

# Pour une *lecture traduisante* ou comment faire avec la fragilité des signes: Iconicité dans *La Guerre*<sup>1</sup> de J.M. le Clézio

Núria d'Asprer

Find similar papers at [core.ac.uk](http://core.ac.uk)

provided by

## Résumé

À partir de notre traduction de certains fragments de *La Guerre* de J.M. le Clézio, de la critique de la traduction existante et d'un travail d'analyse textuelle faisant l'objet d'une expérience didactique, on constate la dominance de procédés de traduction qui débouchent sur un texte neutralisé et dont le fonctionnement signifiant ne fait pas jouer les mêmes modes de lecture et stimulations en langue cible. Cela tient au fait que l'iconicité du texte leclézien a été négligée.

L'exemple de *La Guerre* est sans doute un cas particulièrement remarquable sur le plan sémiotique, vu, notamment, la forte densité de traits iconiques et les rapports complexes qu'ils entretiennent. L'amplification du phénomène dans cet ouvrage permet de mieux comprendre l'importance d'un tel travail d'analyse, de *lecture traduisante*, assumant les dimensions sémiotiques de tout texte.

Partant d'une définition de l'iconicité, nous considérerons ses niveaux, ses processus; nous montrerons comment sa prise en compte aboutit à traduire différemment, d'une façon qui fasse pratiquer, au lecteur, un rapport plus complexe et plus libre au texte, rendu ainsi scriptible, et un rapport plus sensible et plus tendu du texte au monde de référence.

**Mots clé :** iconicité, sémiose, lecture traduisante, le Clézio.

## Abstract

Comparing some fragments of our own translation of *La Guerre* by J.M. le Clézio with its published translation, examining the latter, and carrying out a textual analysis—which was elaborated in the framework of a didactic experiment—we can consider as currently dominant certain translation processes which produce a neutralized text. Their signifying mechanism does not allow the receiver to put to play the same modes of reading and stimulations in the target language as in the source language—essentially because the iconicity of le Clézio's text has been ignored.

Semiotically speaking, that example is undoubtedly remarkable for the high density of its iconic features and the complexity of the relations between them. The expansion of that phenomenon in le Clézio's work allows a better understanding of the importance of the analytical work involved in a *lecture traduisante* (reading as/for translation) that takes into account the various semiotic dimensions of any text.

Starting from a definition of iconicity, we consider its levels and processes. We show how, paying attention to it, one can translate differently, so that the reader may develop a more complex

1. Toutes les références à *La Guerre* sont faites à partir de l'édition: «L'Imaginaire», Paris, Gallimard, 1970.

and freer relationship to the text. The text then turns scriptible (writable) and its relation to the world of reference becomes both more sensitive and tighter.

**Key words:** iconicity, semiosis, lecture traduisante, le Clézio.

### Sommaire

I. Iconicité et lecture traduisante: Introduction	V. Iconicité de X
II. Iconicité: ses niveaux, ses processus	VI. Iconicité et didactique de la traduction: la <i>lecture traduisante</i>
III. Jeux et équilibres fragiles entre les trois fonctionnements des signes	Bibliographie
IV. Trois niveaux d'iconicité dans <i>La Guerre</i> et fragilité des signes	Annexes

### I. Iconicité et lecture traduisante: Introduction

Rien n'est remplaçable. Comme le mot *guerre* ou le mot *monde*. L'énoncé «la guerre a commencé» qui ouvre le récit, semble donner lieu à l'énoncé «le monde a commencé» qui ouvre le dernier chapitre du récit. «Personne ne sait où ni comment» dans un cas comme dans l'autre, mais pour que l'analogie fonctionne, pour comprendre cette fausse symétrie, l'écart du sujet, la blessure existentielle, que la conscience du néant, de l'impossibilité de dessiner les limites de l'espace et du temps, a produite en nous, il faut observer cette ténue différence. Pour savoir que les limites entre monde et guerre sont moindres, pour arriver à les associer presque, il faut ces mots différents: la juste mesure pour briser la symétrie et la montrer en même temps.<sup>2</sup>

Entre l'un et l'autre énoncé, la sémiiose opère; c'est seulement par un travail de *lecture traduisante* qu'on aura accès au sens. Jamais définitif, car se construisant et se déconstruisant à l'approche des diverses relations sémiotiques qui l'interprètent, qui le déplacent, qui l'actualisent et qui le rendent de la sorte dynamique.

