

Trans-forme-sens : de l'iconicité en traduction

Tesis de Doctorado

Nuria de Asprer Hernández de Lorenzo

Directora de Tesis : Dra. Marietta Gargatagli

Tutor : Dr. Joaquim Sala-Sanahuja

Departament de Traducció i d'Interpretació

Facultat de Traducció i d'Interpretació

Universitat Autònoma de Barcelona

2002

Note préliminaire

Je voudrais remercier ici toutes ces personnes qui, de façon désintéressée, sont venues à mon secours, apportant leurs remarques, leurs conseils ; me fournissant du matériel bibliographique ou certains de leurs articles : Didier Coste, Ramon Lladó, Hermes Salceda et Bernardo Schiavetta.

Je remercie également Ricard Ripoll, responsable du “ Groupe de recherche sur les écritures subversives ”, ainsi que le “ Grup Étienne Dolet d’Estudis sobre Traducció ” du Département de Traduction de l’Université Autonome de Barcelone, qui au long de ces dernières années m’ont offert d’exceptionnelles occasions pour avancer dans ma recherche.

Mes remerciements, encore, au Département et à la Faculté de Traduction, à mes collègues ainsi qu’aux membres du personnel, qui ont su m’apporter leur soutien, matériel et moral.

Je voudrais aussi exprimer ma gratitude à Marietta Gargatagli pour avoir accepté de diriger cette thèse, pour ses remarques et pour ses encouragements, sans lesquels ce travail n’aurait pas pu être mené à bien.

Je ne pourrais pas clore ces remerciements sans exprimer mon immense gratitude à Beatriz de Asprer, qui s’est chargée de la mise en page et qui a su parer, en dépit de la distance géographique, aux contretemps informatiques qui n’ont pas manqué d’apparaître. Ainsi qu’à Geneviève Michel, qui a été capable d’assumer avec rigueur la correction des épreuves définitives de ce travail.

Et enfin à mes parents, dont l’aide m’a permis de consacrer tout mon temps et toute mon énergie à la thèse au moment décisif de sa rédaction finale ; et à mon fils Aldo, pour sa patience et pour m’apprendre, jour après jour, à “ traduire ” ces parcelles de l’iconicité qu’on ne saurait trouver dans les lignes de cette recherche : cette thèse lui est dédiée.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	4
I. ÉCRITURE ET ICONICITÉ.....	18
CHAPITRE I.1. L'ICONICITÉ DANS LA TRADITION LITTÉRAIRE.....	18
<i>I.1.1. ORIGINES ICONIQUES DE L'ÉCRITURE.....</i>	<i>18</i>
I.1.1.1. Premiers signes graphiques.....	18
I.1.1.2. Évolution du concept d'écriture.....	25
<i>I.1.2. LITTÉRATURES ANCIENNES.....</i>	<i>35</i>
I.1.2.1. Découverte des écritures pictographiques au XIX ^e siècle : contexte culturel.....	35
I.1.2.2. Les quatre systèmes d'écriture pictographique : leur technique, leur réception en Occident.....	38
I.1.2.3. Répercussions dans la production esthétique occidentale : influences de la pictographie dans la littérature.....	51
<i>I.1.3. AVANT-GARDES ET ÉCRITURE CONTEMPORAINE.....</i>	<i>65</i>
I.1.3.1. Antécédents de la modernité : Laurence Sterne, Lewis Carroll, Stéphane Mallarmé.....	70
I.1.3.2. Des Avant-gardes à l'écriture contemporaine : bref parcours.....	89
CHAPITRE I.2. FONDEMENTS THÉORIQUES DE LA QUESTION DE L'ICONICITÉ.....	112
<i>I.2.1. L'ICONE DANS LA SÉMIOTIQUE.....</i>	<i>112</i>
I.2.1.1. Du structuralisme à la <i>forme-sens</i>	112
I.2.1.2. L'iconicité d'après Charles S. Peirce.....	117
I.2.1.3. L'icone, une notion qui fait problème dans la sémiotique.....	122
<i>I.2.2. ICONICITÉ ET POÉTIQUES DE L'ÉCRITURE.....</i>	<i>132</i>
I.2.2.1. La <i>signifiance</i>	132
I.2.2.2. Le concept de ressemblance dans la compréhension et l'écriture du monde.....	139
I.2.2.2.1. Approche de la motivation : le <i>Cratyle</i>	140
I.2.2.2.2. Ressemblance et représentation dans la culture d'Occident.....	143
II. PROPOSITIONS POUR L'ICONIQUE EN TRADUCTION : ICONICITÉ MULTIPLE DANS LE TEXTE MODERNISTE.....	151
CHAPITRE II.1. GUILLAUME APOLLINAIRE : ENTRE ICONICITÉ DIRECTE ET ICONICITÉ INDIRECTE.....	153
<i>II.1.1. ICONICITÉ SANS FIGURATION ICONOGRAPHIQUE : LIENS.....</i>	<i>153</i>
<i>II.1.2. ICONICITÉ ET FIGURATION : QUELQUES EXEMPLES CALLIGRAMMATIQUES.....</i>	<i>160</i>
CHAPITRE II.2. VICENTE HUIDOBRO : ICONICITÉ MULTIPLE ET BILINGUISME.....	169
<i>II.2.1. CRÉATIONNISME, BILINGUISME ET ICONICITÉ.....</i>	<i>169</i>
<i>II.2.2. ICONICITÉ DIRECTE DANS LES CALLIGRAMMES.....</i>	<i>174</i>

II.2.3. <i>ICONICITÉ DIFFUSE ET INTERTEXTUALITÉ DANS ALTAZOR</i>	179
II.2.4. <i>TRADUCTION EN ACTE ET TRANSFORMATION : LE TEXTE SCRIPTIBLE</i>	183
CHAPITRE II.3. JEAN-MARIE LE CLÉZIO : NIVEAUX D'ICONICITÉ DANS <i>LA GUERRE</i>	185
II.3.1. <i>ICONICITÉ INDIRECTE ET RÉPÉTITION DANS LA GUERRE</i>	190
II.3.1.1. Dialectique de la répétition et rythme.....	192
II.3.1.2. Iconicité et rythme : modalités de la répétition.....	197
II.3.1.3. Analyse et proposition de traduction.....	206
II.3.2. <i>SÉMIOSE ET NIVEAUX D'ICONICITÉ DANS LA GUERRE</i>	212
II.3.2.1. Trois niveaux d'iconicité et fragilité des signes.....	215
II.3.2.2. Iconicité de X.....	223
CHAPITRE II.4. TRADUCTION INTERSÉMIOLOGIQUE.....	228
II.4.1. <i>REALIA TRANSFIGURÉS ET AUTRES DÉPLACEMENTS ICONIQUES</i>	229
II.4.1.1. Déplacements iconiques et <i>realia</i> transfigurés chez Le Clézio.....	231
II.4.1.2. Paul Nougé et les <i>realia</i> transfigurés.....	251
CHAPITRE II.5. CUBISME EN TRADUCTION ET ICONICITÉ CUBISTE.....	269
II.5.1. <i>THÉMATISATION DU CUBISME PICTURAL DANS LA POÉSIE D'AVANT- GARDE</i>	269
II.5.2. <i>LE CUBISME DE LA TOUR EIFFEL</i>	273
II.5.2.1. Des marches cubistes pour monter à la Tour Eiffel.....	274
II.5.2.2. Des tours et des marches pour monter un poème : la <i>Tour Eiffel</i> de Vicente Huidobro.....	277
II.5.2.3. Couleur, espace, rythme : les <i>Tour Eiffel</i> de Delaunay et de Huidobro.....	287
II.5.2.4. Au-delà de la représentation, la figuration cubiste : Juan Gris et Vicente Huidobro.....	295
II.5.3. <i>TRANSPOSITION DE LA TECHNIQUE CUBISTE : CUBISME ANALYTIQUE ET CUBISME SYNTHÉTIQUE EN TRADUCTION</i>	297
II.5.3.1. Analytique et synthétique ou déplacement et condensation.....	298
II.5.3.2. Du cubisme en traduction.....	305
CONCLUSION : POUR UNE TRADUCTION ICONICISTE	325
TABLE DES ILLUSTRATIONS	333
BIBLIOGRAPHIE	336
INDEX ONOMASTIQUE	348

INTRODUCTION

J'ai entrepris d'écrire dans une langue qui n'est pas la mienne. Choisir le français, c'est comme choisir le *Je* pour entrer en matière. Déceler la valeur iconique que ce geste implique m'obligerait à parcourir un itinéraire biographique, ce qui est loin de mes intentions.

Mais il y a quand même des choses à dire. Par exemple, comment certaines images se sont imposées à une époque déjà lointaine. C'étaient des images et des voix d'un autre lieu qui ont provoqué un déplacement : des étagères de supermarché pleines de Caprice des dieux, de barres Toblerone, de boîtes de pastilles Zan, ou d'Aspro ; des parasols où on lisait Orangina, des cendriers blancs ou jaunes, la carafe d'eau à bouchon rouge, un paquet de Gitanes, des panneaux routiers en ciment épais, ... Tous ces signes étaient compréhensibles en dehors du langage. La voix française aussi, bien avant de comprendre la langue, eut au départ statut d'image, elle fonctionnait de manière analogue à tous ces objets. C'était un appel. J'ai changé de pays et de langue. J'ai vécu parmi ces objets.

Imaginons que quelqu'un, ici, met entre mes mains une boîte. J'ai les yeux fermés, je la parcours, sens le carton, discrètement en relief sur la face supérieure, le contour ovale arrondi, légèrement bourrelé. En dessous la surface est plus âpre. La taille, familière, celle de ma main. Je devine la boîte de Caprice des dieux sans la voir à cause d'un trait distinctif : le relief de ces amours qui, à les regarder, montrent leurs ailes déployées. Ils sont le signe interprétant du signe "fromage Caprice des dieux", qui, lui, est signe par sa forme ovale, ce référent indiquant d'emblée qu'il ne s'agit pas de "La vache qui rit" ni du camembert ; la couleur bleue joue aussi un rôle. Il y a encore l'habitude, ou l'expérience, qui rend possible ce processus d'identification.

L'expérience, les traces mnésiques connexes, tel un paysage, des objets proches, ... ont une incidence variable sur la perception que l'on a de l'objet, donc sur la signification. Tout ceci constitue le signifiant et nous montre que le signifiant fait signe : il ne s'agit pas de croquer la masse tendre et moelleuse du fromage, de traverser la pellicule de moisissure blanche et délicate pour savoir ce que c'est ; la boîte, avec son relief et ses anges et sa couleur bleue et sa texture cartonnée, est bien plus efficace : elle n'est pas seulement un contenant, elle est un icône.

Maintenant, à Barcelone, si je "vois" cet objet ainsi que tous les autres, à une certaine distance mais les yeux ouverts, je ne dis plus fromage, ni cendrier ni parasol, je dis, ou plutôt je pense, France : l'expérience a fait son travail. Quelqu'un d'autre, n'ayant connu ni déplacement ni recul, pourrait dire aussi bien : produit laitier français, ou instrument pour se protéger du soleil, ... Et, si à nouveau je regagne ce pays, à nouveau je dirai fromage : le signe perdra sa valeur iconique initiale, celle qui lui conférait une valeur affective, ou emblématique, pour ainsi dire, d'une culture étrangère désirée. Il entretiendra d'autres relations sémiotiques, il activera un autre référent plus puissant dans le nouveau contexte interprétant où la distance a été abolie. Il pourra par exemple devenir icône de l'enfance, en raison de la douceur de ce fromage que les petits Français connaissent et apprécient. Les processus de symbolisation sont variables, et l'iconicité de même, comme nous allons le voir.

J'évoquerai aussi l'effet que me produisit la découverte d'un texte particulier, un livre avec quantité d'empreintes et d'images : *La Guerre* de Jean-Marie Le Clézio; **Error! Marcador no definido.** Avec un personnage au nom symétrique : Bea B, un de ces *capicua* qui comblent de joie les enfants (BAB, qui laisse entendre ÉAÉ), avec des lettres à profusion et en transformation, des traces de pneus, d'objets divers : des relations signifiantes se dessinant tandis que cette fille étrange traverse les quantités de

signes et tente de les déchiffrer. Elle-même se transforme en adhérant aux transformations massives des signes qui l'entourent, se voit à distance, tel un objet parmi d'autres.

La présence de tous ces objets directement visibles dans *La Guerre*, la découverte de la signification qui en découlait, qu'une écriture plus conventionnelle n'était pas capable de fournir, m'alerta et éveilla ma curiosité. Je constatais que la présence de l'image dans le texte littéraire est, au premier abord, quelque chose qui oblige à changer les habitudes de lecture, en mobilisant des dispositifs de perception à la fois verbale et visuelle. Les images perçues peuvent être soit immédiatement visibles, soit indirectement visibles, émergeant dans ce dernier cas par la voie d'un déplacement associatif.

