre horizons
- Affiche
- Raconteras

Et encore un troisième, fourni par tout ce qui renvoie à l'écriture :

- Mots (2 fois)

- Encrier
- Fil de fer
- Toile
- Paroles
- Texte de la chanson

En somme, quatorze occurrences pour la musique, guère plus pour la communication et sept pour l'écriture. On pourrait encore évoquer la présence d'éléments renvoyant aux espaces aérés, aux larges dimensions (terre, mer, Europe, ciel,...) quoique à notre avis ils servent à fournir l'espace étendu où la communication opère et où la musique se déploie. L'on observera que la plupart de ces termes peuvent faire double emploi et appartenir à plus d'un champ sémantique, soit directement, soit en vertu d'associations en chaîne. Nous constatons en fait qu'il s'agit de champs sémantiques connexes et interagissants, fournissant une métaphore filée et conférant à la Tour une valeur instrumentale au sens large du terme. La tour fournit un instrument de musique et aussi un instrument de communication, autrement dit elle est instrument poétique : noyau de l'écriture. La traduction doit rester attentive à ces connexions significantes. La proximité de certains mots, en l'occurrence, est susceptible d'activer des rapports significants. Il en va ainsi de " fil " dans le vers " télégraphie sans fil ", qui placé à la suite du vers " Guitare du ciel ", renvoie immédiatement aux fines cordes de la guitare, et empêche la traduction " telegrafía sin cable ". Ce " fil " évocateur aussi bien de la musique que de la communication, réapparaît dans le vers " une araignée aux pattes en fil de fer ", qui, renvoyant ici aux formes filiformes de l'écriture (par la couleur de l'araignée) en vient à compléter et à complexifier la métaphore filée. Dans ce cas-ci, il ne sera pas facile de maintenir le signifiant " fil / hilo ", mais il est possible de compenser cette perte tout en parant à une autre perte. Nous proposons " una araña **de** alámbricas patas " : le syntagme prépositionnel fournit une structure parallèle avec le vers suivant " tejía su tela **de** nubes ", il offre aussi l'avantage d'être moins lourd

et de rester plus proche des assonances en [a] de ce vers qui le suit. En outre, “alámbricas” s’intègre aussi dans le système d’assonances (“télégraphiques”, “électrique” / “telegráficas”, “eléctrico”) présent quelques vers après l’échelle musicale.

Il convient ici d’aborder la question du rythme. Quoique le poème *Tour Eiffel* ne soit pas construit suivant un schéma de rime ni suivant une métrique régulière, le rythme est fourni par des procédés divers. Le rythme prosodique et graphique en vient précisément à confirmer la sémantique dominante. D’une part, on peut envisager un rythme visuel, à savoir le travail de la spatialisation, qu’il conviendra de préserver rigoureusement dans la traduction. D’autre part, le rythme est fourni par le système des assonances ainsi que par certaines régularités métriques diffuses. L’isotopie musicale fournie sur le plan du contenu aurait donc une double motivation : d’une part par le signifiant graphique, montrant une sorte d’orchestration des vers, et d’autre part, par le signifiant phonique fourni notamment par la distribution aléatoire de rimes et assonances.

Avant de procéder à la traduction, il conviendra donc d’identifier les ensembles d’homophonies, paronomases ou rimes. Nous proposons un classement grossier, non par manque de rigueur mais étant donné les contiguïtés phonétiques très variables et les rapports signifiants qui en découlent. Parfois on arrivera même à identifier des phénomènes de paronomase filée. L’on constate une fois de plus qu’il convient de faire une lecture transversale pour identifier les différents fragments du signifiant phonique constituant la caisse de résonance du poème :

Tour / autour / jour /coule guitare terre / volière
vers mers reine

garçon clairon chanson fond ombre / monde / monte ponts vont horizons
do...do haut dort oiseau
Eiffel Ciel /Miel Abeille
Paroles / poles Automnes
Chemin Parfum
Année Parlé
Télégraphique Électrique
Fil Sonnerie Paris
Meurs / mort / rose
Toile / étoiles

Une lecture oralisée nous permettrait d'identifier encore d'autres contiguïtés phoniques, ainsi que des rimes internes ou des assonances localisées dans différentes parties du mot. Nous tenons à noter que les connexions phonétiques diffuses fournissent des rapports signifiants, parfois ayant même une valeur iconique. Elles procèdent de manière analogue à celles qu'on observait sur le plan sémantique. Même si la traduction ne peut pas prétendre à reproduire toutes ces analogies phoniques identiquement, elle devra être extrêmement sensible à ce trait signifiant.

La traduction que nous présentons ici, jointe au commentaire qui la suivra, donnera sans doute un aperçu plus exact des propos que nous venons de tenir.

TORRE EIFFEL

Torre Eiffel
Guitarra del cielo

Tu telegrafía sin hilos
Atrae a las palabras
Como un rosal a las abejas

Durante la noche
El Sena ya no corre

Telescopio o clarín
TORRE EIFFEL

Y es una colmena de palabras
O un tintero de miel

En la profundidad del alba
Una araña de alámbricas patas
Tejía su tela de nubes

Niño de mi corazón
Para subir a la Torre Eiffel
Se sube por una canción

De
re
mi
fa
sol
la
si
do

Ya estamos arriba

Un pájaro canta Es el viento
En las antenas De Europa
Telegráficas El viento eléctrico

Allí abajo

Los sombreros echan a volar
Tienen alas pero no cantan

Jacqueline
Hija de Francia
¿Qué ves allí arriba?

El Sena duerme
Bajo la sombra de sus puentes

Veo la tierra girar
Y hago sonar mi clarín
De mar a mar

Por el camino
 De tu perfume
 Todas las abejas y las palabras se alejan
 Por los cuatro horizontes
 Quién no ha oído esta canción
 SOY LA REINA DEL ALBA DE LOS POLOS
 SOY LA ROSA DE LOS VIENTOS QUE MARCHITA CADA OTONO
 Y REPLETA DE NIEVE
 MUERO CON LA MUERTE DE ESTA ROSA
 EN MI CABEZA CANTA UN PAJARO TODO EL AÑO
 Fue así como un día la Torre me habló
 Torre Eiffel
 Pajarera del mundo
 Canta Canta
 Campana de París
 El gigante colgado en medio del vacío
 Es el cartel de Francia
 El día de la Victoria
 Se la contarás a las estrellas

Sur la traduction ci-dessus nous avons signalé dans des couleurs différentes les chaînes d'assonances. Le maniement réduit des couleurs que les moyens disponibles nous fournissent ne nous a pas permis de rendre compte de toute la complexité du phénomène. Mais nous allons tout de suite procéder à une explication détaillée.

Reprenons le premier ensemble assonantique que nous présentions plus haut, mais cette fois-ci dans la version espagnole. Nous aurons :

- torre
- corre
- guitarra
- tierra
- re

Nous pourrions encore affiner ce classement, en observant des rapports multiples, par exemple :

- **Guitarra**
- **Tierra,**

contenant un anagramme à une lettre près , ou :

- **Guitarra**
- **Torre,**

contenant le mot “ torre ” à deux lettres près , ou encore :

- **Torre**
- **Corre,**

comportant la répétition du mot “ torre ” à une lettre près.

Et, enfin, nous avons la note “ re ”, en espagnol prononcée [ré] avec *r* roulé, de même que les autres mots de la série.

Ce phénomène d'ensemble —qui était présent dans le texte de départ même s'il n'était pas fourni par les mêmes mots— non seulement opère une mise en relief de la Tour , mais confirme la valeur synthétique en vertu de laquelle nous associons la tour à un instrument de musique. Ici, la langue espagnole s'avère très utile , car elle permet d'identifier dans la note “ re ” le signifiant de la “ torre ”, et ceci grâce à cette dérive paronomastique où l'identification de l'homophonie nous a obligée à mutiler les mots.

Jusqu'ici la traduction n'était pas très difficile, il a suffi de traduire “ corre ” au lieu de “ fluye ”. Mais ceci nous montre du moins la nécessité d'une lecture traduisante. Sans doute cette homophonie plus accusée par rapport à celle du texte de départ (“ tour ” / “ coule ”) en vient-elle à compenser la perte qui s'était produite par ailleurs (“ Eiffel ” / “ ciel ”, “ Eiffel ” / “ cielo ”).

La paronomase très brillante produite par “ Je meurs de la mort de cette rose ” —laissant entendre : meurs de / mort de , ainsi que : l'amor (la mort) — n'a pas pu être reproduite. Et nous ne nous sommes pas efforcée de la reproduire pour deux raisons. D'une part, étant donné qu'il était possible de déplacer ce procédé à un autre segment du poème que nous

présenterons plus loin , et, d'autre part, étant donné notre intérêt de maintenir la double lecture que l'énoncé contient :

- 'je meurs d'une mort analogue à celle de la rose'
- 'je meurs à cause de la mort de la rose'

Notre traduction " muero con la muerte de esta rosa " permet ces deux lectures , et la paronomase, ici affaiblie, a été déplacée à d'autres vers.

Nous avons effectué un travail de paronomase analogue dans les vers " vers toutes les mers ", en enrichissant l'assonance fournie dans l'original par " vers " / " mers ", que nous traduisons " de mar a mar ". Cette option nous intéresse car, d'une part, l'allitération et les découpages font émerger des palindromes :

- **Mar a mar** ara
- **Mar a mar** ama

et, d'autre part, parce que cet enchaînement à base palindromique mobilise une lecture en continu (maramaramaramara ...), traduisant l'idée d'infini que l'original (" vers toutes les mers ") fournissait sur le plan du contenu. En outre, il nous permet de récupérer le signifiant " amor " qui est présent phonétiquement dans le vers " je meurs de la mort de cette rose " que nous avons évoqué plus haut. Et le bilinguisme de Huidobro, sous-jacent dans l'original, en est actualisé.

Notre traduction a produit d'autres palindromes, sans aucun mérite de notre part, car c'est la langue espagnole qui le veut ainsi :

- Atrae **a las palabras** ala
como un **rosal a las** abejas salalas

Dans le premier vers présenté ici, le palindrome " ala " (aile) apparaît deux fois , et, dans le deuxième vers, le palindrome " alas " est emboîté dans le palindrome " salalas ", permettant la lecture d'abord d' " ala " et puis

d' " alas " avec un point commun d'intersection sur le *a*. Les " ailes " que la langue espagnole a fait émerger s'intègrent dans l'ambiance aérée fournie dans l'original par " nuages ", " vent ", " s'envolent "... et surtout par " ailes " qui apparaît une fois dans le poème. Notre procédé dans la version espagnole en viendrait ainsi à renforcer la motivation.

À observer les couleurs que nous avons appliquées sur la traduction, l'on pourra identifier des phénomènes d'assonances plus étendus, comportant des degrés d'homophonie variables. Ainsi, nous avons par exemple traduit le vers " toutes les abeilles et les paroles s'en vont " par " todas las abejas y las palabras se alejan ", qui nous semble plus riche en assonances que " se van ", étant donné la présence de " abejas ". Quant aux vers " les chapeaux s'envolent / ils ont des ailes mais ils ne chantent pas ", il convient de signaler la double lecture, métaphorique (chapeaux-oiseaux) et réelle (chapeaux, car en effet ils ont des ailes), que la traduction ne saurait et ne doit pas éviter. Il conviendrait encore de signaler que la métaphore de l'oiseau est fournie par une " métonymie phonétique ". Notre version " echan a volar " permet de compenser l'impossibilité de lire " oiseaux " derrière le mot " chapeaux ". Nous n'avons pas trouvé de nom d'oiseau dont la phonétique permette un tel rapprochement, ainsi nous a-t-il semblé opératoire d'introduire un syntagme verbal déployant l'image condensée. Ce choix, en outre, permet de renforcer deux réseaux assonantiques contigus : **echan**, cantan / **volar**, girar, sonar, mar a mar.