L'écriture iconique qui caractérise de manière très particulière certains romans de J.M. le Clézio (*Le Procès verbal*, *La Guerre*, *Les Géants*), s'intègre dans cette mouvance de la fiction contemporaine qui, suivant un peu la trace de tentatives surréalistes (Apollinaire, Breton...), accorde une grande valeur au signifiant, et surtout à la qualité de l'image sonore et visuelle des mots, en tant que collage prélevé du monde réel. L'exemple de *La Guerre*, sur lequel nous baserons nos analyses, est un cas particulièrement remarquable sur le plan sémiotique, vu, notamment, la forte densité de traits iconiques et les rapports complexes qu'ils entretiennent entre eux. D'une part l'écriture iconique, telle celle du Clézio de *La Guerre*, sous-tendant une problématisation de la spécificité, soit du langage écrit, des médias,

2. Les extraits du commencement et de la fin du roman figurent sur le document annexe 1.

des genres discursifs, s'inscrit nettement dans une tendance qu'on pourrait nommer subversive, et exige donc une lecture oblique pour la captation du sens; d'autre part, l'amplification du phénomène dans cet ouvrage doit nous permettre de mieux comprendre l'importance d'un tel travail d'analyse, en assumant les dimensions sémiotiques de tout texte. Et, dans la mesure où l'interprétation est un phénomène inter et trans textuel dans *La Guerre*, ceci nous mène à envisager des questions telles que l'interaction, et certains déplacements d'ordre conceptuel hautement productifs sur le plan de l'interprétation textuelle, à savoir la valeur traductrice de l'écriture, ainsi que la *lecture traduisante*.<sup>3</sup>

## II. Iconicité: ses niveaux, ses processus

On peut dire que l'iconicité est une manière de signifier par l'image. Mais l'image, notre expérience quotidienne le montre, peut être fragmentée, voilée par une autre image, juxtaposée à une autre image, s'y insérer; et elle est toujours interprétée de la perspective de cet éventuel flottement, qui la définit, qui l'actualise sans ignorer sa nature non définitive et son insertion dans la dynamique de la sémiose. Il est donc indispensable d'identifier les phénomènes iconiques dans un texte, de passer par une lecture capable d'interpréter ces signes, exprimés d'une manière plus ou moins oblique, en les considérant de manière indépendante, et, le cas échéant, en les intégrant dans un système, afin d'aboutir à une traduction soucieuse des équivalences iconiques les plus appropriées dans le texte cible, une traduction capable de préserver la complexité sémiotique du texte, du moment où on considère la forme en tant que sens —la *forme-sens*,<sup>4</sup> autrement dit, la dimension signique du signifiant, dont l'une des manifestations principales est l'iconicité.

L'iconicité est un phénomène complexe, mais en quoi consiste cette complexité? Rien de mieux que d'évoquer le classement du signe d'après Peirce, plus exactement l'un des classements intervenant dans la relation triadique de la sémiose, celui qui considère trois types d'objet: icône, indice et symbole. Définir l'icône par rapport aux autres signes nous permet d'envisager les équilibres problématiques qui y ont lieu, notamment du fait de leur non-exclusivité, de leur capacité de se transformer, et parfois de coïncider, à l'approche de l'interprétant.