Je ne compte pas faire une psychanalyse de la traduction ni du traduire, mais les formations à l'œuvre dans le rêve que désignent les concepts fondamentaux de déformation, déplacement et condensation fondés par Freud; **Error!Marcador no definido.**, sont les mêmes que celles de tout processus de symbolisation. Ces formations agissent dans le langage, dans l'écriture et, forcément, dans la traduction. C'est d'ailleurs ce que Freud devait avoir à l'esprit lorsqu'il concevait le psychisme comme une épaisseur d'équivalences, de *valant-pour*. Freud; **Error!Marcador no definido.**, ou Freud à travers Lacan, ou Lacan; **Error!Marcador no definido.**, seront donc une référence obligée à certains moments de la thèse.

J'ai parlé nu avant de parler nous. Mais il s'impose à présent d'entrer en matière académique :

Nous commencerons à le faire en parlant de l'image.

On sait que le terme d'origine grecque " icône " (en Orient) signifie image. Ce que les dictionnaires nous disent quant à l'image n'a rien

d'étonnant, rien que nous ne sachions déjà, mais à lire attentivement ces définitions, nous découvrons quelque chose de très intéressant :

Du latin *imago*, les principales acceptions d'image la rapportent, tour à tour, à :

1. Statue, dessin, photographie, film, représentant une personne, chose ou objet quelconque. Soit une copie ou un portrait.
2. Apparence visible d'un corps reproduite par l'effet de certains phénomènes optiques, par réflexion sur une glace, etc. Soit le reflet de quelque chose.
3. Vision intérieure qu'une personne a d'un être ou d'une chose. Soit un souvenir ou une reconstruction mentale.
4. Manière de rendre une idée plus sensible en donnant à ce dont on parle des formes empruntées à d'autres objets similaires. Soit une métaphore.
5. Ce qui imite ou reproduit quelqu'un ou quelque chose de manière exacte ou analogue : description, tableau, expression fournissant l'aspect ou l'apparence. Soit une représentation.
6. En psychologie : persistance d'une impression sensorielle.

Etc.¹

Ces définitions, qui ne se veulent pas sémiotiques, nous montrent d'emblée différentes manières dont les images se rapportent à l'objet ; en d'autres termes, elles constituent toutes des "traductions" : 1) et 2),

¹ Dubois, J. (Éd.) : *Larousse de la Langue française : Lexis*, Larousse, Paris, 1977. Nous empruntons les acceptions les plus pertinentes pour notre approche.

sembleraient correspondre à cette catégorie d'icônes que Peirce nomme “ images ”. Il s'agirait d'icônes directs. La valeur sémiotique de ces icônes serait discutable, quoique d'après nous toute copie comporte représentation et donc transformation du réel. C'est d'ailleurs dans cette optique que Jacques Lacan définira le réel comme l'impossible, ce qui ne peut pas s'écrire². En effet, le transport d'un objet réel sur la pierre, ou sur la surface plate du papier, implique le choix d'un point de vue : une interprétation ou “ écriture ”. Mais nous ne pousserons pas ici les choses plus loin. 3), 4) et 5) correspondraient à des icônes indirects, le référent pouvant être conditionné par le point de vue : un référent dynamique, tel que le concevait Peirce. En outre, 3) pourrait bien correspondre à un icône symbolisant ou indiciel, selon les relations qui lient l'image à son référent ; et la définition 5) rapportée par le dictionnaire, lorsqu'elle partage les traits de 1) “ de manière exacte ”, semble correspondre aussi aux “ images ” de Peirce, sinon il conviendrait de la rapporter à ce type d'icônes que Peirce nomme “ diagrammes ”.

Nous voyons en somme, que les images en viennent à entraîner des relations, quand elles ne résultent pas de relations ; autrement dit, elles comportent une sémiotisation, et c'est en vertu de cela qu'il convient d'adopter le terme icône³.

En somme, ces différentes acceptions auraient pu se résumer en :

- Image réelle (terme qui recouvre un paradoxe)
- Image mentale ou imaginaire
- Image symbolique ou métaphorique

² Lacan, J. : *Encore* (Le Séminaire-Livre XX), Points, Seuil, Paris, 1975. Nous renvoyons au chapitre VIII : “ Le savoir et la vérité ” (20 mars 1973), notamment à la section 2, pp. 120-122.

³ Nous écrivons le mot “icône” au masculin et sans accent, comme il est d'usage en sémiotique. Pour ne pas nuire à l'unité textuelle, nous nous sommes permis d'enlever les accents des citations où ce terme apparaît.

Il serait bon de retenir désormais cette classification simple, car elle donnera lieu à une formalisation ultérieure, fondamentale quant à l'iconicité. Ces catégories seront bien nuancées tout au long de la thèse : d'abord dans la section que nous consacrons à l'approche théorique de l'iconicité (I.2), puis au fil des analyses où nous les montrerons en acte (II).

Mais avant d'en arriver là, nous tenons à évoquer le rapport entre ces degrés d'iconicité qui commencent à s'amorcer et les trois catégories fondatrices de la théorie psychanalytique lacanienne :

Nous nous référons, bien sûr, à l'imaginaire, au symbolique et au réel, dans lesquels l'on identifiera, ne fût-ce que de manière rudimentaire, l'image mentale, l'image symbolique et l'image réelle, que nous avons mentionnées ci-dessus. Sans doute cette approche, que nous présentons ici succinctement, informe-t-elle l'acception 6) que nous avons laissée en suspens.

Lacan situe le réel dans le statut de l'impossible, ceci a trait à la primauté qu'il attribue à la catégorie du vide sur laquelle repose son concept de signifiant. L'inachèvement anatomique, autrement dit la castration symbolique, confère à l'imaginaire phallique la valeur de signifiant fondamental. Pour comprendre l'articulation de ces trois catégories, la valeur dynamique de ses termes et le rapport au signifiant, il suffit d'évoquer les sentiments que Lacan y rattache :

- frustration imaginaire d'un objet réel
- privation réelle d'un objet symbolique
- castration symbolique d'un objet imaginaire

Si nous mettons l'accent momentanément sur une telle approche, c'est pour deux raisons connexes :

D'une part, la primauté de ce signifiant symboliquement sexuel fondé par Lacan renvoie à l'inachèvement qui, d'après nous, est au fond des processus de signification. Mobilisé par le désir, l'inachèvement appelle à être comblé. Il y a sans doute un rapport entre l'inachèvement anatomique invoqué par Lacan et un autre bien plus pertinent dans le cadre de notre recherche : celui du texte, qui incarnerait l'inachèvement de la signification. Le texte porte la trace de failles, d'un vide, et la représentation a pour tâche de les combler. La représentation ou, plus exactement, l'itinéraire qui part des diverses tentatives de figuration et qui débouche presque toujours sur la représentation, se situe forcément dans le symbolique, car le réel ne peut pas être dit. Quant à nous, il nous semble indiqué de signaler que plus les icônes sont directs, plus ils se rapprochent de la figuration, et plus ils sont indirects, plus ils se rapprochent de la représentation. Cela dit, toute figuration porte la trace de la représentation, ne fût-ce que sous la forme d'une suture. Cette marque, cette tension, que les icônes directs inscrivent sur le texte, se manifeste, par exemple, dans la rupture qu'ils introduisent dans l'unité de base qu'ils intègrent. C'est le cas des icônes directs, de type *realia*, que nous observerons dans *La Guerre*, ou de ceux qui coupent certains poèmes de Huidobro (les escaliers du poème *Tour Eiffel*), ou encore, de ceux fournis par les calligrammes d'Apollinaire, lorsqu'ils en viennent à briser l'unité du discours, etc. Le travail sur l'iconicité nous semble fondamental, car il montre précisément la tension entre figuration et représentation. Les différents niveaux d'iconicité que nous observerons en analysant les textes du corpus, sont le signe d'une tentative de dire le réel, signes de la conscience du manque du langage. La traduction doit aussi être consciente de la mission inévitablement compensatrice du manque qu'elle comporte. Le texte est un signe, au même titre que l'homme.

D'autre part, le classement triadique de Lacan et les associations qui en découlent sont analogues à ceux de la sémiotique triadique de Peirce, que

nous examinerons au moment opportun par la suite (I.2.1.2.). Les enchaînements multiples des trois termes lacaniens témoignent de la sémiologie qui est à la base de la théorie du signe de Peirce. Quant à nous, nous envisagerons trois niveaux d'iconicité, trois rapports de l'image au référent, qui pourraient être rapportés aussi bien aux concepts de réel, d'imaginaire et de symbolique du psychanalyste français.

Ainsi, nous pourrions nuancer l'exposition qui précède en proposant :

- 1) des icônes directs (icônes “ purs ”), qui renverraient au réel lacanien, cette catégorie pouvant basculer très facilement vers des icônes indirectes de deux sortes :
 - 2) icônes indiciels, qui renverraient à l'imaginaire lacanien : l'empreinte d'un pneu, en l'occurrence, est l'indice du passage d'une voiture au même titre que le reflet que l'enfant découvre dans un miroir lui offre l'indice que lui est un autre.
 - 3) icônes symbolisants, recouvrant diverses formes de représentation indirecte (métaphore, métonymie,...) qui renverraient au symbolique lacanien.

Ces catégories, de même que celles proposées par la psychanalyse, ne sont pas étanches : la transformation leur est propre, car il s'agit bien de la sémiologie.

La théorie de Peirce semble présente dans la pensée de Lacan. Nous n'avons pas identifié de références concrètes et nous ne comptons pas non plus prolonger davantage la réflexion à ce sujet. Nous nous contenterons de renvoyer à un ouvrage récent de Michel Balat : *Des fondements sémiotiques*

*de la psychanalyse*⁴, qui saura combler avec plus de pertinence les esprits les plus curieux.

Il n'entre pas non plus dans notre démarche d'appliquer la théorie lacanienne ou peircienne au processus de traduction. Notre intérêt ne porte pas sur la symbolique de l'acte traducteur ni sur celle du statut du traducteur, même si nous ne nions pas la pertinence d'une telle approche. La théorie du signe, ainsi que celle de l'inconscient développée en psychanalyse, doivent plutôt fournir une référence à l'analyse des processus de signification textuelle et à l'interprétation des marques signifiantes. Tout texte étant signe d'une incomplétude, l'écriture ne peut s'empêcher de fournir une iconicité par défaut. Aussi, identifier les traits d'iconicité, analyser les différents niveaux, ainsi que les processus qu'elle manifeste indirectement, semblerait donc constituer une forme idéale d'approche textuelle en vue de la traduction.

Ces motivations que nous venons de présenter, où l'affectif et l'enquête théorique s'interpénètrent, ont déclenché des questionnements au sujet de l'iconicité, dont l'aboutissement se trouve être la formulation de notre thèse.

L'emprise de l'image dans la culture actuelle et la répercussion que nous avons observée dans des productions textuelles, même si l'iconographie n'est pas le propre de l'écriture alphabétique, nous ont conduite, d'abord, à explorer des textes contemporains où l'iconicité constituait un phénomène massif. La trans-formation que l'iconique introduisait de la sorte nous a permis, d'une part, de considérer la pluralité sémiotique dans le texte littéraire et d'évaluer sa répercussion sur le plan de la signification, et,

⁴ Balat, M. : *Des fondements sémiotiques de la psychanalyse, Peirce après Freud et Lacan*, L'Harmattan, Ouverture philosophique, Paris, 2000.

d'autre part, elle nous a conduit à approcher les textes sous un angle nouveau et à considérer la pluralité sémiotique que la plupart d'entre eux comportent à des degrés différents. Ceci, à son tour, nous a permis d'examiner des textes où l'image n'était pas manifeste et d'envisager aussi une iconicité fournie par le discours. L'approche de la répétition par rapport au rythme dans *La Guerre* —que nous présenterons dans la deuxième partie de la thèse—, ainsi que celle du lipogramme chez Perec —dans la première partie—, en fournissent de bons exemples. Les procédés iconiques dans le texte moderniste étant très divers, il conviendra d'évaluer la fonction de l'iconicité et d'établir des catégories opératoires. C'est ce que nous ferons avec l'appui de la sémiotique, et tout particulièrement en examinant les différentes approches du signe et la valeur attribuée à l'icone.