Plutôt que d'établir une grille ou une méthode exacte, il suffit d'exploiter toutes les ressources que le matériau linguistique met à notre disposition

Nous concluons le chapitre avec un deuxième exemple de traduction cubiste. Nous choisirons un poème à peu près de la même époque que celui de Huidobro : le poème *Heure* de **Pierre Reverdy**, qui fut publié en 1919

dans la revue catalane d'avant-garde *L'Instant*. La traduction que nous allons proposer fournira un bon exemple d'extension de la méthode iconique.

Quoique ce poème joue sur la spatialisation, l'iconicité que nous remarquerons ici n'est pas produite par des moyens graphiques. Nous observerons cette fois-ci un recours massif à la dissémination du signifiant par multiplication synecdoquique, c'est-à-dire, par un procédé analogue à celui du cubisme analytique, mais où les éléments synthétiques épars dans le texte relèvent de la tendance synthétique et nous permettent d'envisager une fluctuation entre condensation et déplacement.

Pour Reverdy, " la poésie est dans ce qui n'est pas. Dans ce qui nous manque. Dans ce que nous voudrions qui fût", " la poésie, c'est le lien entre nous et le réel *absent*. C'est l'absence qui fait naître tous les poèmes "272. Le poème *Heure* va nous montrer, précisément, comment la poésie est capable de mettre en œuvre une figuration de ce manque et de le résorber.

H E U R E

Un œil se ferme à l'horizon

L'autre se lève

Combien de temps faut-il pour parcourir la nuit

Le bruit et la lumière

Étoiles et grelots

Quelqu'un sur la montagne a jeté son manteau

Et derrière

L'eau

Le soleil éteint qui tombe

Et le chant plus gai d'un oiseau

Le tour du monde

Tout se dresse autour du rideau

²⁷² *Dictionnaire des auteurs*, Vol. IV, p. 76.

Les voix qui **montent** vont plus **haut**
 ou les marches plus **basses**
 Celui qui redescend
 Marche la tête **basse**
 L'**ombre** s' **allonge**
 Le ciel s'**éclaire**
 On écoute les **bruits** tomber **tout** près du mur
Contre la **terre**²⁷³

Ce poème, ainsi que le poème *Tour Eiffel*, est écrit en vers libres. Et l'on observe, de même, un travail du rythme fourni par certaines régularités aléatoires, par certaines répétitions de mots et par des séries d'assonances plus ou moins riches :

Faut-il La nuit Bruit Parcourir
Lumière Derrière Éclaire Terre
Grelots Manteau L'eau Oiseau Rideau haut
Tombe Monde Montent Ombre Allonge contre

²⁷³ Reverdy, P. : “Heure” dans *L'Instant*, II, Barcelone, 1919, p. 9.

Il est inutile de dire à nouveau que les assonances peuvent être déplacées et adaptées aux moyens offerts par la langue d'arrivée. Mais ce qui nous paraît plus intéressant à signaler, et qui à notre avis confère sa singularité au poème, c'est le rebondissement du signifiant "eau", qui apparaît une seule fois de manière isolée et visible et qui en vient à se multiplier, surtout phonétiquement, par son inclusion dans cinq mots étagés au long du poème. Cette position centrale de "L'eau" aura donc une fonction déictique²⁷⁴, constituant le noyau du déploiement textuel.

En faisant une lecture attentive, nous ne tardons pas à identifier ce même lexème dans "manteau", "oiseau", "rideau", et le même signifiant phonique dans : "grelots" et "haut". Sans doute cette découverte va-t-elle poser de dures contraintes à la traduction. Le recours aux équivalences ne sera sans doute pas viable : "agua" et "pájaro" n'ayant en commun que le "o", et "pájaro" et "cortina", rien du tout, et aucun d'entre eux ne contenant d'autre mot opératoire. Tout d'abord il conviendra d'évaluer l'importance du signifiant "eau" dans l'ensemble contextuel. Pour le savoir il s'impose d'explorer les diverses isotopies qui fournissent la sémantique dominante. Après lecture, nous constatons en premier lieu la motivation du titre. Le poème a un rapport immédiat aux références spatio-temporelles qu' "Heure" anticipait : l'œil qui se ferme, et l'autre qui se lève, le temps qu'il faut pour parcourir la nuit... Et l'idée de parcourir, elle-même renvoyant à l'espace et fournissant donc une condensation toute naturelle, le tour du monde, ainsi que l'ensemble de mouvements énoncés, fournissant dans l'ensemble des orientations ascendantes ou descendantes. Encore faudrait-il considérer toutes les métaphores du jour et de la nuit, tels le chant

²⁷⁴ Quoiqu'il ne s'agit pas d'une fonction déictique au sens strict du terme, nous estimons que la mise en relief de ce syntagme tel qu'il est présenté, la focalisation ainsi produite, fournit une déixis. Dans notre traduction nous avons souligné cette fonction en ajoutant le verbe : « Hay agua ».

de l'oiseau ou les grelots. Mais il faudrait aussi mettre l'accent sur la présence, directe ou anaphorique, des éléments de la nature, à commencer par l'eau, mais qui n'est sans doute pas la seule : il y a montagne, monde, soleil, ciel et terre. Il y aurait encore, le feu, ne fût-ce que métaphoriquement, dans soleil, lumière et grelots, par exemple. Mais il y a encore un autre élément, et, cette fois, caché comme l'était l'eau. Plus encore, car le vers " l'eau " fonctionnant à la manière d'un déictique opérerait une mise en relief, alors que l'élément dont nous parlons n'apparaît qu'incorporé à d'autres signifiants : il s'agit, bien sûr, de l'air.

Il suffit de revenir à la deuxième case de notre tableau, ou à la couleur bleu foncé que nous avons appliquée sur le poème, pour l'identifier. À considérer ce phénomène généralisé —toutes ces " *eaux* ", les plus profondes ainsi que celle de surface, tous ces " *airs* " voilés, mais aussi tous ces autres éléments référés—, on s'aperçoit vite qu'il est impossible de négliger la valeur signifiante de " L'eau ", et il va s'imposer de maintenir ce signifiant. C'est donc à partir de l'équivalent espagnol, " *agua* " qu'il faudra opérer le déploiement textuel.

Notre traduction, ci-dessous, n'est en fait qu'une étape d'un travail qui pourrait se multiplier en variantes. Car les caractéristiques d'un texte pareil prêtent à une démarche de traduction hautement créative.

H O R A

Un ojo se cierra en el horizonte

El otro se levanta

Cuánto se tarda en recorrer la noche

El ruido y la luz

Estrellas y cascabeles

Alguien en la montaña arroja la enagua

Hay agua

Y detrás
 El sol apagado se desploma
 El canto del pájaro no mengua
 La vuelta al mundo continúa
 Cercando el telón todo aguarda
 Las voces que suben van más alto
 O quizá los peldaños son más bajos
 Quien por ellos baja
 Cabizbajo anda
 La sombra se prolonga
 El cielo se levanta
 Se oyen ruidos cayendo junto al muro
 Contra la tierra

Notre démarche pour la traduction de ce poème a été simple dans sa formulation, mais d'une dure et laborieuse exécution. Il a fallu tout d'abord privilégier la répétition inclusive du mot "agua" tout en conservant la sémantique dominante, c'est-à-dire le réseau isotopique. Autrement dit, il a fallu opérer des transformations, vis-à-vis du texte de départ, qui vont du recours à des mots qui n'apparaissent pas dans le poème au déplacement du procédé inclusif à des segments autres que ceux de l'original, en passant par des phénomènes de sur-traduction ou de sous-traduction —si cela nous permettait de compenser une perte assonantique sans défaut ni surcharge sémantique— ou par des variations syntaxiques. Les changements de lexèmes, tel "enagua" pour "manteau", ou l'incorporation de la forme verbale "aguarda" pour compenser la perte que la traduction de "rideau" par son équivalent "telón" comportait, ne sont en définitive que des transformations de mots destinées à préserver la signifiante.

Il a fallu se pourvoir d'un répertoire aussi étendu que possible de mots espagnols contenant *agua*, que ce fût en position initiale ou en position finale, et veiller à ne pas inclure des dérivés du mot "agua", qui rendraient la répétition trop évidente et effaceraient le rapport paradoxal nécessaire.

Pour parer à la réduction d'occurrences du signifiant (-eau [o]), six dans l'original, trois dans la traduction, nous avons produit certains réseaux d'assonances, permettant d'entendre "agua" par contiguïté phonétique, ainsi : "El sol **apagado** se desploma / el canto del pájaro no **mengua**". On aurait pu aussi bien traduire "el sol **apagado** ya se **ahoga**", dont l'ensemble évoque en écho le son du mot "agua" outre le fait que "ahoga" s'intégrerait dans l'isotopie de l'eau. Mais la métaphore ainsi produite perdrait de la force et ne rejoindrait pas le sémantisme de la chute qui revient à l'avant-dernier vers ("on écoute les bruits tomber tout près du mur / se oyen ruidos cayendo junto al muro").

Dans ce poème il est aussi question de marches, de haut et de bas, de bruits et de lumière. Toutes ces dichotomies n'étaient sans doute pas difficiles à maintenir, mais nous les avons parfois mises en relief en y joignant un effet de symétrie. Telle, par exemple, notre reprise, deux vers avant la fin du poème, du mot "levanta" qui était présent au deuxième vers. Il convient ici de raisonner notre choix de ce mot, au lieu de "eleva", au deuxième vers :

"Un œil se ferme à l'horizon / L'autre se lève"

"Un ojo se cierra en el horizonte / El otro se levanta"

La traduction "se levanta" paraîtra choquante, il semblerait plus naturel de dire "se eleva". En français on utilise le même verbe pour désigner les objets qui passent d'une position horizontale à une position verticale, sans distinction de personnes ou choses, alors qu'en espagnol on tend à utiliser le verbe "elevarse" pour les objets et "levantarse" pour les personnes. Il faut aussi considérer la métaphore du soleil d'usage conventionnel en français : "le soleil se lève / se couche" et le déploiement métaphorique opéré dans le poème par le déplacement de soleil à œil. Plus intéressant encore est le fait que le déplacement d'un signifiant à un autre

fournit ici une condensation métonymique analogue à celles du mot d'esprit, "œil" venant se mettre à la place de "soleil", comme s'il s'agissait d'un lapsus. Mais il faut considérer encore que l'on ferme les yeux lorsqu'on se couche. Le verbe "se ferme", en vient ainsi à fonctionner comme une métonymie de "se couche", il fournit une condensation, que nous avons déplacée au vers suivant, si l'on veut bien voir dans "el otro se levanta" une condensation du type : œil qui se lève = soleil qui se lève (métaphore du soleil) + œil qui s'ouvre lorsqu'on se lève (en espagnol, "al levantarse").

Cette dichotomie de la nuit et du jour, qui est renforcée par celles, nombreuses, désignant la lumière et l'obscurité, ou le haut et le bas, doit être scrupuleusement respectée. A partir du vers : "Tout se dresse autour du rideau", le déploiement dichotomique devient massif. Dans ce vers, le syntagme "tout se dresse" a dû être changé par "todo **aguarda** afin de préserver la répétition de "agua". Ceci a causé la perte de "se dresse", qui s'intègre pourtant dans une dichotomie importante, mais nous avons pu y remédier en incorporant "se levanta" trois vers avant la fin du poème sans que cela interfère sur le plan sémantique. En outre, nous avons mis en relief les dichotomies en travaillant sur le rythme, soit par le recours aux assonances, soit en produisant des distiques isométriques :

Las voces que suben van más alto
O quizá los peldaños son más bajos

Quien por ellos baja
Cabizbajo anda

La sombra se prolonga
El cielo se levanta

L'avant-dernier vers que nous citons, adhérant au mimologisme phonétique très marqué dans le vers français par le recours aux nasales ("l'ombre s'allonge"), fournit un bon exemple d'iconicité synesthésique.

Sans doute, une traduction plus littérale (“ La sombra se alarga ”) n’aurait pas reproduit si pertinemment l’effet de l’ombre.