	1	2	3
Representamen	Qualisigne (R1)	Sinsigne (R2)	Légisigne (R3)
Objet	Icone (O1)	Indice (O2)	Symbole (O3)
Interprétant	Rhème (I1)	Dicisigne (I2)	Argument (I3) <sup>5</sup>

3. Nous empruntons le terme *lecture traduisante* à Antoine Berman (voir *L'épreuve de l'Étranger*, note 1, p. 248-49).

4. Nous empruntons le terme à Henri Meschonnic (*Pour la Poétique II*, 1973).

5. Schéma présenté et rigoureusement commenté par G. Deledalle: *Lire Peirce aujourd'hui*, coll. «Le Point philosophique», Bruxelles, De Boeck Université, 1990, p. 85.

Nous ne considérerons pas strictement toutes les autres divisions, pour l'instant. De toute façon, comme le signale Gérard Deledalle, «rien n'est en soi icône, indice ou symbole, etc. C'est l'analyse d'une sémiotique donnée (et non l'analyse formelle de la triade sémiotique) qui dira la "nature" de ses constituants».<sup>6</sup> Ceci dit, le lecteur de ces lignes n'aura pas du mal à identifier dans les phénomènes de *La Guerre* que nous allons analyser, les mécanismes complexes pouvant se rattacher à ces divisions, et il remarquera, sans doute, le caractère dynamique de la signification sur lequel reposent nos arguments.

Il va sans dire que nous partons de la ligne sémiotique qui va de Peirce à Eco, soit, d'une conception trichotomique du signe, nettement détachée de celle de Saussure, que nous considérons comme restreinte car elle se fonde sur l'expression verbale et sur des relations exclusivement binaires (langue/parole, signifié/signifiant...). Le binarisme est particulièrement inopérant en traduction,<sup>7</sup> il ne permet pas de considérer la complexité du signe, il s'éloigne de la sorte de la réalité de la communication et peut faire obstacle à la compréhension et à la correcte traduction du texte. L'exemple de X, que nous analyserons par la suite, le montre ainsi; c'est pourquoi il est indispensable de prendre en compte cette complexité, et c'est pourquoi il s'impose désormais d'introduire une démarche sémiotique dans le domaine de la traductologie et de la didactique de la traduction. Le travail sur le signe à partir d'une perspective dynamique doit permettre à la théorie de la traduction de sortir du binarisme presque exclusif qui la caractérise, de la vision saussurienne du signe qui entretient la bipartition *sourcière/cibliste* selon deux types différents de traduction, celle de la forme *vs* le sens, etc. En somme, tout ce qui tendant à une mystification du texte d'origine, de la culture source, néglige le dialogisme qui est à la base de la transformation et du progrès. Mais, soulignons bien que traduction comporte transformation, non pas remplacement: on ne se pose pas à la place de l'Autre.

Un débat polémique au sujet de la fidélité pourrait s'ensuivre et déboucher sur une problématisation. Sans doute, la vision peircienne du signe n'y serait pas pour rien. La définition de la sémiotique en tant que phénomène dynamique résultant d'après Peirce de la relation triadique entre le *représentamen* ou signe, l'*objet* et l'*interprétant*, tranche avec les présupposés de sens unique et achevé préconisés par les défenseurs de la «fidélité» et qui ne servent qu'à perpétuer le célèbre adage *traduttore-traditore*.

### III. Jeux et équilibres fragiles entre les trois fonctionnements des signes

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

6. Ibid. p. 77

7. Nous ne sommes pas seule à émettre un tel jugement. Voir par ex. Pierre Lerat: *Les langues spécialisées*, p. 37.

les signes. Nous n'avons qu'à observer les définitions tirées de Peirce pour le constater:

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

Ex.: dessin d'une imprimante = fonction imprimer.

Selon 3 types de ressemblance ou de «priméité» Peirce distingue parmi les icônes:

- images
- diagrammes
- métaphores

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

Ex.: fumée = feu.

— **Symbole**: signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une association d'idées générales, qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet. En plus d'être général lui-même, l'objet auquel il renvoie est lui aussi de nature générale. Il peut impliquer un indice, quoique de type particulier.<sup>8</sup>

Ex.: panneau de sens interdit.