Le corpus est constitué de textes en prose et de textes poétiques contemporains du XX^e siècle écrits en langue française. Mais il aurait été impossible d'évaluer la fonction de l'iconicité dans la littérature de cette période, sans prendre en considération les toutes premières manifestations iconographiques. Aussi avons-nous cherché à identifier les antécédents les plus anciens, que nous présentons dans (I.1.2.), non sans avoir tout d'abord mis l'accent sur les origines iconiques de l'écriture (I.1.1.). Le recours naturel à la pictographie dans les cultures précolombiennes, égyptienne et mésopotamiennes, précédé par les peintures pariétales de la Préhistoire, que nous situons à l'origine de l'iconicité moderne, tisse, dans cette thèse, un fil conducteur permettant d'identifier la trace d'une perte et une tension sur le plan de la représentation. Et c'est précisément cela qui constitue le questionnement initial de la thèse. À partir de la constatation d'une présence de procédés figuratifs dans la littérature au moins depuis l'Antiquité, notre questionnement initial suscite d'autres interrogations fondamentales :

Peut-on parler d'une révolution du sens, si le procédé moderniste de recours massif à l'iconicité était déjà à l'œuvre depuis l'Antiquité ? Quelle

serait sa spécificité, quelle transformation sur le plan de la signification apporterait le recours à l'iconicité dans la littérature moderniste, et qu'est-ce que cela représenterait ? Enfin, quel apport la réponse à ces questions peut-elle fournir à la traduction ?

Nous avons commencé à donner quelques pistes dans les propos que nous venons de tenir. Dans les pages qui suivent, nous tenterons d'apporter des réponses ou, du moins, des arguments plus élaborés pour une compréhension de cette problématique.

Tout d'abord, nous tenons à faire quelques observations méthodologiques, à fournir quelques indications sommaires concernant les critères suivis pour l'organisation du travail :

Nous avons divisé la thèse en deux parties : I. Écriture et iconicité, et II. Propositions pour l'iconique en traduction. Il convient de dire qu'en faisant cela nous n'entendons pas séparer l'écriture littéraire de la traduction. Il s'agit plutôt d'une division opératoire pour l'organisation du travail. La traduction, bien que parfois évoquée, n'apparaît certes pas citée au sens littéral du terme dans la première partie. On aura donc l'impression au premier abord d'avoir effectué une division entre littérature et traduction, et nous tenons ici à dissiper l'éventuelle équivoque. La place importante que nous consacrons à la littérature et plus précisément à présenter l'iconicité dans le texte littéraire et par rapport à la sémiotique dans la première partie de la thèse, ne porte pas explicitement sur la traduction. D'une part, il s'agit de fournir le contexte historique où l'iconicité se fait jour, ainsi que l'appareil théorique qui oriente notre approche de l'iconique dans l'écriture moderniste ; d'autre part, tout au long de l'historique que nous faisons de la question, il s'agit de fournir les premiers exemples d'iconicité littéraire, les premières analyses, ne fussent-elles qu'incidentes. Il est toujours question de traduction, même si elle n'apparaît pas toujours explicitement, car nous

entendons l'écriture comme un acte traduisant et la traduction, à son tour, comme une activité axée sur l'écriture, sur une coopération et une transformation signifiante, plutôt que dans un rapport de subordination à un texte dit premier qu'elle serait destinée à reproduire.

La traduction n'est pas le simple passage d'une langue A à une langue B. L'écriture, ainsi que la lecture, comporte traduction. L'analyse de l'iconique nous le montre si l'on veut bien considérer les déplacements par lesquels l'image signifiante s'actualise. Nous n'avons qu'à observer la dimension traduisante que les textes comportent, le texte lui-même fournissant son analyse métatextuellement et offrant ainsi les dispositifs d'interprétation. L'interprétation de l'iconique, indispensable dans la tâche traductrice, implique un processus traduisant, car l'iconique oblige à opérer un déplacement, à effectuer un passage entre deux dispositifs sémiotiques différents : image et langage. Cette traduction pluridimensionnelle se place sous le signe de la transformation.

L'iconicité est la *forme-sens*, et la *forme-sens* ne cesse d'être interprétée à l'approche de référents variables, parfois même coïncidents. Elle s'intègre ainsi dans la sémiologie, qui est la transformation signifiante.

Cette " traduction " ne se limite pas à être une opération , elle est consciente, elle pense : elle est procédé et processus.

Même les peintures pariétales n'étaient pas destinées à reproduire la réalité. La représentation d'animaux ou de mains transportés sur la pierre comportait déjà une transformation. Il s'agissait d'actes performatifs. Cette " écriture " plus ou moins figurative ne cherchait pas à dire ce que les yeux voyaient, mais à opérer un changement : favoriser la chasse, dissiper la peur face au danger des animaux. Elle suppléait au langage , plus que cela, elle était langage en l'absence de langue, elle symbolisait.

Interpréter le sens des peintures pariétales, les “ traduire ”, a dû obliger à considérer les relations qu’elles entretiennent avec d’autres traces de la même époque et avec l’ensemble des activités contextuelles que l’anthropologie nous dévoile, autrement dit à considérer leur rapport avec des “ traductions ” intermédiaires. De manière analogue, pour traduire les hiéroglyphes de la pierre de Rosette, pour arriver à déchiffrer l’ “ alphabet ” nouveau qui les composait, Jean-François Champollion dut passer par une traduction des traductions existantes, celles que fournissaient des textes censés dire la même chose que les hiéroglyphes dans différentes langues connues : copte, démotique et grec. Partant de l’observation d’un élément invariant dans les trois versions (un nom propre), et grâce à sa connaissance du copte, Champollion put découvrir le caractère sémiotiquement mixte des hiéroglyphes égyptiens : la coexistence de trois “ écritures ”, phonétique, figurative et symbolique. Il nous apprend ainsi qu’aucune langue n’est complètement cohérente et qu’en conséquence, aucune n’est complètement isolée d’autres systèmes linguistiques et sémiotiques. Ceci nous montre, donc, que la communication repose sur un défaut⁵.

Cette démarche anthropologique n’est sans doute pas sans rapport avec celle que tout traducteur est amené à adopter. Il s’agit sans aucun doute d’une démarche sémiotique montrant, en fin de compte, que la traduction est un processus de signification et que la production de sens qui en découle, que l’on en soit conscient ou pas, brise tôt ou tard les relations dichotomiques. Ceci devait être déjà dans l’esprit de Champollion. Pour ce qui est de l’iconicité dans le texte moderniste, de la traduction de l’iconique, il y aurait aussi une démarche de digression analogue. L’iconicité doit être considérée en

⁵ Coste, D. : “Lexicographie et traduction littéraire” dans *Cahiers internationaux du symbolisme* 24-25, Mons, 1973, pp. 7-27. Nous empruntons la plupart des arguments au sujet de Champollion, que l’auteur développe dans les pp. 9-10.

rapport avec l'ensemble textuel où elle est inscrite et avec les référents qu'elle convoque.

Le but de notre thèse n'est pas d'établir des catégories de problèmes et d'y apporter des solutions, ce n'est pas non plus d'établir une typologie de l'iconicité. Si nous esquissons certains classements, ce n'est que pour montrer les divers fonctionnements iconiques, mais toujours en privilégiant l'aspect dynamique du signe. Considérer la pluralité sémiotique revient sans doute à considérer la pluralité que tout texte comporte. Il ne s'agit donc pas d'élaborer une théorie ou une méthodologie de la traduction. Ce que nous proposons ce sont essentiellement des prolégomènes que nous croyons nécessaires à une pratique de la traduction qui tienne compte de la scripturalité, de la culture actuelle de l'image et d'une conception complexe du signe —dans la mesure où les notions saussuriennes sont devenues insuffisamment complexes ou même intenable. L'approche de la motivation que nous proposons dans le deuxième chapitre de la première partie —mais surtout dans (I.2.2.)— devrait permettre de justifier cette affirmation.

Et nous terminerons cette introduction en disant que notre thèse espère s'inscrire ainsi dans une actualité de la pensée du signe, du texte et de la traduction.

I. ÉCRITURE ET ICONICITÉ

CHAPITRE I.1. L'ICONICITÉ DANS LA TRADITION LITTÉRAIRE

I.1.1. ORIGINES ICONIQUES DE L'ÉCRITURE

I.1.1.1. Premiers signes graphiques

Au commencement l'écriture fut iconique. Bien sûr, le premier procédé de représentation du réel fut la peinture, l'homme de Cromagnon s'en servit environ 40.000 ans avant notre ère pour marquer sa demeure, mais le fait de peindre des animaux sur les murs des cavernes avait surtout un sens magique, c'était une sorte de rituel d'initiation à la chasse, une manière d'attirer l'animal vers soi. Hormis le fait que l'*homo sapiens* était déjà pourvu d'un appareil mental et phonatoire assez développé pour permettre le mécanisme de la parole, on est encore assez loin d'une communication langagière proprement dite. " Pouvoir *parler* ne signifie pas *parler* " ⁶, mais obtenir une chose en la représentant n'est néanmoins pas sans rapport avec les énoncés de la moderne philosophie du langage, tel *How to do things with words* ⁷. Ceci nous montre justement qu'entre la peinture des cavernes et la représentation au moyen de l'écriture, il n'y a pas un si grand décalage, et

⁶ Calvet, L.-J. : *Histoire de l'écriture*, Plon, Paris, 1996, p. 27. L'auteur pose l'hypothèse d'une division entre des formes de communication fugaces (le cri, le geste), et des formes de communication durables (le graphisme, le tatouage, les scarifications...). Selon lui, ces deux systèmes étaient autonomes chez l'*homo sapiens*.

⁷ Austin, J. L. : *How to do things with words*, Oxford U. P., Londres, 1961 ; version française *Quand dire c'est faire*, Le Seuil, Paris, 1970. L'usage prescriptif du langage que l'auteur considère ne serait pas sans rapport avec les buts de ces premières représentations

que ces premières formes graphiques représentaient des objets ou des gestes magiques sans aucun rapport avec la parole. Faute d'un modèle linguistique dans l'entourage de l'homme préhistorique et en présence du seul modèle que fournissent le regard et les bruits de la nature, ces dessins semblent donc avoir précédé l'utilisation d'un langage articulé⁸. En effet, les représentations par des peintures "abstraites" de la fin du Paléolithique et du Néolithique montrent des idéogrammes⁹ se prêtant à de nombreuses interprétations, qui vont de la représentation schématique de traces, cabanes, etc. à celle d'un symbolisme sexuel. Quoique à cette phase l'idéogramme corresponde encore à une image autonome, il semblerait difficile de ne pas y voir le premier stade vers des systèmes d'écriture proprement dite, d'abord pictographiques, conçus par l'homme pour la conservation et la transmission de connaissances¹⁰. Ainsi, "faire des choses avec des mots" se traduirait facilement en "faire/obtenir des choses avec des dessins", et nous conviendrons donc que les premiers "mots", les premiers "énoncés écrits" furent des dessins¹¹.

Ce fait doit donc être situé à l'origine de l'écriture en tant que phénomène indépendant du langage, tel qu'il correspond aux premières

graphiques chez l'homme préhistorique : l'obtention d'un produit (proie), et la maîtrise de la peur, pour la survie au moyen de la figuration de l'objet.

⁸ Malmberg, B. : *Le Langage, signe de l'humain*, Picard, Paris, 1979 ; Chap. 13 "Origine et naissance du langage", pp. 221-242 : à noter que l'auteur ne considère ici que l'iconicité phonétique ; lorsqu'il présente comme trait distinctif entre l'enfant et le pré-homme le fait que le premier dispose du modèle fourni par la langue de son entourage pour l'acquisition du langage, il ne semble pas envisager des formes de symbolisation plastiques, telle la peinture des cavernes, que lui-même cite ailleurs comme exemple de représentation iconique.

⁹ Leroi-Gourhan, A. : *Le geste et la parole*, Albin Michel, Paris, 1964, p. 261. L'auteur préfère au terme *idéogramme* celui de *mythogramme*, car il s'agit des manières de fixer la pensée dans des symboles matériels.

¹⁰ Cirlot, J. E. : *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelone, 1995, p. 247.

¹¹ Formaggio, D. : *L'Art*, Klincksieck esthétique, Paris, 1981. Voir notamment "Formes originelles de la conscience artistique dans le Paléolithique", pp. 19-25 : l'auteur considère les peintures rupestres comme "un système complet et adéquat de communication du signe".

formes d'écriture que l'on connaît, lesquelles, nous le verrons, se basent sur la représentation de l'objet ou de l'idée par des moyens pictographiques. Nous ne prétendons pas à une étude paléoanthropologique, qui n'est d'ailleurs pas de notre compétence, mais il convient de noter que l'iconicité a été le premier moyen de figuration du réel et donc la première manifestation graphique de la conscience humaine, première trace de la fonction symbolique chez nos ancêtres¹². Geste d'appréhension et, par là, d'affirmation du sujet qui entreprend la maîtrise de l'univers, ces premières formes d'expression mimétique fournissent les premières traces d'une production sémiotique. Ce caractère primordial que nous attribuons à l'expression graphique est très bien formulé par Giorgio Raimondo Cardona, qui considère l'acquisition d'un lien entre pensée et symboles matériels comme un pas décisif dans l'évolution de l'*homo sapiens*. L'observation des premières traces graphiques montre, justement, que le rapport entre pensée et image est notamment symbolique. L'activité graphique non seulement permet un élargissement des facultés cognitives, mais est une caractéristique exclusive de l'*homo sapiens*, bien plus que ne l'étaient le langage et l'emploi d'outils¹³.