Dans la mesure où ces procédés rythmiques apportent une mise en relief des oppositions haut/bas, se lever/se coucher..., ces vers auraient une valeur iconique destinée à fournir la plénitude d’un moment précis, un instant, pour en revenir au titre : cette “ heure ” où un astre se couche, l’autre se lève.

CONCLUSION : POUR UNE TRADUCTION ICONICISTE

Cette heure, où un astre se couche et l'autre se lève, semble fort indiquée pour amorcer une conclusion.

L'approche de l'iconicité que nous avons faite implique une méthodologie de la traduction analytique, une traduction consciente et agissante. Nous avons emprunté, par-ci, par-là, le terme *lecture traduisante* d'Antoine Berman, car il s'agit bien de cela. Nous pourrions dire aussi bien *écriture traduisante*, dans la mesure où la traduction s'inscrit dans un projet d'écriture. Cette idée n'est certainement pas nouvelle ni singulière. Étienne Dolet la formula en quelque sorte en 1540²⁷⁵ lorsqu'en opposant innutrition à imitation il revendiquait une traduction créative, axée sur la rhétorique. En envisageant l'inséparabilité de ce qu'on dit et de la manière dont on le dit, en considérant l'expression comme un tout, il en venait à estomper la distinction entre forme et sens et impliquait déjà une mise en valeur du signifiant.

La traduction iconiciste que nous préconisons se place dans cette optique qui considère les textes comme des formes-sens. Elle tente de parer aux forces déformantes auxquelles ils sont fréquemment soumis. Elle oppose transformation à déformation et elle le fait en créant des conditions dans lesquelles le texte puisse se manifester dans toute sa béance et sa parlance.

²⁷⁵ Dolet, É. : *Comment traduire d'une langue en autre*, dans Vega, M. A. : *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 119-121. Voir aussi : " Étienne Dolet (1509-1546) " dans : *Cahiers V. L. Saulnier*, 3, collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, n° 31, Paris, 1986.

Ceci revient à envisager l'iconicité textuelle comme un phénomène massif qu'il convient de chercher obsessionnellement et d'analyser en toute rigueur.

L'iconicité n'est donc pas un phénomène rare, de l'ordre de l'exception. Nous avons vu que tout est susceptible de faire icône, car le critère de la ressemblance est considéré dans une perspective dynamique. Au sujet des mots, Berman disait : “ Est iconique le terme qui, par rapport à son référent, “ fait image ”, produit une conscience de ressemblance ”²⁷⁶. Le référent est un terme fondamental introduit par Émile Benveniste²⁷⁷, mais qui sous une autre dénomination avait déjà été formulé par Peirce ; il correspond à l'objet, qui dans la sémiotique peircienne et notamment dans le cas des icônes aurait valeur interprétante²⁷⁸. Cette conception de l'iconicité qui découle des propos de Berman s'intègre parfaitement dans l'iconicité indirecte que nous avons envisagée au cours de notre thèse, celle qui découlait, pour reprendre encore les termes de l'auteur, d'une “ conscience de ressemblance ”, soit d'une ressemblance symbolique. Une prise en compte de l'iconicité permettrait d'éviter l' “ appauvrissement qualitatif ” dont parle aussi Berman dans son approche de l'analytique de la traduction et de la systématique de la déformation, lorsqu'il soutient que “ prose et poésie—chacune à leur manière— produisent ce qu'on peut appeler des *surfaces d'iconicité* ”²⁷⁹.

Envisager le texte comme un espace béant implique bien sûr une prise en compte de la scriptibilité, à savoir une conception de celui-ci en tant que potentialité de sens inépuisable. À partir de là, toute réécriture, et de manière fondamentale la traduction, devra être dissociée de l'idée de reproduction et

²⁷⁶ Berman, A. : *La traduction et la lettre*, p. 58.

²⁷⁷ Benveniste, É. : *Problèmes de linguistique générale, II*, Tel, Gallimard, Paris, 1974, p. 226

²⁷⁸ Peirce, Ch. S. : *Écrits sur le signe (Syllabus, V. 1902)*, p. 169.

²⁷⁹ Berman, A. : *La Traduction et la lettre*, p. 59.

même d'équivalence. Nous avons évoqué à maintes reprises le *work in progress*, le texte scriptible ; ceci correspond à l'optique nougéeenne du texte en tant que matière à modifications, à la dérive que nous avons observée chez Le Clézio, à l'intertextualité de Huidobro, et aux nombreuses démarches qui d'une manière ou d'une autre se placent dans le sillage de Joyce ou de Mallarmé. D'une part, ceci implique une conception du texte en tant que matérialité manipulable et cela implique, d'autre part, que le sens n'est pas un donné, qu'il n'a pas d'origine, qu'il s'inscrit donc dans la sémiotique. Dans cette perspective, où la voix de Peirce, mais aussi celle de Derrida, se laisse entendre, il conviendra d'envisager l'instabilité des textes et, par conséquent, celle du texte source, qui pourrait de la sorte être tenu pour virtuel. Ceci nous mène à adhérer à la proposition de Kathleen Davis qui, se basant sur une telle instabilité, parvient à évacuer l'idée de " texte premier " et qui s'oppose ainsi à une conception de la traduction en tant que transfert de sens ou en tant que reproduction passive²⁸⁰.

La matérialité soulignée du texte, sa nature fragmentaire, qui a été très souvent invoquée au fil des analyses, nous conduit à le considérer en tant que pluralité. La contiguïté, ou mieux, la perméabilité des signes que nous avons observée dans plusieurs ouvrages étudiés découle de cette pluralité signifiante. Elle devrait nous permettre aussi de poser la fragilité des signes à un niveau plus étendu, ceci nous amenant à considérer des exemples de textes non-littéraires, de textes dont le régime de signification est caractéristiquement mixte, afin de déployer l'applicabilité de notre méthode. En fait, la question de la littérarité, telle qu'elle est problématisée par les pratiques modernistes, en vient à déstabiliser les délimitations canoniques : n'importe quel texte pourrait être considéré alors comme littéraire. *La Guerre*, en l'occurrence, tient beaucoup du collage, et les textes transfigurés

²⁸⁰ Davis, K. : *Deconstruction and Translation*, St Jerome Publishing, Manchester, 2001.

empruntent beaucoup à des registres non-strictement littéraires. Parallèlement, tout texte “non-littéraire” manifeste une prosodie, et gagnerait à être approché sous l’angle de sa signifiante.

C’est dans cette optique que nous postulons une approche ouverte et pluraliste de la traduction, capable d’envisager les échanges, les métissages, les transformations inhérents à toute opération traduisante. Encore faut-il dire que ces échanges peuvent être pratiqués en opérant des déplacements sémiotiques divers, tels les phénomènes de *traduction intersémiotique* dont témoignent les textes, et *a fortiori* ceux qui sont plus marqués iconiquement ; ces échanges peuvent aussi se manifester au sein d’une même langue, telle la *traduction intralinguistique*. Les pratiques de *métatraduction*, qui ont été évoquées à plusieurs reprises dans cette thèse, en fournissent un bon exemple, et il conviendrait même de les considérer comme des icônes de la traduction. Jacques Roubaud faisait preuve d’une lucidité particulière à cet égard lorsqu’il affirmait, en 1974, que “ la *Métatraduction* met à jour des possibilités nouvelles dans la langue maternelle d’un poète ” et lorsqu’en empruntant les propos de George Quasha il soutenait que “ toute poésie est traduction puisqu’elle fait apparaître dans le langage d’un poète quelque chose qui lui était jusqu’alors non dicible ”²⁸¹.

La mise en cause de l’arbitraire du signe, qu’on observe dans la pratique littéraire, du moins telle que nous la connaissons dans la modernité, répond justement à cette mobilité ou capacité polyvalente du signe. Ce n’est pas par hasard si le texte créatif ou les textes esthétisés (la publicité, par exemple) sont ceux qui tendent davantage à brouiller la séparation des signes, à susciter l’opacité, et, par conséquent, ceux qui sont les plus aptes à générer une interprétation dense et plurielle.

²⁸¹ Roubaud, J : “ Métatraduction ”, dans *Change* n° 19 “ La traduction en jeu ”, Paris, juin 1974, p. 95.

À partir de l'expérience de traduction de *La Guerre* et de sa comparaison avec la traduction existante, l'on a pu observer que les procédés de traduction utilisés antérieurement débouchaient sur un texte apparemment correct, mais neutralisé et dont le fonctionnement signifiant n'activait pas les mêmes modes de lecture et les mêmes stimulations chez le lecteur en langue cible. Cela tenait au fait que l'iconicité du texte leclézien avait été négligée. Pour cette raison notre souci a été de montrer de quelle manière la prise en compte de l'iconicité peut aboutir à traduire différemment, d'une manière qui fasse entrer le lecteur dans une relation plus complexe et plus libre au texte, ceci induisant aussi l'appréciation d'un rapport plus sensible et plus tendu du texte au monde de référence.

Étant donné que la pratique littéraire contemporaine, et tout particulièrement dans la grande variété des poétiques de la poésie, met en question le fonctionnement symbolique du langage (l'arbitraire du signe), nous estimons que l'attention que le traducteur accorde à l'iconicité devrait permettre de mieux comprendre les jeux et équilibres fragiles entre les trois fonctionnements du signe dans le texte littéraire, ou esthétisé. Elle devrait également se compléter d'une recherche des fonctionnements indiciels et des répercussions dans le fonctionnement symbolique. C'est dans cette perspective que nous avons relevé différentes formes de motivation, parfois même du cratylisme, et que nous avons été amenée à observer des procédés de remotivation.

L'on pourrait objecter que la traduction guidée par l'iconicité risque de déséquilibrer le signe, de rendre le texte moins abordable, moins "naturel", en désignant par trop l'opacité du signifiant, ce qui pourrait entraîner un risque de fétichisation. D'autre part, comme notre démarche l'a signalé, tous les textes ne sont pas justiciables d'une telle approche au même titre ou au même degré. Mais il resterait encore à considérer l'applicabilité et l'adaptation de la méthode développée pour la traduction de textes littéraires à un corpus plus

étendu, à des textes moins, plus ou différemment iconiques. Aussi estimons-nous que l'approche iconiciste pourrait être appliquée à de nombreuses traductions, même hors du domaine strictement littéraire, par exemple à des textes publicitaires, de propagande ou, encore, à des textes spécialisés : de vulgarisation scientifique, et, tout particulièrement, aux textes économiques, qui tendent à manifester un haut degré de figuralité. Cette méthode présenterait des avantages en didactique de la traduction, en permettant aux étudiants une prise de conscience aiguë des facteurs paralinguistiques et extralinguistiques de la communication, ainsi que des codes culturels dont dépend toute communication textuelle.

Dans cette thèse nous avons privilégié l'analyse et la critique littéraires. Nous estimons que traduire comporte une démarche critique et analytique et qu'une méthodologie de la traduction, et *a fortiori* pour la traduction littéraire, doit incorporer les mêmes instruments d'analyse qu'on appliquerait dans le cadre de la critique ou de la théorie littéraires, à savoir l'analyse du discours, la linguistique, la rhétorique, aussi bien que la sémiotique, la sociologie du langage et la psychanalyse. Notre choix d'une approche sémiotique ne découlait donc pas d'une exclusion ou d'une sélection, mais d'un impératif réclamé par les textes en tant que produits de discours. D'ailleurs, il ne peut pas y avoir d'exclusion dans la mesure où toute perspective sémiotique implique un rayon d'action et une mise en jeu pluridisciplinaire.