C'est à dire, que l'indice implique un type d'icône, et le symbole un indice, sans lequel il ne pourrait pas exister (Peirce 1908: 247-49). C'est en vertu de ce principe d'implication que Jakobson en vint à contester le fondement saussurien de l'arbitraire du signe en affirmant que conventionalité et motivation sont des caractéristiques des signes linguistiques complémentaires et non pas contradictoires,<sup>9</sup> et c'est en raison de cette interpénétration que nous envisageons la fragilité des signes.

La contiguïté, ou mieux, la perméabilité des signes dans *La Guerre* nous permettra aussi de poser la fragilité des signes à un niveau plus étendu, ceci nous menant 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 littéarité, nous le savons bien, est de nos jours assez controversée: n'importe quel texte pourrait être considéré comme littéraire (*La Guerre* tient beaucoup du collage), et parallèlement tout texte littéraire, déplacé de son contexte de production, perdrait son caractère littéraire. Les philosophies de la modernité (déconstruction de Derrida, Déleuze et compagnie; poststructuralisme de Barthes, etc.) vont en ce sens; et une vision polémique de la didactique de la traduction qui envisagerait la différence, le changement, le métissage comme base du progrès répond justement à ces préoccupations.

8. Voir Peirce: *Écrits sur le signe*, p. 139-40.

9. Cité par Jappy, A.G.: in *Revue de synthèse à orientation sémiologique: Lectures de Peirce* «Iconisme linguistique». 6è année n° 54-55.

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 ex.) sont ceux qui tendent davantage à brouiller la séparation des signes, à l'opacité, et, par conséquent, ceux qui sont les plus aptes à générer une interprétation dense et plurielle.

Prenons comme exemple la trace des pneus qui est représentée dans *La Guerre*.<sup>10</sup> Elle est l'indice (du passage d'une voiture) non arbitraire, quoique gratuit car elle apparaît accompagnée d'un commentaire explicite («les pneus tracent des séries de lettres, les gomment, les écrivent à nouveau», et après la trace: «les vagues des visages passent le long du trottoir, puis s'effacent, et d'autres vagues apparaissent»). Justement ce commentaire interprétant transforme l'indice en symbole, lui aussi motivé, de la dérive, de l'inconnu, de l'infini, étant donné la succession de lettres. Et il n'en est pas moins, pour autant, un icône. C'est-à-dire, que finalement il n'est pas gratuit, car il permet cette interprétation en chaîne ou sémiotique. D'autre part, la portée de l'iconicité en tant que phénomène intégré dans une sémiotique est plus grande encore car il se manifeste intertextuellement; on observe des représentations iconiques analogues ou identiques dans plusieurs livres de Le Clézio, ou bien des allusions exprimées textuellement: lettres, mots barrés, panneaux, symboles conventionnels... Toutes ces marques parcourent les textes, les font communiquer entre eux, mais surtout elles nous permettent de problématiser la conception monolithique de l'œuvre littéraire en tant que texte unique et achevé, et d'envisager le texte scriptible barthésien,<sup>11</sup> jamais définitif, qui se construit, s'actualise par différentes formes de lecture et de réécriture (intertextualité, collage, pastiche, traductions...).

Enfin, puisque la pratique littéraire contemporaine, et tout particulièrement selon les nombreuses poétiques de la poésie, met en question le fonctionnement symbolique du langage (arbitraire du signe), nous estimons que l'attention que le traducteur accorde à l'iconicité devrait:

- 1° permettre de mieux comprendre les jeux et équilibres fragiles entre les 3 fonctionnements du signe dans le texte littéraire, ou esthétisé, de la communication linguistique.
- 2° Se compléter d'une recherche des fonctionnements indiciels et des répercussions dans le fonctionnement symbolique (cratylisme, remotivation...).

Dans ce but, et comme point de départ de notre recherche en cours, il convient de distinguer les différents niveaux d'iconicité.