Nous disions que les premières manifestations de la conscience humaine étaient de nature plastique, il conviendrait d'ajouter que ces manifestations constituent les premiers signes d'une économie, traces d'une organisation embryonnaire de la vie du groupe. L'homme préhistorique peignait ses proies, soit pour les obtenir, soit en guise de trophée, pour en

¹² Cohen, M. : *Matériaux pour une sociologie du langage I*. FM/Petite collection Maspero, François Maspero, Paris, 1971. Voir surtout le Chap. 1, " Le langage dans les activités humaines ", où l'auteur envisage d'autres formes d'élaboration de la pensée que celles du raisonnement et du langage, tels la "pensée musicale" ou le "langage pictural". Nous renvoyons aussi à Lotman, Y. M. : *La Structure du texte artistique* (1970), Gallimard NRF, Paris, 1973, Chap. I " L'Art en tant que langage " .

¹³ Cardona, G. R. : *Antropología de la escritura* (1ère Éd., Loescher, 1981), Gedisa, Barcelone, 1999, p. 61.

faire le recensement, pour en laisser le témoignage. En effet, Louis-Jean Calvet situe l'émergence d'une "écriture" embryonnaire à l'époque de l'Aurignacien, où l'homme commence à consigner sur la pierre, sur les parois des cavernes, sur des os ou sur des peaux ce qu'il exprimait gestuellement par ailleurs. L'auteur signale à cet égard l'importance des "mains négatives" que l'on trouve sur les parois d'un certain nombre de grottes, dont celles de Gargas, en France, celles de Fuente del Salín ou d'El Castillo, en Espagne, et même celle de Las Manos Pintadas, en Argentine. Ces "mains négatives" que l'on obtenait en appliquant la main sur la paroi et en pulvérisant autour un pigment coloré apparaissent en partie "mutilées", il leur manque un certain nombre de phalanges, et c'est la régularité de cette caractéristique qui a permis à l'ethnologue d'avancer une intéressante hypothèse : il s'agirait d'un langage codé indiquant par le repliement d'un ou plusieurs doigts le nombre d'animaux obtenus, ceci constituant un moyen de recensement de la chasse. Voici donc le premier langage adapté aux nécessités de la chasse, et la preuve que les premières "écritures" ont transcrit des gestes et non pas des sons¹⁴. Voici, enfin, la première preuve de l'existence d'un code de communication partagé par le groupe.

Entre les peintures des cavernes et la naissance d'une écriture vouée à la communication, il y a un écart de plusieurs milliers d'années. Mais les premières formes d'écriture codifiée étaient encore des dessins (pictogrammes) qui établissaient une correspondance entre l'image et l'objet, autrement dit entre le signe graphique et l'objet signifié. C'est le cas de l'écriture chez les premiers usagers au Moyen-Orient, qui connut une première phase pictographique pour devenir ensuite l'écriture cunéiforme qui devait servir à transcrire la langue des Sumériens trois mille ans avant notre ère, et qui était alors assez proche de l'écriture idéographique qui existe

¹⁴ Calvet, L.-J. : *Histoire de l'écriture*, pp. 32-40

encore de nos jours dans certaines cultures. C'est aussi le cas des hiéroglyphes mexicains, mayas et égyptiens, un système d'écriture qui emploie des signes à la fois idéographiques et phonétiques, mais nullement assimilables à l'alphabet. Les Mayas, justement, bien des siècles après que les tracés aurignaciens montrent le souci de la mémoire, créeront une écriture pictographique pour répondre à des besoins mnémotechniques : afin de simplifier la gestion économique, et aussi, peut-être, pour permettre la communication au moyen d'un système commun en dehors de la langue, étant donné le grand nombre de langues amérindiennes cohabitant alors dans un même espace géographique. Des raisons commerciales, sans doute, en seraient à l'origine, mais il s'agit aussi, et surtout, d'un moyen de perpétuer la mémoire d'une culture, son savoir.

Le fait que ces premières formes d'écriture opèrent par une représentation mimétique et, pour ainsi dire, universelle montre justement qu'elles sont tributaires d'un mode de pensée et de vie bien antérieur à l'établissement des frontières linguistiques, du temps où "traduire" était transporter le réel et le reproduire sur la pierre. Aussi devons-nous considérer l'écriture pictographique comme une pratique indépendante du langage, comme une opération plastique et symbolique, telle que l'était déjà la peinture des cavernes.

Cette solidarité étroite entre le graphique et le plastique depuis l'aube des temps est la première manifestation d'un transport intersémiotique et va constituer un élément-clé pour expliciter notre thèse sur l'iconicité en traduction. Il convient dans cette perspective de considérer aussi l'impact que la découverte des premières formes d'écriture pictographiques produit à partir du XIX^e siècle en Occident : aussi bien les glyphes amérindiens (les codex précolombiens) que les hiéroglyphes égyptiens ont été traités et évalués en tant qu'œuvres d'art par l'Occident, et en fait on les trouve actuellement exposés dans les musées les plus prestigieux ou dans les

grandes bibliothèques (il en va ainsi des nombreuses tablettes pictographiques sumériennes, et des stèles ou papyrus contenant des hiéroglyphes égyptiens, ou de certains codex mayas, conservés au Musée du Louvre et à la Bibliothèque Nationale de Paris, ainsi que dans les principaux musées nationaux). Si les documents conservés deviennent ainsi pièces de musée ou de laboratoire, et les pictogrammes des restes archéologiques de la découverte ou de la conquête, l'impact d'une telle découverte n'en suscitera pas moins une réflexion et une critique du logocentrisme dans le courant du XX^e siècle : tout ce qui découle de la rencontre de l'autre, aussi bien dans l'adhésion que dans la domination et la violence, se matérialise sur le plan artistique et littéraire par une déstabilisation dans l'ordre de la représentation qui va tendre le fil conducteur aboutissant à la récupération et à la transformation des systèmes de représentation iconographiques par les avant-gardes.

Il faudrait suivre le parcours de l'écriture depuis les Sumériens jusqu'à l'arrivée des Phéniciens qui transmirent notre alphabet actuel, on en viendrait probablement à identifier dans notre écriture certains restes de ses origines iconiques. En effet, nos signes alphabétiques ont aussi une origine pictographique, la plupart d'entre eux provenant de pictogrammes sémitiques qui, au fil des années, ont subi une adaptation et une stylisation pour devenir les signes actuels, éloignés de leur sens originel et ne conservant que la valeur phonétique. Le "a", par exemple, vient du pictogramme sémitique pour "bœuf" (aleph), lequel vire progressivement jusqu'à inverser sa position initiale¹⁵. Notre écriture actuelle est pleine de ces traces plus ou moins directes : le "o", en l'occurrence, est rond comme la bouche lorsqu'on le prononce, et comme un trou —le terme "orifice", vient du latin

¹⁵ Livre-catalogue de l'exposition *Els rastres de l'alfabet*, organisée par la Fundació "La Caixa", Barcelone, 1999, p. 30.

“ os-oris ” qui signifie bouche. C’est bien dans cette perspective que la linguistique moderne a entrepris de critiquer la thèse saussurienne de la non-motivation du signe, question qui nous occupera ultérieurement. Bien sûr, l’écriture reste iconique, à des degrés différents suivant les différents systèmes linguistiques (les Japonais et les Chinois conservent une écriture idéographique). Notre alphabet a beau ne garder que des traces pictographiques assez timides, il n’est pas entièrement dépouillé de son ancien caractère iconique. Et, en extrapolant un peu, le texte écrit sur la page n’est pas sans produire un effet plastique, plus ou moins accusé selon les divers jeux stylistiques que l’on adopte ou les divers effets que l’on souhaite provoquer. Certaines pratiques littéraires, notamment celles de la modernité, contribuent à faire émerger ces origines iconiques de l’écriture par une mise en valeur du signifiant, qui opère par des procédés très variés, y compris justement l’insertion de graphies non-alphabétiques. Nous aurons l’occasion d’aborder ces caractéristiques plus exhaustivement dans la section suivante. Nous constaterons alors que l’écriture, de nos jours, redevient visuelle ; elle procède par une assimilation du représenté et du représentant qu’on identifie sur des plans textuels différents, aboutissant à une production de sens plurielle et exigeant un travail d’interprétation dense. Nous ne nous étendrons pas davantage ici sur la question de l’écriture et de la textualité dans les poétiques de la modernité, car nous lui réservons sa place dans le chapitre I.2. Nous nous contenterons ici de signaler la place privilégiée que nous accordons à l’iconicité du texte littéraire, d’autant plus qu’elle constitue un phénomène formel dominant dans la littérature contemporaine, qui met en relief une tension manifeste sur le plan de la représentation. L’iconicité produite par des mécanismes textuels divers entraîne une problématisation, voire une déspécification telle de l’œuvre littéraire que monde réel et monde de la fiction arrivent à confluer, le réel pénétrant dans l’espace textuel. Cette complexité que l’iconique introduit dans les textes rend à son tour la traduction plus difficile, mais en même temps elle en fait le moyen d’analyse

le plus efficace et, parallèlement, nous oblige à considérer la traduction dans une perspective sémiotique.

La tension entre figuration et représentation qui est à la base de la littérature moderne aurait ses origines dans une dialectique issue du passage de l'écriture pictographique à l'écriture alphabétique, soit dans le passage du synthétique à l'analytique. Aussi, il nous semble tout à fait indiqué de montrer tout d'abord l'évolution de l'écriture, de considérer les avatars historiques et culturels par lesquels le phonétisme est arrivé à s'imposer et a exercé sa domination sur les formes d'écriture basées sur le gestuel et le pictorique. Il nous intéresse, enfin, d'identifier les traces iconiques qui, après la domination exercée par le phonocentrisme, sont restées sur l'écriture alphabétique.

I.1.1.2. Évolution du concept d'écriture

Nous commencerons par une définition du concept d'«écriture» :

Certains dictionnaires témoignant d'une vision phonocentriste, définissaient l'écriture comme l'« art de représenter durablement la parole par un système convenu de signes pouvant être perçus par la vue » et réduisaient la définition aux écritures alphabétiques¹⁶, d'autres dictionnaires plus récents la définissent comme la « représentation de la parole et de la pensée par des signes graphiques conventionnels destinés à durer [...] »¹⁷ : une définition plus large, quoique encore trop axée sur le langage. Ainsi, l'idée la plus répandue au sujet de l'écriture témoigne d'une optique nettement saussurienne. En effet, le fondateur de la linguistique moderne, Ferdinand de Saussure (1857-1913), affirmait que «langue et écriture sont

¹⁶ Dubois, J. (Éd.) : *Larousse de la Langue française : Lexis*, Larousse, Paris, 1977.

¹⁷ Robert, P. : *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1993.

deux systèmes de signes distincts , [et que] l'unique raison d'être du second est de représenter le premier"¹⁸.

Or, la réalité est tout autre. Certaines écritures transcrivent uniquement des significations ; d'autres, comme l'alphabet, seulement des sons ; d'autres encore, combinent les deux principes. Et de nouvelles écritures continuent de voir le jour, par exemple pour transcrire des langues africaines.

Si la distinction de Saussure repose sur un système binaire :

“ 1. Le système idéographique dans lequel le mot est représenté par un signe unique et étranger aux sons dont il se compose [...]

2. Le système dit communément “ phonétique ”, qui vise à reproduire la suite des sons se succédant dans le mot ”¹⁹,

Jean-Jacques Rousseau, quant à lui, énonçait une triple distinction assez juste quant à la typologie (Peindre, Représenter et Analyser), si elle n'était pas à ce point ethnocentrique, lorsqu'il concevait trois manières d'écrire, correspondant aux trois états différents sous lesquels on peut considérer les hommes ressemblés en nation : la peinture des objets convient aux peuples sauvages ; les signes des mots et des propositions, aux peuples barbares ; et l'alphabet, aux peuples policés²⁰.

L'on voit bien que l'idée de la subordination de l'écriture à la langue, qu'elle soit ou non chargée de préjugés racistes, persiste chez de nombreux

¹⁸ Saussure, F. de : *Cours de linguistique générale* (1906-1911), Payot, Paris, 1985, p. 45.

¹⁹ Saussure, F. de : *CLG* , p. 47.