Notre choix de la sémiotique peircienne nous semblait le plus opératoire étant donné la nature dynamique de la communication textuelle. Parmi les tendances traductologiques les plus récentes nous remarquons un intérêt croissant envers la sémiotique. Une ligne de réflexion d'orientation peircienne commence à émerger depuis quelques années. La plupart de ces approches n'ont pourtant pas traité la question de l'iconicité. D. L. Goriée apporte la première approximation d'une théorie de la traduction

d'orientation peircienne. Son livre, *Semiotics and the Problem of Translation*²⁸² fournit un vaste répertoire de références au sémioticien américain à partir desquelles elle établit un parallélisme avec différents théoriciens du langage et de la traduction, mais elle ne donne pas d'exemples concrets d'application. Douglas Robinson, dans son étude "The Translator, Habit, and Duction (Ab-, In-, and De-) : C. S. Peirce and the Process of Translation"²⁸³ en fait une application concrète en exploitant deux des triades de Peirce qu'il met en rapport : celle de *instinct-experience-habit* et celle de abduction-induction-déduction, que nous n'avons guère développées les jugeant peu pertinentes pour notre approche. Son application porte donc sur l'analyse du processus translatif, sur l'attitude du traducteur envers le texte plutôt que sur l'exploitation du texte en vue de la traduction. Ubaldo Stecconi, quant à lui, met l'accent sur la sémiose. Il le fait en invoquant l'instabilité des traductions —aucune traduction n'est définitive, dit-il—, et il renvoie à la sémiotique peircienne d'après laquelle aucun signe n'est définitif, tous les signes constituent des interprétations de signes préalables. Il s'ensuit que les traductions constituent à leur tour des interprétations de signes préalables lesquelles entraîneront à leur tour des interprétations successives, et ainsi de suite, comme dans la sémiose illimitée conçue par Peirce. Cette approche, qui ne nie pas une certaine inspiration derridienne, nous semble fort intéressante dans la manière dont elle exploite le concept peircien de l'inférence, qu'elle oppose à celui d'équivalence²⁸⁴. Ces théories

²⁸² Goriée, Dinda L. : *Semiotics and the Problem of Translation with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA, 1994.

²⁸³ Robinson, D. : "The Translator, Habit, and Duction (Ab-, In-, and De-) : C. S. Peirce and the Process of Translation" ; dans Peter W. Krawutschke (Éd.) : *Connection : Proceedings of the 38th Annual Conference of the American Translators Association*, Nashville, Tennessee, 8-12 décembre 1995, pp. 389-399. Medford, NY : Information Today, 1995.

²⁸⁴ Stecconi, U. : "Peirce's Semiotics for Translation" dans : *KOINÉ. Annali della Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori "San Pellegrino"*, IV, 1994, pp. 161-180. Au sujet de la sémiose voir aussi : Pym, A. : *Epistemological Problems in Translation and its Teaching*, Caminade, Calaceit, 1993.

semblent mettre l'accent sur la valeur sémiotique des textes, en les considérant en tant que potentialité de sens, mais ne montrent pas d'application textuelle. Dans notre démarche nous avons préféré en conséquence la triade icone-indice-symbole et nous avons essayé de la montrer en acte, aussi bien à travers l'analyse textuelle qu'à travers la traduction dynamique que nous avons proposée.

En pratiquant cette approche en traduction, on procède à une lecture du refoulé des textes aussi bien que de leur auto-exhibition, qui peut être aussi un écran. Mais le recours à la théorie psychanalytique peut être ici d'un grand secours en fournissant les instruments nécessaires pour analyser les processus d'autoreprésentation du sujet. L'analyse de l'iconicité dans une perspective pluraliste nous montre précisément la manière dont s'inscrit le sujet, que ce soit par exhibition ou par occultation ; elle met en relief l'inachèvement du texte et confirme la nécessité d'une interprétation agissante.

Pas plus qu'un texte, une traduction n'est jamais achevée. Pas plus que cette thèse qui voit dans sa conclusion l'amorce d'une ouverture.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Évolution de deux pictogrammes sumériens. Dans Louis-Jean Calvet : *Histoire de l'écriture*, Plon, Paris, 1996, p. 50.
2. Trois pictogrammes du soleil , égyptien, chinois et aztèque. Dans Louis-Jean Calvet : *Histoire de l'écriture*, Plon, Paris, 1996, p. 72.
3. Trois pictogrammes de l'eau, égyptien, chinois et aztèque. Dans Louis-Jean Calvet : *Histoire de l'écriture*, Plon, Paris, 1996, p. 73.
4. Évolution du pictogramme chinois de la tortue. Dans Louis-Jean Calvet : *Histoire de l'écriture*, Plon, Paris, 1996, p. 90.
5. Codex Dresden (vers 1200-1250), Staatsarchiv, Musée de Dresde. Dans Robert Claiborne : “ El nacimiento de la escritura II ” dans *Arqueología de las primeras civilizaciones* n° 22, Ediciones Folio, Barcelone, 1995, p. 131.
6. Psautier dit de Corbie : Initiale P. Début IX^e siècle. Dans Robert Massin : *La lettre et l'image*, Gallimard, Paris, 1973, p. 40.
7. *Les Ailes*, par Simmias de Rhodes (Vers 300 av. J.-C.). Dans Robert Massin : *La lettre et l'image*, Gallimard, Paris, 1973, p. 158.
8. *Easter Wings*, par Georges Herbert (1633). Dans : Robert Massin : *La lettre et l'image*, Gallimard, Paris, 1973, p. 186.
9. Texte figuré de Julius Hyginus pour le manuscrit astronomique comprenant le poème d'Aratus *Les Phénomènes*. Enluminure sur parchemin. X^e siècle. Londres, British Museum. Dans Robert Massin : *La lettre et l'image*, Gallimard, Paris, 1973, p. 172.
10. Lewis Carroll : “ queue de la souris ” dans *Alice's Adventures in Wonderland* ; à droite, celle de l'édition originale de cette œuvre. Dans Robert Massin : *La lettre et l'image*, Gallimard, Paris, 1973, p. 214, fig. 903 et 904.
11. Charles Nodier : début du chapitre ”Protestation” dans *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*. Dans Robert Massin : *La lettre et l'image*, Gallimard, Paris, 1973, p. 215.

-
12. Guillaume Apollinaire : “Lettre-Océan” (1914), dans *Calligrammes*, Gallimard, Paris, 2000, pp. 43-45.
 13. Guillaume Apollinaire : “Cœur couronne et miroir” (1914), dans *Calligrammes*, Gallimard, Paris, 2000, p. 60.
 14. Bernardo Schiavetta : “Uróboro-Ouroboros” (1986-1987). Dans *Antología poética / Anthologie poétique*, Noésis / Unesco, 1988, p. 173.
 15. Vicente Huidobro : “Triángulo armónico” (1912), de *Canciones en la noche* (section “Japonerías”), Santiago, Imprenta de Chile, 1913. Dans V. Huidobro : *Poesía y poética 1911-1948*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 32.
 16. Vicente Huidobro : poème et calligramme “Moulin” pour l’exposition “Salle IX” (1922). dans Huidobro, V. : *Obra selecta*, (Luis Navarrete Orta, Éd). Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1989, p. 238.
 17. Vicente Huidobro : poème peint “Minuit” pour l’exposition “Salle IX”, Paris (1920-1922). Dans *Vicente Huidobro y las artes plásticas* (catalogue), Museo Reina Sofía, Madrid, 2001, p. 26.
 18. Jean-Marie Le Clézio : extrait *Elle/Lui* de *La Guerre*, L’Imaginaire, Gallimard, Paris, 1970, p. 134, et de *La Guerra*, "Breve biblioteca de literaturas", Barral ed., Barcelone, 1972, p. 130.
 19. Jean-Marie Le Clézio : extrait listes supermarché de *La Guerre*, L’Imaginaire, Gallimard, Paris, 1970, p. 232.
 20. Jean-Marie Le Clézio : extrait onomatopées de *La Guerre*, L’Imaginaire, Gallimard, Paris, 1970, pp. 85-86, et de *La Guerra*, "Breve biblioteca de literaturas", Barral ed., Barcelone, 1972, pp. 81-83.
 21. Paul Nougé : “Le Jeu des mots et du hasard” (1925) (extrait), dans : *Fragments*, Labor, Bruxelles, 1995, pp. 199-202.
 22. Picasso, projet pour monument en *Hommage à Apollinaire*, 1928, sculpture en fil métallique, Paris, Musée Picasso. Dans Tomás Llorens Serra : *Nacimiento y desintegración del cubismo : Apollinaire y Picasso*, Eunsa, Navarre, 2001, p 18.
 23. Juan Gris, *Vue de la baie*, 1921, huile sur toile, 65 x 100 cm., Collection particulière, Paris. Dans Esther Boix : *De l’art modern II : La raó i el somni. Del cubisme al surrealisme*, Edicions Polígrafa, Barcelone, 1989, p. 14.

-
24. Robert Delaunay, *La Tour Eiffel*, 1926, huile sur toile, 169 x 86 cm., Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Dans catalogue de l'exposition organisée par le Museu Picasso de Barcelone en collaboration avec le Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou : *Exposició Robert i Sonia Delaunay*, Ajuntament de Barcelona et Institut de Cultura, Barcelone, 2001, p. 191.
25. Wassily Kandinsky, *Arcs en pointe*, 1927, collection particulière, Munich. Dans *Gran diccionari Salvat*, Salvat ediciones generales, Barcelone, 1992, p. 386.
26. Robert Delaunay, *Les fenêtres*, 1912, encaustique sur toile, 79,9 x 70 cm., The Museum of Modern Art (The Sidney and Harriet Janis Collection, 1967), New York. Dans catalogue de l'exposition organisée par le Museu Picasso de Barcelone en collaboration avec le Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou : *Exposició Robert i Sonia Delaunay*, Ajuntament de Barcelona et Institut de Cultura Barcelone, 2001, p. 133.
27. Robert Delaunay, *Formes circulaires : Soleil n°2*, 1912-1913, peinture à la colle sur toile, 100 x 68,5 cm., Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Dans catalogue de l'exposition organisée par le Museu Picasso de Barcelone en collaboration avec le Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou : *Exposició Robert i Sonia Delaunay*, Ajuntament de Barcelona et Institut de Cultura Barcelone, 2001, p. 135.
28. Vicente Huidobro, Poème *Tour Eiffel* illustré par Robert Delaunay : couverture au pochoir avec *Tour Eiffel Nord – est – sud – ouest*, et reproduction de *La Tour* -1910 du même peintre à l'intérieur. Imprenta de J. Pueyo, Madrid, 1918. Livre. 35 x 26 x 0,5 cm. Réserve des livres rares et précieux, Bibliothèque Nationale de France, cat. n° 186.
29. Vicente Huidobro, *Tour Eiffel*, poème peint de 1921, reconstruit à partir d'un document photographique et d'une esquisse. Salle IV, première édition, 2001. Sérigraphie, 73 x 53 cm. Dans *Vicente Huidobro y las artes plásticas* (catalogue), Museo Reina Sofia, Madrid, 2001, p. 44.
30. Esquisse schématique du poème peint *Tour Eiffel* (1921). Dans *Vicente Huidobro y las artes plásticas* (catalogue), Museo Reina Sofia, Madrid, 2001, p. 39.
31. Georges Braque, *Nature morte à la clarinette*, 1927, huile sur toile, 53 x 74 cm. The Phillips Collection, Washington, D.C.. Dans : Esther Boix : *De l'art modern II : La raó i el somni. Del cubisme al surrealisme*. Edicions Polígrafa, Barcelone, 1989, p.15.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS LITTÉRAIRE :