10. Voir document annexe 2.

11. Voir notamment *S/Z*.

#### IV. Trois niveaux d'iconicité dans *La Guerre* et fragilité des signes

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

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

Selon une approximation stylistique on pourrait répartir l'ensemble des phénomènes iconiques en 3 grandes classes, par exemple: les traces, les listes et les objets ou *realia*. Mais nous préférons un classement beaucoup plus rigoureux sur le plan sémiotique, quoique moins fonctionnel pour classer les exemples du fait du flottement caractéristique de la sémiose que nous avons déjà évoqué.

Voici les 3 niveaux d'iconicité que nous proposons:

##### 1) Iconicité graphique ou phonique directe

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

##### 2) Iconicité synesthésique

Pour des raisons psychologiques, de conventions culturelles ou autres, un icône visuelle renvoie à une image auditive ou *vice versa*. La présence récurrente obsessionnelle de certains signifiants, par exemple, contribue dans *La Guerre* à produire des relations synesthésiques. Ainsi, un son répété pourra conditionner ou provoquer une image visuelle. C'est le cas des phonèmes [kr] et [kri] qui apparaissent

très condensés permettant une assimilation avec le cri, le rugissement et par extension avec la guerre (crimes, crocs, creuser, écrase, écrabouille, crêper, écroulez, écrire... p. 7-8). C'est aussi le cas de certaines listes d'objets qui peuvent avoir parallèlement une iconicité directe, mais qui dans la mesure où l'accumulation rhétorique produit une certaine fatigue nous font envisager une iconicité synesthésique. Sans doute en traduction faudra-t-il réussir à produire cette sensation de fatigue par la monotonie, la répétition, et éviter d'ajouter des formes conjonctives ou de liaison qui rendraient ces listes closes et empièterait sur l'effet d'étouffement.

### 3) *Iconicité sémantique*

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

Pour des raisons strictement matérielles, je me suis limitée à citer des exemples pour chacune de ces catégories, alors qu'il aurait été utile de les développer. Cela suffit, néanmoins, à observer le flottement qui peut se produire entre ces trois types d'iconicité. L'analyse approfondie que nous consacrons à l'iconicité de X, permettant justement d'identifier ce flottement, devrait servir à établir les bases de notre thèse quant à la fragilité des signes.

## V. *Iconicité de X*

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

Paix

Bea X

auquel nous reviendrons, ne puisse aucunement admettre la traduction:

Paz

Bea X<sup>12</sup>

12. Voir document annexe 3.

X pourrait être un chiffre romain (un symbole), il est, sans doute, une lettre (l'avant-dernière de l'alphabet, quoique la plus visible, avec le z, la plus iconique), un fragment de signifiant graphique maintenant un rapport de dépendance à l'égard des autres lettres avec lesquelles il formera différents mots, c'est-à-dire un signifiant susceptible de s'actualiser en signe, ou à l'égard de lettres avec lesquelles il formera un dessin (empreintes de pneus); mais X, considéré de manière isolée ou dans d'autres contextes peut aussi bien être un icône, il l'est illico dans certains cas, par exemple lorsqu'on l'utilise pour barrer ou pour représenter l'action de barrer (l'on observe différents types de ratures, ici, dans *Le Procès verbal*, dans *Les Géants*); dans d'autres cas X fonctionne comme un symbole, il sert en l'occurrence à indiquer le danger d'une certaine substance, ou à représenter une inconnue en mathématiques: c'est aussi le cas dans *La Guerre*, car le vrai nom de Bea X est Bea B, le X c'est elle qui l'invente, elle le vole au personnage fruit de sa fiction Monsieur X (= n'importe qui, tartampion).

La portée iconique de X est impressionnante. À tel point qu'il en vient à constituer une forme structurante de la production de sens.

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

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

Cessez d'être aveugle. Ce sont les yeux qui seront libres les premiers.

Paix.

Bea X.<sup>13</sup>

La traduction de ces énoncés publiée par Barral,<sup>14</sup> à première vue ne semble pas entraîner de grandes difficultés, et nous ne sommes pas choqués à la lecture de:

Paz

Bea X.