²⁰ Rousseau, J.-J. : *Essai sur l'origine des langues*, Rééd. 1817, p. 508. Cité par L.-J. Calvet.

théoriciens, bien après Rousseau, et constitue le signe révélateur du phonologocentrisme²¹ dominant dans notre civilisation :

James Février, renouant avec l'esprit raciste de Rousseau, observe que “ le primitif, lui, ne part pas du concept pour aboutir au mot parlé, puis au mot écrit ; il n'a pas le souci désintéressé de couler sa pensée dans le nom et de noter le nom par l'écriture. Il agit – et cela lui suffit [...] ”²².

Une telle conception de l'écriture alphabétique, à caractère linéaire, répond en gros à une attitude commode de la part du linguiste, car, on l'a bien vu, rien ne prouve que l'écriture soit née de la volonté de noter la langue.

Il conviendrait ici de compléter la typologie de Rousseau par d'autres classifications des systèmes d'écriture.

Celle d'Ignace Gelb, caractérisée par sa vision historique, distingue quatre types d'écriture :

1. Les systèmes logographiques, dans lesquels les signes notent des mots.
2. Les systèmes logo-syllabiques qui emploient des signes logographiques et des signes syllabiques.
3. Les écritures syllabiques dans lesquelles les signes notent les syllabes de la langue.
4. Les écritures alphabétiques dans lesquels les signes notent les phonèmes de la langue ²³.

²¹ Terme introduit par J. Derrida.

²² Février, J. : *Histoire de l'écriture*, Payot, Paris, 1984, p. 9. Cité par L.-J. Calvet.

²³ Gelb, I. : *Pour une théorie de l'écriture* (1952), Flammarion, Paris, 1973.

Mais, comme le signale Louis-Jean Calvet, tout se passe chez Gelb comme si l'alphabet était la fin ultime de tout, la culmination d'une évolution. Cette idée de l'alphabet comme forme idéale, toujours d'après Calvet, est très bien illustrée par tout le mouvement civilisateur de christianisation de l'Église sur le territoire amérindien, qui se matérialise sur le plan de la culture par la traduction déformante de documents pictographiques mayas en textes alphabétiques²⁴. L'exemple du prêtre franciscain espagnol Diego de Landa, qui écrivit en 1560 une *Relación de las Cosas de Yucatán* où il donne un alphabet maya, est fort révélateur, d'autant plus que les Mayas n'avaient pas d'alphabet. Landa s'était limité à trouver des analogies phonétiques et des ressemblances sans se poser des questions sur le sens des sons mayas, il ne cherche qu'à identifier les sons de l'espagnol et son entreprise reste ainsi placée dans un impérialisme culturel²⁵.

Pour comprendre le sens de l'écriture pictographique, sa spécificité et sa place dans l'histoire de la culture ; pour comprendre son rapport à la créativité et pour expliquer ses répercussions sur l'iconicité, autrement dit sur les connexions entre le pictural et l'écrit propres aux pratiques littéraires de la modernité, il est indispensable de parcourir l'espace de l'écriture depuis ses origines, et d'identifier chacune de ses étapes fondamentales. Nous le ferons succinctement, en empruntant le tableau chronologique établi par Louis-Jean Calvet, qui rendra sans doute plus claires les réflexions que nous venons de présenter :

Environ -30000 • Mains négatives, qui constituent peut-être une écriture de geste.

²⁴ Il est ici à noter que l'écriture maya date du IIIe siècle, qu'à l'époque existait déjà l'alphabet latin, mais celui-ci n'était pas connu de la population maya qui ne subirait l'impact de la civilisation chrétienne qu'au XVIe siècle.

²⁵ Calvet, L.-J. : *Histoire de l'écriture*, pp. 13-16

-
- Environ -4000 • **Marques sur poteries dans la région de Suse.**
 - Environ -3300 • **Naissance de l'écriture pictographique au sud de la Mésopotamie.**
 - Environ -3100 • **Naissance de l'écriture égyptienne.**
 - Environ -2700 • **Chiffres cunéiformes à Sumer.**
 - Environ -2500 • Les cunéiformes remplacent l'écriture proto-élamite à Suse.
 - 2300 • Écriture proto-indienne de la vallée de l'Indus.
 - Environ -2200 • Alphabet élamite de Puzur-Inchuchinak.
 - 2000 • Chute de la capitale sumérienne, Ur. Dorénavant c'est l'akkadien qui va dominer dans toute la région comme langue internationale.
 - 1600 • Alphabet proto-sinaïque.
• Linéaire A.
 - 1300 • Alphabet ougaritique de Ras Shamra.
• **Premiers pictogrammes chinois.**
 - 1000 • Alphabet consonantique phénicien, alphabet araméen, alphabet paléo-hébraïque.
• L'araméen devient la langue véhiculaire et son alphabet se répand.
 - VIIIe s. av. J.-C. • Alphabet grec, alphabet étrusque, alphabets italiques.
 - VIe s. av. J.-C. • Alphabet latin.
 - IIIe s. av. J.-C. • Écriture kharosthi, écriture brahmi.
 - Ile s. av. J.-C. • Hébreu carré.
 - Ie s. av. J.-C.-1e s. ap. J.-C. • **Fixation définitive de l'écriture chinoise.**
 - Ie s. ap. J.-C. • Apparition des premières runes.
 - IIIe s. • Alphabet copte, **apparition de l'écriture maya.**
 - Vers le IVe s. (?) • **Emprunt de l'écriture chinoise en Corée**, alphabet gupta.
 - IVe s. • Alphabet gothique, alphabet arabe.

-
- | | |
|--------------------|---|
| Vers le Ve s. (?) | • Emprunt de l'écriture chinoise au Japon , écriture ogamatique. |
| Ve s. | • Alphabets arméniens et géorgiens. |
| VIIe s. | • Écriture tibétaine. |
| VIIIe s. | • Écriture nagari. |
| IXe s. | • Écritures glagolitique puis cyrillique. |
| XIe s. | • Écriture népali. |
| | • Création de l'alphabet coréen. |

Nous avons souligné dans ce schéma les écritures axées sur l'icône, qu'elles soient des pictogrammes ou des idéogrammes, et nous constatons leur présence massive au début de cette chronologie ainsi que leur localisation dans des aires géographiques distinctes : essentiellement Amérique, Chine, Égypte et Mésopotamie. L'observation détaillée de ces données nous montre donc que l'écriture est née sous des typologies différentes, dans des lieux différents et à des périodes différentes. Aussi la question de l'« origine de l'écriture » s'avère-t-elle peu pertinente, et certains auteurs en ont fait l'observation, d'autant plus qu'il existe aussi des sociétés sans écriture qui ne sont pas pour autant dépourvues de culture ou d'une capacité à transmettre leur savoir²⁶. Il conviendrait encore d'ajouter que l'écriture utilise des supports très variés (pierre, tablettes d'argile, papyrus, bois,...) selon les différentes cultures ou aires géographiques où elle est pratiquée, et ceci pour des raisons d'ordre divers (questions d'ordre technique, de disponibilité de matériaux,...).

²⁶ Nous renvoyons aux thèses de Lévi-Strauss, notamment à la problématisation de la dichotomie entre sociétés avec écriture et sociétés sans écriture, dans : *Anthropologie structurale* (1958), Plon, Paris, 1973, p. 33 ; et à Jacques Anis, qui fait une analyse critique des thèses de Lévi-Strauss dans : *L'écriture, théories et descriptions*, De Boeck Université, Bruxelles, 1988, pp. 18-21.

Il nous reste encore à proposer une définition étymologique générale nous permettant de montrer à quel point les traits unitaires signalés au fil de notre étude en viennent à faire sens. L'étymologie des langues romanes est claire à ce sujet, comme nous le montre la recherche minutieuse de Calvet à laquelle nous nous référons²⁷ : en français *écrire*, en espagnol *escribir*, en italien *scrivere*,... renvoient au latin *scribere*, qui signifie 'tracer des caractères', et lui même renvoie à une racine indo-européenne *ker / sker*, portant l'idée de 'couper', 'inciser'. C'est à une "forme élargie" *squeribh*, 'inciser', que remonterait la filiation *scribere-écrire*, mais aussi *schreiben* en allemand ou, encore, *scarification* en français. Voici donc l'idée d'incision que l'on retrouve dans le grec *graphô* (indo-européen *gerbh*, 'égratigner'), ou dans l'anglais *write*, 'écrire', le néerlandais *rejten*, 'déchirer', le suédois *rita*, 'dessiner' (indo-européen *wer*, 'égratigner, déchirer'), ou encore en sanscrit où la racine *likh* signifie aussi bien 'dessiner', 'gratter', qu' 'écrire'. Cette convergence sémantique nous montre de manière fort révélatrice qu'à l'origine "écrire" correspondait à 'inciser, tailler' et renvoie directement aux premiers supports que nous avons mentionnés, plus exactement à la pierre. Par contre, rien ne semble montrer un rapport quelconque à la langue, à l'idée que ces premiers graphismes servaient à la transcrire. Ceci vaut pour les langues indo-européennes, mais Calvet étend ses recherches au domaine sémitique et arrive à une constatation analogue : la racine arabe *ktb* renvoie d'une part à l'idée de 'traces' faites par les pieds d'un marcheur et d'autre part à l'idée de 'rassembler', rassembler des lettres (*kataba*, 'écrire') ou ... des chevaux (*katiba*, 'escadron') ; *ktb* est la racine sémitique usuelle, mais il existe aussi une racine *zbr*, 'tailler dans le rocher', ou 'mettre des pierres les unes sur les autres pour construire un mur', qui portait aussi, de façon subsidiaire, le sens d' 'écrire', et l'on trouve dans le Coran le terme *zabu* :r

²⁷ Calvet, L.-J. : *Histoire de l'écriture*. Voir Chapitre. "Approche étymologique : à l'origine de la notion d'écriture", pp. 25-26.

pour désigner les écrits révélés à David, le livre était alors appelé *zabr*. Voici donc deux racines ayant en commun l'idée d'écrire et celle d'assembler. Quant aux *runes*, on n'y voit pas l'idée d'inscription et de trace, à part le fait que les anciens Germains consultaient leur sort en lançant des branches qu'ils avaient préalablement gravées de marques distinctives²⁸. Les noms des *runes* renvoient au sémantisme du "mystère" : vieil islandais *runar*, 'secret' ; vieux saxon *runa*, 'chuchotement' ; islandais *run*, 'secret, mystère' ; gallois *rhin*, 'secret' ... Et d'ailleurs, les anciennes cultures (aztèque, maya, égyptienne, chinoise) attribuaient l'invention de l'écriture à des divinités.

Voici en somme trois sens : l'idée de tailler (la technique), l'idée de rassembler (quantification de lettres, pierres ou chevaux) et l'idée de secret ou de mystère, mais on ne trouve nulle part l'idée du rapport avec les sons de la langue.

Cet ensemble de constatations devrait nous rapprocher d'une visée intégrationniste du concept d'écriture. En effet, la sémiologie intégrationnelle telle que la présente Roy Harris critique la typologie proposée par Saussure, et même celle d'Ernst Pulgram, plus élaborée et plus proche de la typologie de Gelb que nous avons mentionnée. En effet, Pulgram²⁹ rapporte l'écriture "véritable" à la représentation de la parole et toutes les subdivisions de sa typologie sont le reflet des diverses manières dont on peut obtenir la représentation en question. Les classements de ces auteurs laissent sous-entendre que "la structure d'un système d'écriture s'établit simplement à travers la corrélation entre ses unités graphiques et les unités d'un milieu non écrit. De la sorte, lorsque ces corrélations ont été identifiées et lorsque les substitutions, équivalences ou restrictions combinatoires ont été prises en

²⁸ Février, J. : *Histoire de l'écriture*, p. 459 ; cité par Calvet, p. 149.

²⁹ Pulgram, E. : "The typologies of writing-systems", dans W. Haas (Comp.) : *Writing without Letters*. Manchester University Press, Manchester, 1976, p. 10.

considération de la façon qu'il convient, la description du système est complète.³⁰ Pour l'intégrationniste, par contre — signale encore Harris, le signe écrit n'est qu'un produit contextuel et, par conséquent, les systèmes d'écriture varient en fonction des divers types d'activité qu'ils intègrent. Les différences qui en résultent se manifesteront soit dans l'utilisation de l'espace graphique, soit dans l'inventaire des formes graphiques déployées. Enfin, la visée intégrationniste ouvre la voie à une typologie des systèmes d'écriture qui dépasse la division traditionnelle entre écriture glottique et non-glottique, car elle met l'accent sur les similitudes et les différences entre les divers moyens dont les différents types d'écriture utilisent l'espace disponible. Peu importe si les signes qui couvrent cet espace doivent être interprétés phonétiquement, logographiquement ou musicalement. Sans doute cette typologie, si elle existait, serait-elle très complexe, car elle porterait sur de nombreuses interactions sémiotiques. En fait, cette visée semble très proche de celle de Cardona, qui entend par écriture " l'ensemble d'opérations, matériaux et produits liés à la production et à l'usage des systèmes graphiques "³¹.