- ALBERT-BIROT, Pierre. : *Poésie, 1916-1924*, Gallimard, Paris, 1967.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1913-1916) : *Calligrammes*, Gallimard, Paris, 2000.
- APOLLINAIRE, Guillaume : “ Cœur, couronne et miroir ” dans *Les Soirées de Paris* n° 26-27, Paris, juillet-août 1914.
- APOLLINAIRE, Guillaume : “ Il pleut ” dans *SIC* n° 12, Paris, décembre 1916.
- APOLLINAIRE, Guillaume : “ Lettre-Océan ” dans *Les Soirées de Paris* n° 25, Paris, 15 juin 1914.
- APOLLINAIRE, Guillaume : *Antología*, Visor, Madrid, 1973. Traducteur Manuel ÁLVAREZ ORTEGA.
- APOLLINAIRE, Guillaume : *Poesía : El Bestiario, Alcoholes, Caligramas, Poemas diversos*, Joaquín Mortiz, Mexique, 1967. Traducteur Agustí BARTRA.
- BRETON, André (1928) : *Nadja*, Gallimard, Paris, 1964.
- BRETON, André (1937) : *L'Amour fou*, Gallimard, Paris, 1980.
- CAMPOS, Haroldo de : *Texto, et autotraduction*, dans : Collectif CHANGE : *Transformer Traduire*, n° 14, Seghers/Laffont, Paris, Février, 1973, pp. 164-165.
- CARROLL, Lewis : *Alice's Adventures in Wonderland / Les aventures d'Alice au pays des merveilles*, Aubier-Flammarion, Paris, 1970. Préface de Jean GATTEGNO. Traduction française d'Henri PARISOT
- CARROLL, Lewis : *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass (The annotated Alice)*, Penguin Books, Angleterre, 1972. Introduction et notes de Martin GARDNER.
- CENDRARS, Blaise : *La Prose du transsibérien et de la Petite Jeanne de France*, Éditions des Hommes Nouveaux, Paris, 1913.
- CENDRARS, Blaise : *Dix-neuf poèmes élastiques*, Au sens pareil, Paris, 1919.
- CENDRARS, Blaise : *Du monde entier, poésies complètes 1912-1924*, Poésie, Gallimard n° 17, Paris
- CORTANZE, Gérard de : *TRANSFORMATION.S d'Altazor*, Éditions Champ libre, Paris, 1976.
- FORT, Paul : *Ballades françaises : “L'Aventure éternelle” suivie de En Gatinais*, coll. “Vers et prose”, Eugène Figuière ed., Paris, 1911.
- GOEMANS, Camille : *Écrits* [anthologie], Labor, Bruxelles, 1992.
- GOEMANS, Camille : *Le Sens Propre* (en collaboration avec René MAGRITTE), Bruxelles, 1929.
- HERBERT, George : *The Temple, sacred poems and private jaculations*, Cambridge, 1641.

- HUGO, Victor (1829) : *Les Orientales*, Bossange, Paris, 1829.
- HUGO, Victor (1839) : *Alpes et Pyrénées*, dans : *Œuvres complètes*, Laffont, “ Bouquins ”, 1987 ; Rééd. 2002.
- HUIDOBRO, Vicente : “ Hautfaucou ” (extraits des chants, I, III, IV) dans *Action poétique* n° 60, Paris, 1974, pp. 39-43. Traduction par Pierre LARTIGUE.
- HUIDOBRO, Vicente : “ Triángulo armónico ” dans *Musa Joven* I, 6, Santiago de Chile, octobre 1912.
- HUIDOBRO, Vicente : *Altaigle*, Éditions Unes, Draguignan, 1996. Traduction française par Fernand VERHESEN.
- HUIDOBRO, Vicente : *Altazor seguido de Temblor de cielo*, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1996. Introduction de René de COSTA.
- HUIDOBRO, Vicente : *Cagliostro* (novela-film), Zig-zag, Santiago de Chile, 1934. (D’abord publié en anglais, en 1931).
- HUIDOBRO, Vicente : *Canciones en la noche*, Imprenta y encuadernación Chile, Santiago de Chile, 1913.
- HUIDOBRO, Vicente : *El espejo de agua*, Orión, Buenos Aires, 1916.
- HUIDOBRO, Vicente : *Hallali, poème de guerre* (1916-1917), Impr. Jesús López, in –fol., Madrid, 1918 (340 x 245 cm, 11 p. n. ch.).
- HUIDOBRO, Vicente : *Obra selecta*, Éd. Luis Navarrete Orta, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1989.
- HUIDOBRO, Vicente : *Poemas árticos*, Impr. Pueyo, Madrid, 1918.
- HUIDOBRO, Vicente : *Poesía y poética 1911-1948*, Alianza Editorial, Madrid, 1996. Anthologie présentée par René de COSTA.
- HUIDOBRO, Vicente : *Tremblement de ciel*, Éditions de l’As de Cœur, Louis Tschann, Paris, 15 janvier, 1932 (la version espagnole *Temblor de cielo* de l’auteur parut à Madrid en 1931).
- HUIDOBRO, Vicente : “ Tour Eiffel ” (première version) dans *Nord-Sud* (directeurs : Pierre REVERDY et Vicente HUIDOBRO), n° 6-7, août-septembre 1917.
- HUIDOBRO, Vicente : *Ecuatorial*, Impr. Pueyo, Madrid, 1918.
- HUIDOBRO, Vicente : Fragment du Chant IV d’*Altazor*, en français, dans *Transition*, Paris, juin 1930.
- HUIDOBRO, Vicente : *Horizon carré*, édition Paul Birault, Paris, 1917.
- HUIDOBRO, Vicente : *Ver y palpar* (1923-1924), Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1941.
- JOYCE, James (1922) : *Ulysses*, Trade Edition edited by Hans Walter Gabler et al. NY and London : Garland, Randon House, Bodley Head and Penguin, 1986.
- JOYCE, James (1939) : *Finnegans Wake*, Faber and Faber, London and NY : Viking, 1959.
- LE CLEZIO, Jean-Marie G. : *L’Extase matérielle*, “ Le Chemin ”, Gallimard, Paris, 1967.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie G. : *La Guerra*, “ Breve biblioteca de literaturas ”, Barral, Barcelone, 1972. Traduction de Rodolfo HINOSTROZA.
- LE CLEZIO, Jean-Marie G. : *La Guerre*, “ Folio ”, Gallimard, Paris, 1970.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie G. : *Le Procès verbal*, Gallimard, Paris, 1963.

- LE CLÉZIO, Jean-Marie G. : *Le Rêve mexicain ou la pensée ininterrompue*, "Folio", Gallimard, Paris, 1988.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie G. : *Les Géants*, "Folio", Gallimard, Paris, 1973.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie G. : *Les prophéties du Chilam Balam*, Gallimard, Paris, 1977.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie G. : *Onitsha*, "Folio", Gallimard, 1991.
- LE LIONNAIS, François : *Traductions figurées*, dans *Change* n° 14, Seghers/Laffont, Paris, février 1973, pp. 94-96.
- MALLARMÉ, S. : *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Gallimard, Paris, 1976. Préface d'Yves BONNEFOY.
- MALLARMÉ, S. : *Vers et prose*, Garnier-Flammarion, Paris, 1977. Introduction de Jacques ROBICHEZ.
- MICHAUX, Henri (1964 et 1972) : *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, dans *Affrontements*, NRF, Gallimard, 1986, pp. 9-70
- MICHAUX, Henri (1975) : *Idéogrammes en Chine*, dans : *Affrontements*, NRF, Gallimard, 1986, pp. 71-109.
- MICHAUX, Henri : *Emergences, résurgences*, Skira, Genève, 1972.
- MICHAUX, Henri : *Mouvements*, Gallimard, Paris, 1951.
- MICHAUX, Henri : *Passages*, Gallimard, Paris, 1950.
- NEZÂMI : *Cinq poèmes (Klamseh)*, Dossiers de la Bibliothèque Nationale de France, exposition "Splendeurs persanes" sur réseau Internet : www.expositions.bnf.fr/splendeurs.
- NODIER, Charles : *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Delangle frères, Paris, 1830.
- NOUGÉ, Paul (1925) : *Le Jeu des mots et du hasard*, Cartes à jouer sous étui. Les Lèvres nues, Bruxelles, 1955.
- NOUGÉ, Paul : *Fragments* 79, coll. "Le Fait accompli", Les Lèvres nues, n° 105-106, Bruxelles, février, 1974.
- NOUGÉ, Paul : *Quelques bribes* (anthologie), Didier Devillez, Bruxelles, 1995.
- NOUGÉ, Paul (1930) : *Histoire de ne pas rire*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1980.
- NOUGÉ, Paul (1953) : *Fragments* (anthologie), Labor, Bruxelles, 1995.
- PEIGNOT, Jérôme : *Typoésie, Anthologie de la poésie typographique*, Imprimerie Nationale, Paris, 1993.
- PEREC, Georges : *El secuestro*, Anagrama, Barcelone, 1997. Traduction collective par Marisol ARBUÉS, Mercè BURRELL, Marc PARAYRE, Hermes SALCEDA et Regina VEGA.
- PEREC, Georges : *La Disparition*, Denoël, coll. "Les lettres nouvelles", Paris, 1969.
- PEREC, Georges : *La vida manual d'ús*, Proa, Barcelone, 1998. Version catalane d'Annie BATS et Ramon LLADÓ.
- PEREC, Georges : *La vie mode d'emploi*, Hachette, Paris, 1978.
- PEREC, Georges : *Micro-traductions : 15 variations discrètes sur un poème connu*, dans *Change* n° 14, Seghers/Laffont, Paris, février 1973, pp. 113-116.
- PEREC, Georges : *W ou le souvenir d'enfance*, L'Imaginaire, Denoël, Paris, 1975.

- POUND, Ezra (1930-1949) : *Cantos*, “New Directions”, New York, 1986.
- QUENEAU, Raymond : *Cent mille milliards de poèmes*. Maquette de Massin. Gallimard, Paris, 1961.
- RABELAIS, François : “La Dive Bouteille” dans : *Le cinquième et dernier livre des Faicts et dictz heroïques du Bon Pantagruel, composé par M. François Rabelais, Docteur en Medecine*. D’après l’édition de 1605.
- REVERDY, Pierre : “Heure” dans *L’Instant*, II, n° 1, 1919, p. 9.
- REVERDY, Pierre : *La Lucarne ovale* (1916), dans *Plupart du temps*, Gallimard, Paris, 1945. Rééd., Gallimard, “Poésie”, Paris, 1969.
- RÍOS, Julián (1985) : *Poundemonium*, Edicions del Mall, Barcelone, 1986.
- RÍOS, Julián : *Larva*, Edicions del Mall, Barcelone, 1983.
- ROUBAUD, Jacques : *Mono no aware : le sentiment des choses (cent quarante trois poèmes empruntés au japonais)*, Gallimard, Paris, 1970.
- ROUBAUD, Jacques : *Trente et un au cube*, Gallimard, Paris, 1973.
- SALVAT PAPASSEÏT, Joan : *Poèmes en ondes hertziennes* (avec dessins de J. Torres-García et R. P. Barradas), Publicacions “Mar Vella”, 1, Barcelone, 1919.
- SALVAT PAPASSEÏT, Joan : *Poesies* (1962), Clàssics catalans Ariel, 2, Barcelone, 1979. Édition et introduction par Joaquim MOLAS
- SCHIAVETTA, Bernardo : *Uróboro / Ouroboros*, dans ANTHOLOGIE *poétique : cultures hispaniques et culture française*, Noésis/UNESCO, Collection Unesco d’œuvres représentatives, Barcelone/Paris, 1988, p. 173.
- SCHIAVETTA, Bernardo : *Fórmulas para Cratilo*, Visor, Madrid, 1990.
- SCHIAVETTA, Bernardo : *Le projet Raphel* : document numérique, Vol. 5, n° 1-2, 2001, pp. 17-31.
- SIMMIAS de Rhodes : “Les Ailes”, dans : *Analecta veterum poetarum graecorum*, Argenterati, 1772-1776.
- STERNE, Laurence (1760) : *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (édition de P. QUENNEL), John Lehman, Londres, 1948.
- STERNE, Laurence : *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Cátedra, Madrid, 1993. Introduction de Fernando TODA.
- TARDIEU, Jean : *Conversation-sinfonietta*, Gallimard, Paris, 1966.
- VALÉRY, Paul : *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1957.
- “Entretien Perec / Jean-Marie Le Sidaner”, *L’Arc* n° 76, 1979.

2. OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES ET HISTORIQUES :

- ANIS, Jacques. : *L’écriture, théories et descriptions*, De Boeck Université, Bruxelles, 1988.
- ARISTOTE : *Poétique*, Livre de poche, Paris, 1990.
- ARISTOTE : *Rhétorique*, Le livre de poche, Paris, 1991.
- ASPRER, Nuria 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, Barcelone,

- 2000.
- AUSTIN, John Langshaw : *How to do thinks with words*, Oxford U. P., Londres, 1961.
- AUSTIN, John Langshaw : *Quand dire c'est faire*, Le Seuil, Paris, 1970.
- BALAT, Michel : *Des fondements sémiotiques de la psychanalyse, Peirce après Freud et Lacan*, L'Harmattan, Ouverture philosophique, Paris, 2000.
- BARTHES, Roland (1953) : *Le degré zéro de l'écriture*, Points, Seuil, Paris, 1972.
- BARTHES, Roland : *S/Z*, Points, Seuil, Paris, 1970.
- BARTHES, Roland : "Rhétorique de l'image", dans *Communications*, n° 4, Paris, 1964.
- BENKO, Susana : *Vicente Huidobro y el cubismo*, Monte Ávila editores, Fondo de cultura económica, Banco Provincial, Caracas, 1993.
- BENVENISTE, Émile : *Problèmes de linguistique générale* I et II, Tel, Gallimard, Paris, 1966 (I) et 1974 (II).
- BERMAN, Antoine : *L'Épreuve de l'étranger*, Tel, Gallimard, Paris, 1984.
- BERMAN, Antoine (1985) : *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Le Seuil, Paris, 1999.
- BLANCHOT, Maurice : "Traduire" dans *L'Amitié*, NRF, Gallimard, Paris, 1971.
- BLOOMFIELD, Leonard : *Le langage*, Payot, Paris, 1970.
- Cahiers V. L. Saulnier, 3: "Étienne Dolet (1509-1546)" dans collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, n° 31., Paris, 1986.
- CALVET, Louis-Jean : *Histoire de l'écriture*, Plon, Paris, 1996.
- CAMPOS, Haroldo de et al. : *Palabras para Larva*, Llibres del Mall, Sèrie Ibèrica, Barcelone, 1985.
- CAMPOS, Haroldo, de : *A arte no horizonte do provável*, debates, Editora Perspectiva, São Paulo, 1972.
- CARDONA, Giorgio Raimondo (1981) : *Antropología de la escritura*, Gedisa, Barcelone, 1999.
- CATELLI, Nora et Marietta GARGATAGLI : *El tabaco que fumaba Plinio, escenas de la traducción en España y América : relatos, leyes y reflexiones sobre los otros*, Ediciones del Serbal, Barcelone, 1998.
- CHRISTIN, Anne-Marie : *L'image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, coll. "Idées et Recherche", Paris, 1995.
- CHRISTIN, Anne-Marie : *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Ed. Peeters, Vrin, Paris, 2000
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1962) : *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelone, 1995.
- CLAIBORNE, Rober : "El nacimiento de la escritura II" dans *Arqueología de las primeras civilizaciones* n° 22, Ediciones Folio, Barcelone, 1995.
- COHEN, Marcel : *Matériaux pour une sociologie du langage I, F.M./* Petite collection Maspero, François Maspero, Paris, 1971.
- Collectif CHANGE : *La traduction en jeu*, n° 19, Seghers/Laffont, Paris, juin 1974.
- Collectif CHANGE : *Transformer Traduire*, n° 14, Seghers/Laffont, Paris, Février, 1973.

- COSTA, René de : *Huidobro : Los oficios de un poeta*, Fondo de Cultura Económica, Mexique, 1984.
- COSTA, René de : *Vicente Huidobro y el Creacionismo*, Taurus, Madrid, 1975.
- COSTE, Didier : "Lexicographie et traduction littéraire" dans *Cahiers internationaux du symbolisme* 24-25, Mons, 1973, pp. 7-27.
- COSTE, Didier : *Narrative as Communication*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.
- CURTIUS, Erns Robert (1948) : *Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, Mexique et Espagne, 1995.
- DÄLLENBACH, L. : *Le récit spéculaire, Éssai sur la mise en abîme*, Seuil, Paris, 1977.
- DAVIS, Kathleen : *Deconstruction and Translation*, St Jerome Publishing, Manchester, 2001.
- DELEDALLE, Gérard : *Lire Peirce aujourd'hui*, De Boeck Université, coll. " Le point philosophique ", Bruxelles, 1990.
- DELEUZE, Gilles : *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968.
- DÉPRATS, Jean-Michel (Éd.) : *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, Climats et Maison Antoine Vitez, Montpellier, 1996.
- DERRIDA, Jacques : *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967.
- DERRIDA, Jacques : *L'écriture et la différence*, Points, Seuil, Paris, 1967.
- DICTIONNAIRE des auteurs*, Laffont-Bompiani, Paris, 1952.
- DIEGO, Gerardo : "Vicente Huidobro (1893-1948)" dans *Revista de Indias*, VII, 33-34, Madrid, juillet-décembre 1948.
- DOLET, Étienne : " De cómo traducir bien de una lengua a otra (1540) dans VEGA, Miguel Ángel: *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Cátedra, Madrid, 1994.
- DOLET, Étienne (1540): *La manière de bien traduire d'une langue en aultre*, Slatkine, Genève, 1972.
- DUBOIS, Jean (Éd.) : *Larousse de la Langue française : Lexis*, Larousse, Paris, 1977.
- DUBOIS, Jean et al. : *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, Paris, 2001.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Points, Seuil, Paris, 1972.
- ECO, Umberto (1997) : *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milan, 1997
- ECO, Umberto : *Segno*, ISEDI, Milan, 1973.
- ECO, Umberto : *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milan, 1976.
- ELS rastres de l'alfabet*, Livre-catalogue de l'exposition organisée par la Fundació "La Caixa", Barcelone, 1999.
- ETKIND, Efim : *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982.
- FENOLLOSA, Ernest (1935): *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, City Lights Books, 1968. Éd. Ezra POUND.
- FÉVRIER, James : *Histoire de l'écriture*, Payot, Paris, 1984.

- FONAGY, Ivan : “ Le langage poétique, forme et fonction ” dans : *Problèmes du langage*, “ Diogène ”, Gallimard, Paris, 1966.
- FONAGY, Ivan : *La vive voix. Essais de psychophonétiques*, Payot, Paris, 1983.
- FOUCAULT, Michel : *L'Archéologie du savoir*, NRF, Gallimard, Paris, 1969.
- FOUCAULT, Michel : *Les mots et les choses*, Tel, Gallimard, Paris, 1966.
- FREUD, Sigmund (1895) : *Études sur l'hystérie*, P.U.F., Paris, 1956.
- FREUD, Sigmund (1900) : *L'Interprétation des rêves*, PUF, Paris, 1967.
- FREUD, Sigmund (1901) : *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1960.
- FREUD, Sigmund (1905) : *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1988.
- GALARZA, Joaquín en collaboration avec Aurore Monod-Becquelin : *Códices testerianos – Catecismos indígenas – El Pater Noster – Método para el análisis de un manuscrito pictográfico del siglo XVIII con su aplicación en la primera oración*, Tava Editorial, S.A. de C.V., Mexique, 1992.
- GELB, Ignace (1952) : *Pour une théorie de l'écriture*, Flammarion, Paris, 1973.
- GENETTE, Gérard : *Mimologiques*, Collection Poétique, Seuil, Paris, 1976.
- GENETTE, Gérard : *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.
- GENETTE, Gérard : *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- GIBSON, James J. : *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston : Houghton-Mifflin, 1966 (Londres : Allen and Unwin 1968).
- GONZÁLEZ RUANO, C. : *Veintidós retratos de escritores hispanoamericanos*, Cultura Hispánica, Madrid, 1952.
- GORLÉE, Dinda L. : *Semiotics and the Problem of Translation with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA, 1994.
- GREIMAS, Algirdas-Julien et Joseph COURTÈS : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979.
- GROUPE μ (1970) : *Rhétorique générale*, Points, Seuil, Paris, 1982.
- GROUPE μ (1992) : *Traité du signe visuel*, Le Seuil, Paris, 1992.
- GRUZINSKI, Serge : *La colonisation de l'imaginaire : Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol XVI^e-XVIII^e siècle*, Gallimard, Paris, 1988.
- HARRIS, Roy (1995) : *Signos de escritura*, Gedisa, Barcelone, 1999.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne : *Stylistique de la prose*, Belin/sup, Paris, 1993.
- HJELMSLEV, Louis (1943) : *Nouveaux Essais*, PUF, Paris, 1985. Textes recueillis et commentés par François RASTIER.
- HJELMSLEV, Louis : *Prolegomènes à une théorie du langage*, Minuit, Paris, 1968-1971.
- IARIA, Domenica : “ *Le Jeu des mots et du hasard : effetto poesia* ” dans : Soncini Fratta, Anna (Éd.) : *Paul Nougé : pourquoi pas un centenaire?*, “ Belœil ”, CLUEB, Bologne, 1997, pp. 29-50.
- JAKOBSON, Roman : *Éssais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963.

- JAPPY, Anthony. : “ Iconisme linguistique ” dans : *Degrés*, 6^e année n° 54-55, 1988.
- JEAN, Georges : *L'écriture, mémoire des hommes*, “Découvertes Gallimard” n° 24, Paris, 1987.
- JEAY, M. : “ Une poétique de l'inventaire : les listes chez Eustache Deschamps ”, dans : *Le Moyen français. Philologie et linguistique. Approches du texte et du discours*, éd. Bernard Combettes et Simone Monsonégo, Didier, Paris, 1997
- KAUFMANN, Pierre (Éd.) : *L'Apport freudien, éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, In extenso, Larousse, Paris, 1998.
- KEATING, María Eduarda : “ Traduction et trompe-l'œil : les versions ibériques de *La vie mode d'emploi* ” dans : *META*, XLVI, 3, Université de Montréal, 2001.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine : *La connotation*, PUL, Lyon, 1977.
- KLINKENBERG, Jean-Marie : *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique*, Éditions du GREF, Toronto, 1996.
- KRISTEVA, Julia : *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Tel Quel, Le Seuil, Paris, 1969.
- KRYSINSKI, Wladimir : *Le paradigme inquiet : Pirandello et le champ de la modernité*, Le Préambule, Montréal, 1989.
- LACAN, Jacques : “ Les formations de l'inconscient ” (Séminaires de l'année 1956-1957) dans *Bulletin de psychologie*. Réédition : *Le Séminaire, Livre V : Les formations de l'inconscient*, “ Le Champ freudien ”, Seuil, Paris, 1998.
- LACAN, Jacques : *Écrits*, Le Seuil, Paris, 1966.
- LACAN, Jacques : *Encore* (Le Séminaire-Livre XX), Points, Seuil, Paris, 1975.
- LACAN, Jacques : *L'Identification* (Séminaire IX), 1961-1962, inédit.
- LADMIRAL, Jean-René (1979) : *Traduire : théorèmes pour la traduction*, “ Tel ”, Gallimard, Paris, 1994.
- LADMIRAL, Jean-René : “ Sourciers et ciblistes dans *Revue d'esthétique* n° 12, 1986.
- LANCELOT, Bernard-Olivier : “ Georges Percé ou les ruses de l'écriture ” dans *Cahiers Georges Perec* n°1, P.O.L., Paris, 1984.
- LANGBAUM, Robert : *La poesía de la experiencia* (1956), de GUANTE BLANCO / Comares, Granada, 1996.
- LAPACHERIE, Jean-Gérard : “ De la grammatextualité ” dans *Poétique* n° 59, Paris, 1984.
- LAPACHERIE, Jean-Gérard : “ Le signe & généralisé. De l'idéogramme dans l'écriture du français ” dans *Le débat* n° 62, Gallimard, Paris, novembre-décembre 1990.
- LAPLANCHE, Jean. et Jean-Bertrand PONTALIS (1967) : *Vocabulaire de la Psychanalyse*, PUF, Paris, 1994.
- LEMOINE, Bernard : *La Tour de Monsieur Eiffel*, Découvertes Gallimard / Architecture, Paris, 1989.
- LERAT, Pierre : *Les langues spécialisées*, PUF, Paris, 1995.
- LEROI-GOURHAN, André : *Le geste et la parole*, Albin Michel, Paris, 1964.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1958) : *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1973.
- LOTMAN, Yuri M. (1970) : *La Structure du texte artistique*, Gallimard NRF, Paris, 1973.