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

13. C'est nous qui soulignons.

14. J.M. le Clézio: *La Guerra* (trad.: Rodolfo Hinostroza. «Breve biblioteca de literaturas»), Barcelona, Barral, 1972.



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

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

## VI. Iconicité et didactique de la traduction: la lecture traduisante

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 débouchent sur un texte, apparemment correct, mais neutralisé et dont le fonctionnement signifiant ne fait pas fonctionner les mêmes modes de lecture et les mêmes stimulations chez le lecteur en langue cible. Comme nous avons pu le constater, cela tient au fait que l'iconicité du texte leclézien a été négligée.

Pour cette raison notre souci a été de montrer de quelle manière le fait de prendre en considération l'iconicité, peut aboutir à traduire différemment, d'une manière qui fasse pratiquer par le lecteur, dynamisé, une relation plus complexe et plus libre, en même temps que plus riche, au texte, ceci permettant d'apprécier un rapport plus sensible et plus tendu du texte au monde de référence.

Mais la traduction guidée par l'iconicité risque aussi de déséquilibrer le signe, de rendre le texte moins abordable, moins «naturel», en désignant par trop l'opacité du signifiant et pouvant déboucher sur une fétichisation. D'autre part, tous les textes ne sont pas justiciables d'une telle approche au même titre ou au même degré. Nous envisageons donc de considérer l'applicabilité, adaptation, de la méthode développée pour la traduction du Clézio à des textes moins, plus ou différemment iconiques.

Cette méthode présente, néanmoins, des avantages en didactique de la traduction générale ou littéraire, et de certaines traductions spécialisées (textes publicitaires, de vulgarisation scientifique...), et notamment en didactique de la langue, en permettant aux étudiants une prise de conscience aiguë des facteurs para linguistiques et extra linguistiques de la communication ainsi que des codes culturels dont dépend toute communication textuelle.

Aujourd'hui j'ai décidé de me transformer:

J'ai voulu communiquer dans la langue de Bea B, de sa main parcourir les quantités de mots et les forêts de signes.

J'espère que vous comprendrez cette imposture.

## Bibliographie

BARTHES, R. (1970). *S/Z*. Paris: Le Seuil.

BERMAN, A. (1984). *L'Épreuve de l'Étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* («Tel»). Paris: Gallimard.

DELEDALLE, G. (1990). *Lire Peirce aujourd'hui* (coll. «Le point philosophique»). Bruxelles: De Boeck Université.

JAPPY, A.G. *Lectures de Peirce: «Iconisme linguistique»*. *Revue de synthèse à orientation sémiologique*, 6ème année, 54-55.



Les vagues de visages passent le long du trottoir, puis s'effacent, et d'autres vagues apparaissent. À travers la brume nagent des yeux, des bouches, des narines. Ils viennent par milliers, ils sortent de l'inconnu et vont vers l'entonnoir inconnu (...)

(*La Guerre*, p. 114-115)

### 3.

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

Paix.

Bea X.

(*La Guerre*, p. 256)

También hay a veces, en la terraza de un café del centro de la ciudad, una muchacha. Está vestida con un impermeable blanco, y lleva un bolso de viaje de nylon rojo, sobre el cual está escrito TWA. Bebe una taza de café, y escribe algo sobre un pequeño cuadernillo recubierto de plástico azul, en el cual está marcado, con letras doradas, AGENDA «PRÁCTICA». No sé lo que escribe. Nadie nunca sabrá lo que ella escribe. Lleva lentes ahumados con lunas azuladas, y, de tiempo en tiempo, levanta la cabeza y mira a la gente que pasa. Extraños fulgores salen de sus lentes, se proyectan hacia adelante, y agujerean las bases de las columnas que sostienen las prisiones, los museos, los bancos, y los edificios nuevos. Enrólese en la Armada Invencible. Deje de ser ciego. Los ojos serán lo primero que se libere.

Paz.

Bea X.

(*La Guerra*, p. 246)