Parmi les recherches les plus récentes et les plus innovatrices dans le domaine de l'écriture, il convient de citer aussi celles qui sont menées actuellement par le Centre d'étude de l'écriture, que dirige Anne-Marie Christin à l'Université de Paris 7. Christin, qui soutient la thèse selon laquelle l'écriture serait née de l'image et de ses diverses implications, a créé ce centre afin d'élargir l'analyse comparée du texte et de l'image à celle des

³⁰ Pour cette citation ainsi que les arguments intégrationnistes de cette section voir : Harris, R. : *Signos de escritura* (Routledge, 1995), Gedisa, Barcelone, 1999, pp. 86. Notre traduction.

³¹ Cardona, G. R. : *Antropología de la escritura*, p. 33. Notre traduction.

civilisations de l'écriture, selon que celles-ci sont fondées sur l'idéogramme ou sur l'alphabet³².

Enfin, il y a toute une recherche appartenant à des champs connexes, qui se voue à l'étude des paramètres visuels et spatiaux de l'écriture. L'accent est alors mis sur l'espace graphique du texte et, bien entendu, le texte n'est plus conçu comme un résultat mais comme un processus de communication, sujet à des interactions diverses. Cet espace graphique se matérialise par l'ensemble de traits matériels sur un support d'écriture (formatage, caractères, traits typographiques, insertions d'images, divers procédés de figuralité, etc.) et par l'ensemble de relations signifiantes qu'ils entretiennent. Nous nous référons ici, notamment, aux recherches menées dans le cadre de la revue *Formules* dirigée par Bernardo Schiavetta et Ian Baetens ; aux théories de la grammatextualité, initiées par Jean-Gérard Lapacherie, qui envisagent une autonomie de l'écriture par rapport à la parole qu'elle fixe et par rapport au discours qu'elle manifeste. L'écriture constitue, d'après Lapacherie, des traces (ou tracés) déposées sur un support quelconque, qui définissent un mode d'existence scriptuaire du texte, lequel est ainsi constitué par un réseau de traces disposées en figures diverses. La grammatextualité est, d'après lui, la propriété qu'a l'écriture de constituer des textes, selon des lois sémiotiques qui lui sont propres³³. Dans cette optique, notamment basée sur la valeur signifiante de l'iconicité graphique, l'écriture rejoindrait la fonction propre des écritures pictographiques que nous avons examinées, à savoir le caractère motivé des signes. Ceci permet d'élargir des notions telles que celle d'idéogramme, en montrant qu'il ne s'agit pas d'un caractère exclusif aux écritures non-

³² Voir entre autres : Christin, A.-M. : *L'image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, coll. " Idées et Recherche ", Paris, 1995 ; et *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Ed. Peeters, Vrin, 2000.

alphabétiques³⁴. L'ensemble de ces approches relève d'une optique déconstructionniste, où la trace de la *grammatologie* derridienne est sans doute présente. Dans la section I.2.2.1, où nous aborderons la question de la signifiante, nous aurons l'occasion de développer davantage cette réflexion³⁵.

Dans l'immédiat, nous allons établir le champ de l'iconicité dans les littératures anciennes, et nous le ferons à la lumière des observations qui précèdent.

I.1.2. LITTÉRATURES ANCIENNES

I.1.2.1. Découverte des écritures pictographiques au XIX^e siècle : contexte culturel

Nous avons évoqué l'impact que la découverte des écritures idéographiques produit en Europe au XIX^e siècle. Il convient, avant d'entrer plus en matière, de dessiner le contexte culturel qui l'a sous-tendu.

Il y a, d'une part, l'intérêt scientifique hautement développé dès la fin du XVIII^e siècle par l'encyclopédisme. En France, les penseurs ont tourné le dos à la théologie et à la religion, et défendent surtout l'empirisme (la vérité par l'expérience). Il y a, d'autre part, l'essor commercial et notamment maritime qui permet de développer les communications et favorise la découverte d'autres cultures. Mais c'est aussi, et surtout, l'époque des

³³ Lapacherie, J.-G. : " De la grammatextualité " dans *Poétique* n° 59, Paris, 1984, pp. 253-264.

³⁴ Voir à ce sujet Lapacherie, J.-G. : " Le signe & généralisé. De l'idéogramme dans l'écriture du français " dans *Le débat* n° 62, Gallimard, Paris, novembre-décembre 1990.

³⁵ Pour un aperçu exhaustif de l'ensemble des théories de l'écriture, nous renvoyons à : Anis, J. : *L'écriture, théories et descriptions*. L'auteur, en collaboration avec Jean-Louis Chiss et Christian Puech, examine rigoureusement les problématiques de l'écriture développées en anthropologie, en ethnologie et en philosophie, ainsi qu'en linguistique et en pédagogie, pour arriver à une approche basée sur l'autonomie de la langue écrite.

grands voyageurs ou “ ethnologues ” (Cook, Bougainville), plus axés sur l’exploration scientifique que sur la découverte, plus proches donc de la rencontre que de la conquête qui caractérisa certains de leurs prédécesseurs.

En effet, la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle connaissent aussi une phase de rénovation du système colonial qui accompagne les grands progrès des sciences et des arts, les découvertes géographiques à l’intérieur des continents déjà connus, et la liberté reconnue comme droit de l’homme. Toutes les découvertes qui ont lieu à cette période se placent donc sous le signe du progrès. Le philosophe est d’abord un observateur qui examine le monde à la recherche de théories nouvelles orientées vers le progrès. La curiosité et le désir de voyager sont la conséquence naturelle de la croyance en l’expérience comme source de connaissance. La littérature se fait l’écho du culte de l’étranger sous la forme de l’exotisme et du goût de l’Antiquité que cultiveront de nombreux écrivains. En effet, cet intérêt commençait à se forger depuis les débuts du XVIII^e siècle, où la traduction des *Mille et une nuits* par Antoine Galland (1704) et l’édition française du *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1720) constituent les deux grands succès commerciaux, et c’est justement la seule lecture que Rousseau, l’idéologue du mythe du bon sauvage, autorisera à son disciple idéal et imaginaire, Émile. Notons aussi que Montesquieu s’est guidé pour la composition de *L’Esprit des lois* sur l’art d’écrire de l’Antiquité, s’inspirant notamment d’Ovide et de Virgile³⁶ ; et Diderot, renouant avec la tradition imitative de la Renaissance, s’inspirera des *Satires* d’Horace dans certaines de ses œuvres³⁷.

Cette tendance à chercher la connaissance dans des espaces lointains, à aller vers l’autre, va se poursuivre en Europe tout au long du XIX^e siècle,

³⁶ Curtius, E. R. : *Literatura europea y Edad Media latina* (1^e Éd. en allemand, 1948), Fondo de Cultura Económica, Mexique et Espagne, 1995, pp. 791-793.

mais avec des motivations différentes. C'est dans le courant du XIX^e siècle qu'a lieu la séparation des États-nations et qu'émergent les nationalismes, et, parallèlement, la création des barrières nationales suscite un besoin de les franchir. Créer des barrières pour les détruire, c'est le paradoxe du XIX^e siècle et le fondement d'une expérience intégratrice qui dominera toute cette période. Sur le plan philosophique, voici l'éclosion de la *weltliteratur* (littérature du monde) par laquelle Schlegel proposait une poésie universelle afin d'intégrer le monde désarticulé par la conscience des nationalités. Et les romantiques éprouveront le besoin de franchir les frontières et d'atteindre des régions éloignées afin de trouver un lieu d'exil ou d'évasion dans leur quête de soi. D'où l'intérêt croissant qu'ils porteront aux cultures anciennes, au Moyen Âge, au monde de l'inconscient et des mythes, bref, à la découverte de contrées lointaines qu'ils exploreront avec le même élan qu'ils explorent leur "moi" incertain en quête d'unité. Il s'agit en définitive de différentes manifestations d'une expérience de la subjectivité. En ce sens, il n'est pas étonnant que le XIX^e siècle soit aussi l'époque des grandes traductions ou, encore, celle d'entreprises utopiques, notamment sur le terrain des explorations —tantôt réelles, tantôt fictionnelles ou d'anticipation— dont la littérature se fera l'écho (Jules Verne : *De la terre à la lune*, *Le Tour du monde en quatre-vingt jours*,...). L'apogée du scientisme que connaîtra la fin du XIX^e siècle répond justement aux exigences de l'époque sur le plan de l'expérimentation et du savoir, de la connaissance de l'homme. Mais de telles exigences épistémologiques avaient sans aucun doute déjà été formulées par Kant dès la fin du XVIII^e siècle, lorsqu'il fondait une philosophie intégratrice de l'homme —comme connaissance, action et sentiment— orientée vers la réalisation absolue de la liberté

³⁷ Curtius, E. R. : *Literatura europea*, pp. 794-807. L'auteur se réfère surtout au *Neveu de Rameau*.

humaine ; et Hegel, par la suite, devait considérer le savoir absolu comme la fin dernière de toute histoire humaine.

Dans cette mouvance fluctuant entre intellectualisme et rationalisme, sans doute en corrélation avec l'idéalisme romantique et nourries par le besoin d'avancer dans la connaissance de l'homme, de ses origines, de sa culture, émergent naturellement les études de biologie moderne (Darwin commence à élaborer sa théorie sur l'évolution des espèces) et, peu avant, celles de philologie (frères Grimm), de paléontologie (Cuvier, Tournal, Schmerling) et de paléographie (Grotefend, Rawlinson et Novis, entre autres, pour les écritures cunéiformes, Champollion pour l'écriture égyptienne). Dans le cadre de ce travail, ces dernières retiendront, bien sûr, notre attention.

Champollion (1790-1832) trouve la clé du déchiffrement de l'écriture égyptienne. Il s'attaque à l'étude de l'inscription hiéroglyphique de la pierre de Rosette (196 av. J.-C.) découverte en 1799, et il en vient à reconnaître un mélange de signes alphabétiques ou phonétiques et idéographiques lui permettant de traduire la plupart des signes. Cette découverte permet par la suite de lire les écritures hiératique et démotique dérivées de l'écriture égyptienne, lorsqu'en 1866 Karl Lepsius trouve sur une pierre un nouveau décret (*Décret de Kanopos*) rédigé en trois langues (hiéroglyphique, démotique et grecque). Cette nature sémiotiquement mixte de l'écriture égyptienne a dû activer un dispositif intersémiotique pour le déchiffrement des hiéroglyphes. Et la pierre de Rosette en viendrait ainsi à constituer le premier document pourvu d'une écriture pictographique qui ait été interprété, la première trace d'une traduction intersémiotique.

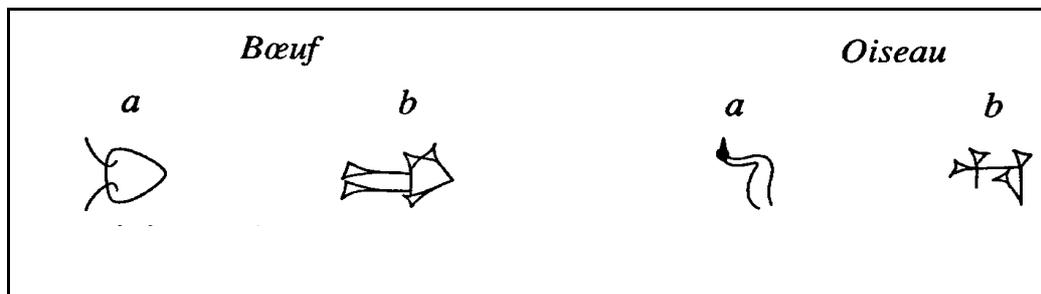
I.1.2.2. Les quatre systèmes d'écriture pictographique : leur technique, leur réception en Occident

—L'écriture en Mésopotamie :

À la fin du IV^e millénaire avant notre ère, au moins deux peuples de langue sémitique vivaient en Mésopotamie : les Sumériens et les Akkadiens. Les Sumériens ont développé une civilisation avancée, dont la langue est restée vivante du IV^e millénaire au II^e millénaire avant notre ère, mais vers 2400 av. J.-C. ils perdront leur individualité au profit des Sémites akkadiens, qui emprunteront leur langue comme langue sacrée, secrète, et utiliseront leur langue écrite comme langue savante. Plus tard, les Akkadiens écriront leur propre langue grâce à ce même système.