- LOTMAN, Yuri M. et B. A. OUSPENSIK : "Mythe - Nom – Culture", dans École de Tartu : *Travaux sur les systèmes de signes*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1976.
- LYSØE, Éric : " Dans le blanc des signes : quelques remarques à propos du *Jeu des mots et du hasard* " dans : Soncini Fratta, Anna (Éd.) : *Paul Nougé pourquoi pas un centenaire ?*, " Belœil ", CLUEB, Bologne, 1997, pp. 321-326.
- MAGNÉ, B. : " Le métatextuel " dans *TEM texte en main* n° 5, Grenoble, 1986, pp. 83-90.
- MALMBERG, Bertil : *Le langage, signe de l'humain*, Picard, Paris, 1979.
- MARTINET, André : *Langue et fonction*, Denoël-Gauthier, Paris, 1970.
- MASSIN, Robert : *La lettre et l'image*, Gallimard, Paris, 1973.
- MAUCLAIR, Camille : *Mallarmé chez lui*, Grasset, Paris, 1935.
- MCLUHAN, Marshall : *The Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto, 1962.
- MCLUHAN, Marshall : *Understanding Media : The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York, 1964.
- MENDIETA, Fray Jerónimo de : *Historia Eclesiástica Indiana*, Biblioteca de Autores Españoles, Éd. de Francisco Solano et Pérez Lila. Atlas, Madrid, 1973
- MESCHONNIC, Henri : *Critique du rythme*, Verdier, Paris, 1982.
- MESCHONNIC, Henri : *La rime et la vie*, Verdier, Paris, 1989.
- MESCHONNIC, Henri : *poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999.
- MESCHONNIC, Henri : *Pour la poétique II*, Gallimard, Paris, 1973.
- MICHEL, Geneviève : " Paul Nougé et les "Lambeaux de langage", quels procédés pour quels effets ? " dans : Soncini Fratta, Anna (Éd.) : *Paul Nougé pourquoi pas un centenaire ?*, " Belœil ", CLUEB, Bologne, 1997
- MORRIS, Charles William : *Signs, Language and Behaviour*, Prentice-Hall, New York, 1946.
- MOTTE, Warren : " Embellir les lettres ", dans *Cahiers Georges Perec* n° 1, (Colloque de Cerisy, juillet 1984), P.O.L., Paris, 1984.
- MOUNIN, Georges : *Les Belles Infidèles*, Cahiers du Sud, Marseille, 1955.
- NIDA, Eugene A. : *Toward a Science of Translating*, R. J. Brill, Leyden, 1964.
- ONG, Walter J. (1982) : *Oralidad y escritura : tecnologías de la palabra* Fondo de Cultura Económica, Mexique, 1987.
- OULIPO : *Atlas de littérature potentielle*, Idées/Gallimard, Paris, 1981.
- PARAYRE, Marc : " *La Disparition* : Ah, le livre sans e ! *El secuestro* : Euh... un livre sans a ? " dans *Formules* n° 2, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1998-1999.
- PEGENAUTE, Luis : *Tristram Shandy : problemas de traducción (de la teoría a la práctica)*, Thèse doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de León, 1993 (Microfiche n° 137).
- PEIRCE, Charles Sanders : *Écrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978. Textes réunis par Gérard DELEDALLE.
- PETERFALVI, J.-M. : *Recherches expérimentales sur le symbolisme phonétique*, CNRS, Paris, 1970.

-
- PULGRAM, Ernst : " The typologies of writing-systems " dans : William Haas (Comp.) : *Writing without Letters*. Manchester University Press, Manchester, 1976.
- PYM, Anthony : *Epistemological Problems in Translation and its Teaching*, Caminade, Calaceit, 1993.
- PYM, Anthony : *Pour une éthique du traducteur*, Artois Presses Université / Presses de l'Université d'Ottawa, 1997.
- QUAGHEBEUR, Marc : " L'homme qui ne perdit jamais conscience " dans Paul Nougé : *Quelques bribes*, Didier Devillez Éditeur, Bruxelles, 1995.
- RICARDOU, Jean. : *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, Paris, 1967.
- RIQUER, Martín de et José María Valverde : *Historia de la literatura universal*, Planeta, Barcelone, 1978.
- ROBEL, Léon : "Translatives" dans *Change* n° 14, Seghers/Laffont, Paris, février 1973, pp. 5-12.
- ROBERT, Paul : *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1993.
- ROBINSON, Douglas : " The Translator, Habit, and Duction (Ab-, In-, and De-) : C. S. Peirce and the Process of Translation " , dans Peter W. Krawutschke (Éd.) : *Connection : Proceedings of the 38th Annual Conference of the American Translators Association*, Nashville, Tennessee, 8-12 Décembre 1995, pp. 389-399. Medford, NY : Information Today, 1995.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques : *Essai sur l'origine des langues*, Rééd. 1817.
- SACKS-GALEY, Pénélope : *Calligramme ou écriture figurée : Apollinaire inventeur des formes*, Minard, "Lettres modernes", Paris, 1988.
- SALADO, Régis : "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.
- SALCEDA, Hermes : *La reconstrucción de la memoria en La Disparition de Georges Perec*, communication dans le cadre du Congrès de l'APFFU " Écrire, Traduire et Représenter : La Fête ", tenu à l'Université de Valencia en avril 1999. Inédit.
- SALCEDA, Hermes et Regina Vega : " Algunos problemas lingüísticos y estilísticos en la traducción de *La Disparition* " dans *Vasos comunicantes*, Revista de ACE Traductores n° 9, Madrid, automne 1997, pp. 43-52.
- SAUSSURE, Ferdinand de : *Cours de Linguistique Générale (1906-1911)*, Payot, Paris, 1985.
- SCHAPIRO, Meyer (1996) : *Palabras, escritos e imágenes : semiótica del lenguaje*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1998.
- SCHIAVETTA, Bernardo : " Holotextualité : signes holotextuels et icones métriques " dans revue *OP. CIT.*, Université de Pau et des Pays de l'Adour, mai 1998.
- SMOLDERS, Olivier : *Paul Nougé : Écriture et caractère à l'école de la ruse*, Archives du futur, Labor, Bruxelles, 1995.
- SONCINI FRATTA, Anna (Éd.) : *Paul Nougé pourquoi pas un centenaire ?*, " Belœil ", CLUEB, Bologne, 1997.
- SONESSON, Göran (2001) : "La iconicidad en un marco ecológico", article à paraître dans *De signis*, Uruguay , disponible sur Internet : www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson.
- 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.
- STAROBINSKI, Jean : *Les mots sur les mots*, Gallimard, Paris, 1971.
- STECONI, U. : " Peirce's Semiotics for Translation " dans : *KOINÉ. Annali della Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori " San Pellegrino "*, IV, Misano Adriatico (Forli), 1994.
- STEINER, George (1975) : *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Albin Michel, Paris, 1978.
- VAILLANT, Pascal : *Sémiotique des langages d'icônes*, Honoré Champion, coll. "Bibliothèque de grammaire et de linguistique", Paris, 1999.
- " Dialogue nunique " dans *SIC* (Directeur Pierre Albert-Birot) n° 11, novembre 1916.

3. ESTHÉTIQUE, HISTOIRE DE L'ART ET CRITIQUE D'ART :

- APOLLINAIRE, Guillaume (1913) : *Les peintres cubistes*, Hermann, Paris, 1965.
- BERGER, John : *Ways of seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, Great Britain and USA, 1972.
- BOIX, Esther : *De l'art modern II : La raó i el somni. Del cubisme al surrealisme*, Edicions Polígrafa, Barcelone, 1989.
- Catalogue *EXPOSICIÓ Robert i Sonia Delaunay*, Ajuntament de Barcelona et Institut de Cultura, Barcelone, 2001.
- Catalogue *Salle IV, Vicente Huidobro y las artes plásticas*, Museo Reina Sofía, Madrid, 2001
- ECO, Umberto : *La definizione dell'arte*, Mursia, Milan, 1968-1990.
- FORMAGGIO, Dino : *L'Art*, Klincksieck esthétique, Paris, 1981.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, Francisco Calvo Serraller et Simón Marchán Fiz (1979) : *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Istmo, Madrid, 1999.
- HUIDOBRO, Vicente : " La Création pure – propos d'esthétique " dans : *L'Esprit Nouveau* (directeur Paul DERMÉE), n° 7, Paris, avril 1921, pp. 769-776.
- HUIDOBRO, Vicente : " Le Créacionnisme " dans *Manifestes*, Revue Mondiale, Paris, 1925.
- HUIDOBRO, Vicente : manifeste "Total" dans *Total* (fondateur et directeur V. Huidobro) n° 1, Santiago de Chile, été 1936.
- HUIDOBRO, Vicente : *Manifestes* (manifestes et essais), Impr. Union, éditions de la Revue Mondiale, Paris, 1925.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry : *El camino hacia el cubismo*, Quaderns Crema, Barcelone, 1997.
- LEEN, Frederik : " Le mot et l'image dans certaines peintures de René Magritte : Un rasoir est un rasoir " dans *René Magritte 1898-1967*. Catalogue de l'exposition commémorative de son centenaire, aux Musées de Beaux-Arts, Bruxelles, 6 mars – 28 juin 1998, Ludion / Flammarion, Gand / Paris, 1998, pp. 23-34.
- LLORENS SERRA, Tomàs : *Nacimiento y desintegración del cubismo : Apollinaire y Picasso*, Eunsa, Navarre, 2001.

MARINETTI, Filippo Tommaso : “Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà” dans *Lacerba* n° 12, Florence, 15 juin 1913.

MARINETTI, Filippo Tommaso : *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912.

SALARIS, Claudia : *Dizionario del futurismo : idee provocazioni e parole d'ordine di una grande avanguardia*, Editori Riuniti, Rome, 1996.

SALARIS, Claudia : *Storia del futurismo*, Editori Riuniti, Rome, 1985.

INDEX ONOMASTIQUE

- Albert-Birot, Germaine, 272
- Albert-Birot, Pierre, 95, 228, 270
- Alphand, M., 275
- Álvarez Ortega, Manuel, 157, 158
- Anis, Jacques, 30, 35
- Apollinaire, Guillaume, 10, 61, 70, 90, 91, 94, 95, 153, 156, 157, 161, 163, 170, 186, 269, 272, 276, 280, 282, 284, 289, 298
- Aragon, Louis, 276
- Aratus, 60
- Arbués, Marisol, 108
- Aristote, 298
- Arman, 188
- Arp, Hans, 175
- Asprer, Nuria de, 169
- Austin, John Langshaw, 18
- Baetens, Ian, 34
- Balat, Michel, 11, 12
- Balla, Giacomo, 272
- Banu, Georges, 169
- Barthes, Roland, 135, 136, 138
- Bartra, Agustí, 156, 158, 163
- Bats, Annie, 107
- Benveniste, Émile, 326
- Berman, Antoine, 139, 149, 173, 174, 214, 304, 325, 326
- Blanchot, Maurice, 179
- Bloomfield, Leonard, 114, 115
- Bonnefoy, Yves, 89
- Bouganville (Louis Antoine, baron de), 36
- Boyer, Philippe, 138
- Braque, Georges, 296, 301
- Buin, Yves, 138
- Burrell, Mercè, 108
- Calvet, Louis-Jean, 18, 21, 28, 31, 40, 42, 49
- Campos, Augusto de, 187
- Campos, Haroldo de, 102, 187
- Camus, Albert, 188
- Cardona, Giorgio Raimondo, 20, 33
- Carroll, Lewis, 70, 74, 75, 76, 79, 83, 111
- Catelli, Nora, 45, 46
- Cavé, Ch., 131
- Cendrars, Blaise, 90, 95, 270, 278
- Cesalpino, Andrea, 145
- Cézanne, Paul, 295
- Cicéron, 61
- Cirlot, Juan-Eduardo, 19
- Cocteau, Jean, 266, 272
- Cohen, Marcel, 20, 40
- Cook, James, 36
- Coppée, 275
- Cortanze, Gérard de, 102, 185, 228
- Costa, René de, 172, 175, 181
- Coste, Didier, 16, 185, 204, 237
- Courtés, Joseph, 129
- Cratyle, 140, 141
- Curtius, Erns Robert, 36, 56, 62, 110
- Cuvier, Georges, 38
- Champollion, Jean-François, 16, 38, 41, 43