Cette écriture laissée par les Sumériens a son origine dans le pictogramme, qu'ils gravent sur de grosses tablettes d'argile cuite à l'aide d'un roseau taillé en biseau (les tablettes du site d'Uruk). C'est précisément cette technique qui, en raison de l'aspect fragmenté, combinaison de traits à tête large, triangulaire ou en forme de clous, a donné le nom d'*écriture cunéiforme*. Chaque signe ainsi tracé représentait un objet ou un animal. Il s'agissait donc de signes destinés à noter des notions concrètes, des objets, des animaux, des plantes, etc., mais sans aucune indication concernant la prononciation, sans aucun rapport à une langue particulière. Ainsi, tous les signes pouvaient être prononcés dans n'importe quelle langue. Cette *écriture de choses*, était extrêmement rudimentaire et ne permettait pas de rédiger des textes théoriques ou littéraires, ce qui d'ailleurs, à l'origine, n'était pas sa fonction. Elle va, de ce fait, évoluer sur le plan technique et sur le plan fonctionnel. Vers 2600 av. J.-C. tous les pictogrammes subiront une rotation de 90 degrés vers la gauche, et l'on passera de la lecture verticale à la lecture horizontale, tendant progressivement vers une écriture cursive ; les objets seront représentés très schématiquement, dans une position horizontale, et interrompus. On passe ainsi du signe-chose au signe-mot. Sur bien des points, ce système d'écriture rappelle le système égyptien. Certains signes fonctionnent comme des logogrammes. On aura progressivement recours à des procédés permettant d'augmenter les possibilités du système :

attribution d'un signifié nouveau à un signe grâce à des traits supplémentaires, juxtaposition de plusieurs signes (le signe oiseau + le signe œuf pour désigner la fonction d'enfanter). D'autres signes fonctionnent comme des déterminatifs accompagnant un autre signe, par exemple des déterminatifs de genre ou de nombre et des compléments phonétiques vont remédier aux ambiguïtés. Certains signes juxtaposés vaudront non pas par leur sens mais par leur prononciation. Marcel Cohen nomme *rébus à transfert* ces groupements qui préparent le terrain pour une prise de conscience des unités phoniques de seconde articulation et pour une rupture entre le signifiant et le graphisme³⁸. Cette évolution technique, comme l'observe Calvet, “ débouche sur une perte de ressemblance, de la *motivation* des signes graphiques qui deviennent donc lentement conventionnels : on perd peu à peu le souvenir de ce que l'on pourrait appeler l'*étymologie graphique* [...] ”. Le tableau que nous empruntons à cet auteur illustre très bien l'évolution en deux temps de deux pictogrammes :



1. Évolution de deux pictogrammes sumériens.

Ces changements n'empêcheront pas les Suméro-Akkadiens de conserver jusqu'au bout un système mixte avec emploi de signes-mots.

³⁸ Cité par J. Dubois et al. : *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, Paris, 2001, p.170 ;d'où nous tirons la plupart des références concernant l'écriture en Mésopotamie.

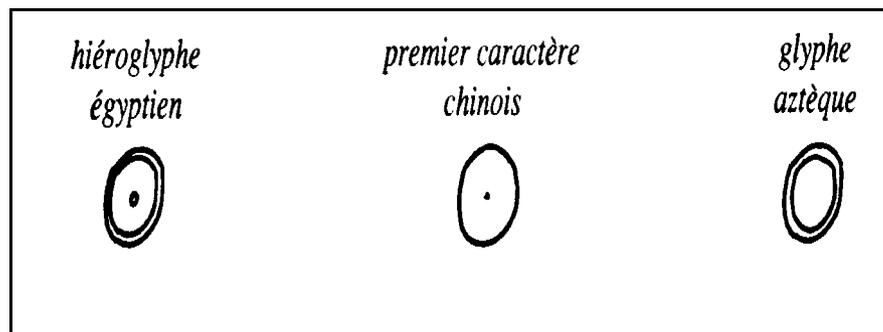
—L'écriture de l'Égypte antique :

Il y a un certain rapport entre l'écriture pictographique des anciens Sumériens et celle des Égyptiens. Tous les deux utilisent à peu près les mêmes procédés de rébus, mais alors que chez les Mésopotamiens les inscriptions primitives sont devenues peu à peu des aide-mémoire, et puis une écriture cunéiforme tendant progressivement vers l'alphabétique, le système hiéroglyphique entretient dès ses débuts un rapport à la langue parlée (sous la forme de la langue copte), il renvoie à des réalités abstraites et concrètes, et transcrit aussi bien des conseils pour l'agriculture, la médecine, l'éducation, que des prières, des légendes, le droit et la littérature sous toutes ses formes. C'est en vertu d'un tel rapport à la langue que Georges Jean³⁹, sans doute dans le sillage de la visée ethnocentrique de Gelb, en vient à placer l'écriture égyptienne par dessus celle des Sumériens et qu'il y voit un signe de progrès.

Le système d'écriture égyptienne est extrêmement complexe, car il combine trois sortes de signes : des pictogrammes, dessins stylisés représentant les choses ou les êtres, associés à des signes exprimant les idées ; des phonogrammes, c'est-à-dire des dessins qui représentent des sons, à la manière des rébus ; et des déterminatifs sous forme de signes qui indiquent la catégorie des choses ou des êtres dont il est question. C'est justement ce rapport à la langue, qui a permis à Champollion, qui connaissait le copte, d'aboutir au déchiffrement. Et, en revanche, ce sont justement les systèmes d'écriture plus strictement pictographiques ou dont la composante phonétique renvoie à des langues disparues, qui soulèvent encore les plus grandes énigmes et qui posent encore des problèmes de déchiffrement.

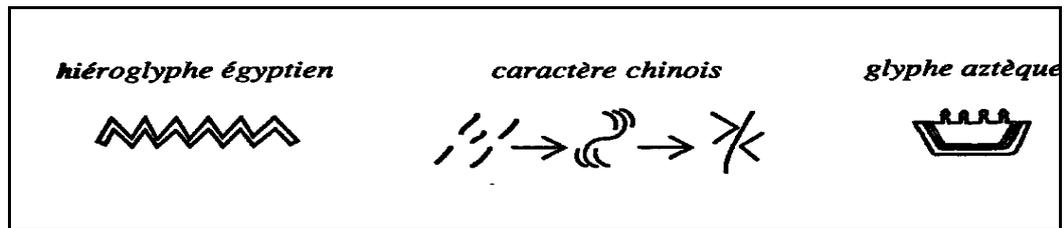
³⁹ Jean, G. : *L'écriture, mémoire des hommes*, "Découvertes Gallimard" n° 24, Paris, 1987, pp. 26-27.

Ceci peut sembler paradoxal, car si les pictogrammes constituent des dessins destinés à représenter des objets sans référence à la forme linguistique, d'une façon semblable aux peintures pariétales, s'ils impliquent de quelque manière un langage universel, tout conduit à croire qu'on a affaire à un système transparent apte à une compréhension sans entraves, qui se passerait de traduction. Or, ce trait d'imitation de la chose dénotée ne rend pas pour autant les graphies pictographiques transparentes, hormis certains cas où l'on pourrait observer une correspondance. Les correspondances entre les pictogrammes égyptien, chinois et aztèque pour désigner le soleil, que Calvet attribue au hasard, confirment en effet qu'il s'agit de signes motivés plutôt qu'arbitraires.



2. Trois pictogrammes du soleil.

Mais la convention peut faire basculer la ressemblance en introduisant des traits distinctifs. Ainsi, l'eau sera représentée de trois manières différentes par les cultures égyptienne, chinoise et aztèque, respectivement, alors que toutes les trois ont recours à des pictogrammes motivés.



3. Trois pictogrammes de l'eau.

L'on a affaire à trois signifiants différents, mais connexes, pour signifier l'eau : le mouvement de la vague vue de profil chez les Égyptiens, une évocation du courant chez les Chinois, et la couleur (bleu) et un récipient, à caractère métonymique, chez les Aztèques. Chacun de ces signifiants renvoie à une vision du monde particulière. Leur choix au départ relève d'une convention doublement motivée : à la motivation graphique évidente se joint la motivation culturelle distinctive. C'est précisément le caractère conventionnel de ces signes qui permet de déduire l'existence d'un code de communication distinct pour chaque cas et qui leur confère un statut d'écriture à part entière.

L'impact de l'écriture alphabétique produit des effets différents dans chaque cas : l'écriture égyptienne, qui depuis ses origines est liée à la langue parlée, se tournera progressivement vers la forme cursive, pour des raisons d'ordre pratique. La vie courante et la rapidité qu'elle exige fait que l'écriture cursive, dite aussi "hiératique", se développe. Elle comporte les mêmes caractères que l'écriture hiéroglyphique mais liés entre eux et de plus en plus éloignés du dessin primitif. Plus tard apparaît une cursive plus claire, rapide et ligaturée : l'écriture "démotique" ou "populaire" qui deviendra l'écriture courante en Égypte. Il est resté trace de cette écriture dans l'écriture copte dont certains caractères sont issus de l'écriture démotique. La langue copte aurait de la sorte permis de retrouver la langue parlée par les anciens Égyptiens, tout comme l'écriture copte a permis à Champollion de déchiffrer les hiéroglyphes originels.

—L'écriture pictographique amérindienne :

D'après l'hypothèse classique, l'écriture maya serait de type picto-idéographique, formée de signes analogues aux hiéroglyphes égyptiens, mais disposés dans de grands carrés ou rectangles, parallèlement aux côtés ; on ne sait pas dans quel sens il faut les lire. On a relevé 350 signes de ce type⁴⁰. Les glyphes, terme utilisé pour désigner les hiéroglyphes mésoaméricains, pouvaient être de trois types : pictographiques (l'image représente l'objet qu'elle reproduit), idéographiques (l'image ne représente pas un objet mais elle symbolise une idée), phonétiques (ils ne signifient pas l'objet dessiné ni son symbole ou idée, mais le son du radical ou de la première syllabe du nom). Les couleurs que l'on trouve dans les codex avaient aussi un sens métaphorique ou phonétique, et elles pouvaient introduire des variations de sens. Il s'agissait d'un langage hautement complexe dont la compréhension n'était pas à la portée de tout le monde.

Le sort de l'écriture pictographique amérindienne est donc tout à fait différent de celui de l'écriture égyptienne. L'évolution de la langue et de l'écriture autochtones est bloquée par la conquête espagnole, qui apporte sa langue et l'écriture alphabétique qui lui est propre. Quoique la volonté d'évangélisation ait pu sembler parfois favoriser les formes d'écriture pictographique ainsi que les langues autochtones, en encourageant par exemple à traduire en náhuatl les textes des prières ou du catéchisme, ce geste paternaliste n'est pas dépourvu d'un fond profondément pervers destiné à arracher les indigènes à leurs sources culturelles. Et d'ailleurs, la plupart des ouvrages bilingues de cette période n'ont pas été imprimés et n'ont pas circulé⁴¹. L'exemple du *Pater Noster*, que les communautés indigènes étaient

⁴⁰ Dubois, J. et al. : *Dictionnaire*, p. 168.

⁴¹ Catelli, N. et Gargatagli, M. : *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América : relatos, leyes y reflexiones sobre los otros* Ediciones del Serbal,

amenées à apprendre par cœur pour obéir à leur formation chrétienne, constitue un cas étonnant. On arrivait à le réciter grâce à une technique mnémotechnique qui passait par une identification du signifiant de départ dans des mots phonétiquement très proches dans leur langue náhuatl. Ainsi, pour retenir *pater*, ils écrivaient *panchtli*, qui signifie une sorte de petit drapeau utilisé pour compter le chiffre vingt, et pour retenir *noster*, ils écrivaient *nuchtli*, qui signifie figue de Barbarie. Bien sûr, on entend par "écrire", "dessiner", car ils utilisaient leur système pictographique⁴², le résultat étant très proche d'un rébus. Plutôt qu'à une traduction, plutôt qu'à une figuration iconique de l'objet que le texte source dénote, si l'on préfère, plutôt qu'à une illustration du texte de départ, on a ici affaire à ce que Catelli et Gargatagli nomment "processus de transcription croisée" débouchant sur un "transfert chrétien vers l'Amérique (jamais à l'inverse)"⁴³. Mais sans doute l'on pourrait aussi bien, empruntant la terminologie de Roman Jakobson, associer ce processus à une modalité de traduction intersémiotique. Ce qui nous semble extraordinaire, si l'on veut bien voir dans l'ensemble du phénomène les traits d'une expérimentation esthétique propre à l'art moderne, c'est que cette traduction débouche sur un produit synthétique, superposition de deux textes : l'un en náhuatl, produit de la juxtaposition de mots-signes que l'homologie phonétique avec le latin impose et qui devait produire dans l'ensemble un effet absurde, et l'autre, qui, récité dans le latin évoqué par la substance phonétique de l'autre langue, laissera entendre le *Pater Noster* en latin. Voici donc un phénomène de mimétisme phonétique débouchant, d'une part, sur un texte cohérent que

Barcelone, 1998., pp. 127-131. Nous y empruntons l'ensemble de références concernant le contact des indigènes avec la civilisation occidentale. Les auteurs se basent sur une lettre de Fray Jerónimo de Mendieta au sujet de l'évangélisation des Indiens et sur les travaux de Joaquín Galarza sur les catéchismes testériens, ci-dessous référés.