-
- Chiss, Jean-Louis, 35
 Christin, Anne-Marie, 33, 34
 Dällenbach, L., 166
 Dante Alighieri, 227
 Darío, Rubén, 170
 Darwin, Charles Robert, 38
 Davis, Kathleen, 327
 Defoe, Daniel, 36
 Delaunay, Robert, 175, 272, 274, 281, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295
 Delaunay, Sonia, 90, 290
 Deledalle, Gérard, 118, 119, 120, 216
 Deleuze, Gilles, 206
 Démocrite, 140, 141
 Depero, 272
 Déprats, Jean-Michel, 169
 Dermée, Paul, 281
 Derrida, Jacques, 27, 135, 136, 137, 327
 Diaghilev, 272
 Diderot, Denis, 36
 Diego, Gerardo, 170
 Dogson (voir, aussi, Carroll), 74
 Dolet, Étienne, 325
 Dosiade de Crète, 59
 Dubois, Jean, 7, 25, 40, 44
 Ducrot, Oswald, 135
 Duchamp, Marcel, 186, 230, 286
 Dufrêne, François, 188
 Dumas, Alexandre, 275
 Eco, Umberto, 116, 117, 121, 122, 124, 125, 127, 139, 194, 217, 219
 École de Tartu, 196
 Eiffel, 274, 275, 276
 Eliot, Thomas Stearns, 70
 Espronceda, José de, 230
 Etkind, Efim, 306
 Fages, Jean-Baptiste, 132, 303, 305
 Faulkner, William, 98
 Faye, Jean-Pierre, 138
 Fenollosa, Ernest, 99
 Ferat, Serge, 272
 Février, James, 27, 32
 Flaubert, Gustave, 237
 Fonagy, Ivan, 204, 249
 Formaggio, Dino, 19
 Fort, Paul, 230
 Foucault, Michel, 68, 69, 139, 140, 143, 144, 145, 146, 148
 Freud, Sigmund, 6, 259, 303, 304
 Galarza, Joaquín, 45, 46, 47
 Galland, Antoine, 36
 Gardner, Martin, 76
 Gargatagli, Marietta, 45, 46, 102
 Garnier, Charles, 275
 Gattegno, Jean, 75
 Gelb, Ignace, 27, 28, 32, 41
 Genette, Gérard, 140, 141, 142, 143, 227
 Gibson, James J., 127
 Goemans, Camille, 230, 266
 Goic, Cedomil, 172
 Góngora, Luis de, 170
 González Ruano, C., 169
 Gorfée, Dinda L., 330
 Gosse, Edmund, 86
 Gounod, Charles, 275
 Goytisolo, Juan, 102
 Greimas, Algirdas-Julien, 129
 Grimm, Jacob et Wilhelm, 38
 Gris, Juan, 169, 175, 282, 295, 296, 301
 Grotefend, Georg Friedrich, 38
 Grotius, Hugue, 61

- Groupe μ , 117, 122, 125, 126, 127, 129, 300, 301
- Groupe de recherche Étienne Dolet, 185
- Groupe de recherche sur les écritures subversives, 273
- Gruzinski, S., 243, 244, 250
- Guïtelle, I., 131
- Haas, William, 32
- Harris, Roy, 32, 33, 148
- Hayman, David, 102
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 38, 68
- Heinermann, Theodor, 62
- Héraclite, 140
- Herbert, George, 58, 62, 147
- Hermogène, 141
- Herrick, Robert, 58
- Herschberg Pierrot, Anne, 203
- Hinostroza, Rodolfo, 209
- Hjelmslev, Louis T., 114, 116, 117
- Hooreman, Paul, 266
- Horace, 36
- Hugo, Victor, 64, 84, 143
- Huidobro, Vicente, 10, 74, 84, 90, 94, 95, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 228, 230, 252, 253, 254, 270, 272, 274, 276, 277, 280, 283, 284, 286, 287, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 301, 306, 315, 316, 327
- Husserl, Edmund, 127
- Hyginus, Julius, 61
- Iaria, Domenica, 266
- Ionesco, Eugène, 228
- Jakobson, Roman, 45, 114, 129, 148, 216, 298, 301, 303, 304
- Jappy, Anthony, 217
- Jarry, Alfred, 103, 186
- Jean, Georges, 41
- Jeay, Madeleine, 242
- Joyce, James, 50, 70, 73, 98, 99, 100, 101, 111, 327
- Junoy, Josep Maria, 95
- Kahnweiler, Daniel-Henry, 278, 295
- Kandinsky, Wassily, 287
- Kant, Emmanuel, 37
- Keating, María Eduarda, 107
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 117, 204, 249
- Krawutschke, Peter W., 331
- Kristeva, Julia, 135, 136, 139
- Krysinski, Wladimir, 66, 67
- Kupchik, Christian, 101
- Lacan, Jacques, 6, 8, 9, 10, 11, 132, 138, 298, 302, 303, 304
- Ladmiral, Jean René, 149
- Lancelot, Bernard-Olivier, 107
- Landa, Diego de, 28, 48
- Langbaum, Robert, 70
- Lapacherie, Jean-Gérard, 34, 35
- Laplanche, Jean, 304
- Lartigue, Pierre, 185
- Le Clézio, Jean-Marie, 5, 74, 84, 102, 120, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 197, 213, 214, 219, 220, 226, 228, 229, 230, 231, 240, 242, 243, 244, 246, 250, 251, 327
- Le Lionnais, François, 186, 187
- Le Sidaner, Jean-Marie, 104
- Leconte de Lisle, 275
- Leen, Frederik, 261
- Lemoine, Bernard, 273
- Leonardo da Vinci, 230
- Lepsius, Karl, 38
- Lerat, Pierre, 121

-
- Leroi-Gourhan, André, 19
Lescure, Jean, 186
Lévi-Strauss, Claude, 30
Lotman, Yuri M., 20, 195
Lysøe, Éric, 265
Lladó, Ramon, 107
Llorens Serra, Tomás, 278, 290
Magné, B., 167
Magritte, René, 100, 230, 260, 261
Malmberg, Bertil, 19
Mallarmé, Stéphane, 50, 64, 70, 71, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 94, 95, 99, 111, 160, 170, 179, 187, 228, 327
Marinetti, Filippo Tommaso, 90, 95, 96
Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, 255, 259, 260
Martinet, André, 114
Marx, Karl, 68
Massin, Robert, 59, 60, 61, 64, 84, 85, 88, 228
Mauclair, Camille, 88
Maupassant, Guy de, 275
McLuhan, Marshall, 96
Mellin de Saint-Gelais, 62
Mendieta, Fray Jerónimo de, 45
Meschonnic, Henri, 113, 116, 137, 138, 139, 170, 192, 193, 204, 205, 250
Michaux, Henri, 100, 101, 205, 260
Michel, Geneviève, 256
Monod-Becquelin, Aurore, 46
Montel, Jean-Claude, 138, 187
Montesquieu (Charles de Secondat, baron de La Brède et de), 36
Morris, Charles William, 122, 123, 124, 131
Motte, Warren, 104, 106, 107, 108
Nezâmî, 62
Nida, Eugene A., 149
Nodier, Charles, 64, 84, 143
Nonnos, 56
Nord-Sud, 169
Nougé, Paul, 79, 95, 173, 229, 230, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 266, 267
Novis, 38
Ong, Walter J., 97
OULIPO, 102, 166
Ouspenski, B. A., 196
Ovide, 36
Parayre, Marc, 108
Paris, Jean, 138
Parisot, Henri, 77, 78, 82
Paz, Octavio, 167, 168
Pegenaute, Luis, 73
Peignot, Jérôme, 167
Peirce, Charles Sanders, 7, 8, 10, 11, 65, 67, 69, 114, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 131, 133, 138, 139, 217, 221, 326, 327, 331
Perec, Georges, 13, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 131, 166, 186, 192, 226, 242
Peterfalvi, J. M., 249
Picasso, Pablo Ruiz, 123, 169, 175, 272, 278, 281, 286, 298
Platon, 140
Pleynet, Marcelin, 187
Plotin, 55
Poe, Edgar Allan, 87
Pontalis, Jean-Bertrand, 304
Pound, Ezra, 98, 99, 101
Prigent, Christian, 187
Puech, Christian, 35

-
- Pulgram, Ernst, 32
Pym, Anthony, 331
Quaghebeur, Marc, 257
Quasha, George, 328
Queneau, Raymond, 84, 89, 186, 242, 265, 268
Raban de Maur, 59
Rabelais, François, 58, 84, 242
Rastier, François, 114
Rawlinson, Sir Henry Kreswickce, 38
Raysse, Martial, 188
Redon, Odilon, 89
Reverdy, Pierre, 95, 270, 316, 317, 318
Ricardou, Jean, 166
Ríos, Julián, 101
Ripoll, Ricard, 273
Riquer, Martín de, 73
Robel, Léon, 137, 138, 139
Robert, Paul, 25
Robichez, Jacques, 86
Robinson, Douglas, 331
Roche, Denis, 187
Roïdis, 59
Ronat, Mitsou, 138
Roubaud, Jacques, 138, 167, 168, 187, 328
Rousseau, Jean-Jacques, 26, 27, 36
Roussel, Raymond, 102, 186
Sacks-Galey, Pénélope, 58, 91, 93, 161, 162
Saint Jérôme, 149
Salado, Régis, 188, 241, 243
Salaris, Claudia, 96
Salceda, Hermes, 103, 108, 110
Salvat Papasseit, Joan, 95, 269
Sanguinetti, Edoardo, 167, 168
Sarabia, Rosa, 284, 294
Sardou, 275
Sarduy, Severo, 102
Sarti, S., 131
Satie, Éric, 183, 272
Saussure, Ferdinand de, 25, 26, 32, 78, 113, 114, 116, 118, 121, 131, 133, 141
Schapiro, Meyer, 57
Schiavetta, Bernardo, 34, 111, 160, 164, 166, 167, 168, 192
Schlegel, August Wilhelm von, 37
Schmerling, Philippe Charles, 38
Schönberg, Arnold, 183
Simmias de Rhodes, 58, 62, 147
Smolders, Olivier, 254, 258
Socrate, 141, 142, 143
Solano, Francisco, 45
Sollers, Philippe, 135
Soncini Fratta, Anna, 256, 265
Sonesson, Göran, 127, 128, 129, 130, 131, 167
Soupault, Philippe, 272
Souris, André, 266
Spoerri, Daniel, 188
Stecconi, Ubaldo, 331
Sterne, Laurence, 64, 70, 71, 72, 73, 74, 84, 98, 111, 186
Stravinsky, Igor, 272
Sully Prudhomme, 275
T X T, 187
Tardieu, Jean, 228
Tel Quel, 187
Tenniel, John, 76, 83
Testera, Jacobo de, 46
Théocrite, 59
Toda, Fernando, 72
Todorov, Tzvetan, 135

Tomlinson, Charles, 167, 168

Torre, Guillermo de, 276

Tournal, Paul, 38

Ts'ang kié, 64

Vaillant, Pascal, 126

Valéry, Paul, 88

Valverde, José María, 73

Vattier, Carlos, 170, 173

Vega, Miguel Ángel, 325

Vega, Regina, 108

Verhesen, Fernand, 185

Verlaine, Paul, 187

Verne, Jules, 37

Virgile, 36

Vitez, Antoine, 169

Wagner, Richard, 85, 184

Yurkievich, Saúl, 102

Zañartu, José, 285