⁴² Mendieta, Fray Jerónimo de : *Historia Eclesiástica Indiana*, Biblioteca de Autores Españoles. Estudio preliminar y edición de Francisco Solano y Pérez Lila, Atlas, Madrid, 1973 ; cité par Catelli, N. et Gargatagli, M. : *El tabaco...*, pp. 130-131.

⁴³ Catelli, N. et Gargatagli, M. : *El tabaco...*, pp. 128.

l'énonciateur récite dans une langue différente à la sienne et que probablement il ne comprend pas, et d'autre part sur un texte que l'énonciateur dit dans sa propre langue, qu'il comprend mais qui manquera logiquement de toute cohérence. L'iconique en viendrait de la sorte à véhiculer la superposition des deux langues. Nous mettons l'accent sur ce phénomène complexe de déplacement, car nous y reviendrons de quelque manière lorsque nous aborderons les procédés de déplacement et de condensation dans la technique de la peinture et de l'écriture cubistes.

Les catéchismes testériens, que l'on attribue au père Jacobo de Testera (1560), constituent un autre exemple d'appropriation des techniques iconographiques indigènes par les missionnaires. D'après Joaquín Galarza⁴⁴, il s'agissait de bandes en papier plié illustrées avec des images figuratives qui, placées les unes à la suite des autres, servaient à raconter des épisodes divers. À côté de ces images l'on trouve parfois des légendes en latin, en espagnol ou en náhuatl. Si bien que les légendes furent rajoutées par la suite à la peinture de la bande, l'on sait que l'idée de dessiner une histoire n'était pas patrimoine des missionnaires, lesquels se seraient limités à s'approprier l'un des types d'écriture préhispanique : la représentation au moyen de glyphes, que pourtant pratiquaient les *tlacuilos* depuis bien longtemps. Les *tlacuilos* étaient aussi bien des hommes que des femmes de n'importe quelle classe sociale, qui étaient choisis dès leur jeune âge pour leurs qualités artistiques. Ils étaient chargés de fixer les langues indigènes selon un système traditionnel de représentation, et les moyens dont ils se servaient étaient : du papier, des couleurs et un format de pages en accordéon permettant de les déplier et d'effectuer des lectures croisées, tout à fait différentes des lectures

⁴⁴ Galarza, J. en collaboration avec Monod-Becquelin, A. : *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. Cité par Catelli, N. et Gargatagli, M. : *El tabaco...*, pp. 172-173.

occidentales. Ils étaient tenus de connaître en profondeur toutes ces langues et ils devaient leur nom au verbe náhuatl *tlacuiloa*, qui signifie “ écrire-en-peignant”.

Ces catéchismes testeriens révèlent que ces images ont une fonction symbolique et non pas “ illustrative ” (auxiliaire). Elles constituent un texte dont l’auteur et les lecteurs ne pouvaient être que des Indiens. L’obscurité iconographique de ces images n’a pas empêché finalement de voir qu’il s’agissait d’une traduction. L’on observe dans les traductions du *Pater Noster* du latin ou de l’espagnol en náhuatl des “équivalences dynamiques” du type : “tortilla” pour “pan”, ou “que la flor sea” pour “Amén”. Et dans la traduction pictographique apparaissent des éléments complètement étrangers à l’original latin ou espagnol : le péché véniel est représenté comme un “ petit reptile ou saurien à langue trifide, corps strié et quatre pattes griffues ”. Dans l’analyse appliquée par Galarza, se trouvent confrontés l’original latin, l’espagnol du XVI^e siècle, une version náhuatl du même siècle, une version náhuatl actuelle et une lecture du texte pictographique, le tout révélant une curieuse inversion de la relation avec le texte sacré. Enfin, la séquence de ces *Pater Noster* montre un cercle parfait où la culture de la langue américaine finit par être complètement éliminée. Il ne reste que des traces timides de l’autre langue dans le dernier *Pater Noster* en espagnol retraduit actuellement du náhuatl et des pictogrammes⁴⁵.

Il y a sans doute beaucoup d’autres exemples que nous ne citons pas ici. Les documents Aztèques qui nous sont parvenus sont des corpus mêlant l’écriture náhuatl et l’écriture latine, rédigés à partir du XVI^e siècle par des religieux et des juristes espagnols. L’écriture des aztèques date du XIII^e siècle , mais elle s’éteint en 1521 avec la conquête espagnole, qui entraîne la

⁴⁵ Catelli, N. et Gargatagli, M. : *El tabaco...* p.173, d’après les travaux de Joaquín Galarza.

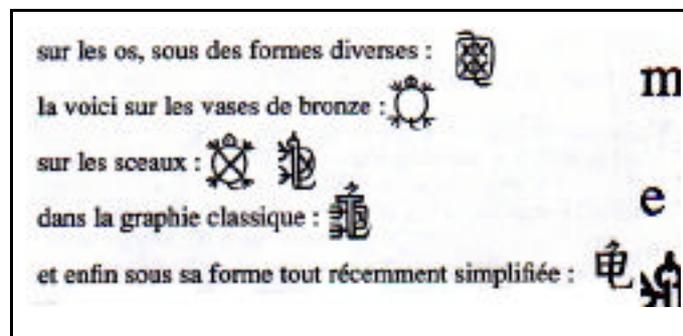
destruction des codex et le remplacement de l'écriture náhuatl par l'écriture européenne. Sans doute, le mouvement d'évangélisation qui s'ensuivit n'a dû contribuer qu'à voiler les cultures indigènes et leurs formes d'expression autochtones. Les recherches ardues du prêtre Diego de Landa, tout en apportant quelques éléments d'interprétation, sèmeront l'équivoque. Le sort de l'écriture maya est tout à fait analogue : datant du III^e siècle ap. J.-C., son usage disparaît aussi avec la conquête espagnole, dans la première moitié du XVI^e siècle. Les rares documents conservés, tel le *Codex de Paris* ou le *Codex de Dresde*, ont subi diverses tentatives d'interprétation, mais, à l'heure actuelle, cette écriture, qui notait une trentaine de langues différentes actuellement disparues et qui était basée sur un système aléatoire entraînant plusieurs sens simultanés qui se masquaient entre eux, n'a pas encore été déchiffrée, et les hypothèses concernant sa structure et son fonctionnement sont très variées.

—Écriture chinoise :

Vers 2850 av. J.-C. apparaît l'écriture en Chine, une écriture qui n'était pas pictographique mais calquée sur les systèmes à cordelettes (le système dit "pakwa", comportant 64 signes-symboles en barres continues ou interrompues), et vers 2500 av. J.-C. se développe un type d'écriture pictographique très schématisé encore, source de l'écriture actuelle.

La découverte des premières traces d'une écriture pictographique embryonnaire en Chine, date de la fin du XIX^e siècle, époque où l'on découvre des carapaces de tortues portant des inscriptions gravées. Il s'agit là de traces d'une pratique ancienne, l'*ostéomancie*, rituel selon lequel les devins gravaient sur des carapaces de tortues ou sur des omoplates de bœufs les questions de leurs clients ; ils portaient ensuite un fer chauffé à blanc sur l'os et interprétaient les craquelures ainsi produites. La forme de ces craquelures a inspiré le dessin des pictogrammes chinois.

Mais depuis ces temps très anciens, l'écriture a subi bien des transformations. Les vestiges trouvés sur les os, sur les carapaces, sur les bronzes ou sur les sceaux, montrent comment la graphie se modifie peu à peu ; l'exemple pictographique de la tortue nous semble fort représentatif : on la trouve gravée de formes bien diverses, elle change d'orientation —tantôt frontale, tantôt de profil—, évoluant progressivement pour arriver à l'abstraction du signe actuel.



4. Évolution du pictogramme chinois de la tortue.

Louis-Jean Calvet, de qui nous nous inspirons pour l'ensemble de ces informations, suit de la sorte d'autres *étymologies graphiques*, et il en vient à constater, encore une fois, une démotivation progressive. En effet, il ne reste qu'une moindre trace figurative de l'objet désigné. En extrapolant un peu, le processus vu globalement serait analogue à celui du cubisme analytique, et les différents aspects du pictogramme en viendraient à constituer les différents éléments d'une métaphore filée aboutissant, par la voie de déplacements successifs, à la condensation, à une figure synthétique où l'on reconnaît à peine l'image initiale. Cette transformation de la graphie chinoise est comparable à celle que l'on a pu observer à propos des cunéiformes sumériens ou des hiéroglyphes égyptiens. On rencontrera aussi des pictogrammes dont les éléments sont dérivés les uns des autres : il suffira d'ajouter une barre sous celui de l'arbre pour signifier 'racine' et d'accoler

deux arbres pour que l'on obtienne 'forêt'. Mais toutes les combinaisons ne sont pas si logiques : certains ajouts apporteront des qualités, d'autres des références aux sentiments, à la quantité,... On aura recours à des déterminatifs phonétiques et à des radicaux déterminatifs sémantiques, afin de lever la quasi-homophonie des mots. La réforme de 219 avant notre ère a été une tentative d'unification et de simplification par la suppression des caractères faisant double emploi et par l'éclaircissement des ambiguïtés. Quoique la situation actuelle soit passablement différente, l'écriture chinoise reste la seule à avoir conservé, ne fût-ce que discrètement, une forme pictographique.

Alors que les autres écritures pictographiques que nous avons examinées ont cessé d'être pratiquées de façon naturelle, et qu'elles font tout au plus l'objet de reproductions destinées à régaler l'œil du touriste avide d'exotisme, les graphies chinoises ont depuis toujours fait l'objet de recherches esthétiques ; les Chinois ont conservé le culte de la calligraphie comme un art précieux. D'ailleurs, dans la culture chinoise, on utilise les mêmes instruments, pierre à encre et pinceau, aussi bien pour écrire que pour peindre. Et la poésie est étroitement liée au pictural : elle passe par les sonorités et par la composition graphique.

Sans doute touchons-nous ici à un domaine très vaste, et nous avons certainement omis de nombreuses références qui échappent à notre champ de recherche. Mais nous ne pourrions pas clore cette section de notre étude sans mentionner les répercussions de la peinture et l'écriture chinoises sur la production esthétique contemporaine en Europe. Nous tenterons de montrer, au fil de notre travail, que dans l'inconscient graphique des avant-gardes occidentales, depuis Stéphane Mallarmé et James Joyce, la trace de ce rapport ancien entre écriture et peinture a sans doute subsisté.

I.1.2.3. Répercussions dans la production esthétique occidentale : influences de la pictographie dans la littérature

Dans la production esthétique occidentale, aussi bien dans la peinture que dans l'écriture, on trouve le germe de ces formes pictographiques. Elles se manifestent indirectement, sous la trace d'une influence qui parcourt les différentes époques de l'histoire et qui entretient un rapport constant et plus ou moins tendu avec l'iconicité primitive.

Mais, comment se manifeste cette trace ? En examinant les rapports multiples entre le pictural et l'écrit, nous espérons pouvoir donner une réponse à cette question. Tout d'abord nous allons établir des catégories pour les différentes formes que prennent ces rapports, celles-ci pouvant de la sorte être plus facilement identifiées dans les exemples que nous fournirons au cours du développement général qui suivra :

La co-présence de texte et d'image sur un même support : textes contenant des illustrations ou des enluminures et, en sens inverse, tableaux contenant des inscriptions. Un rapport analogue était déjà présent dans les glyphes amérindiens, où des dessins ou des textes alphabétiques venaient parfois se joindre aux pictogrammes, et dans certaines inscriptions égyptiennes, qui combinaient hiéroglyphes et écriture cursive, mais sans doute la fonction n'était-elle pas la même.

La chosification de l'écriture, qui apparaît monumentalisée : sur des statues, des tablettes, des murs, des vases, des tableaux..., et ceci même après l'invention de l'imprimerie. Enfin, le livre, d'abord manuscrit, puis imprimé, qui tout au long de l'Antiquité et pendant le Moyen Âge constitue le point culminant de la sacralisation de l'écriture. Cette tendance à donner un corps à l'écriture, et qui est, parfois même, motivé par le contenu textuel, n'est pas non plus sans

évoquer les supports solides des anciens pictogrammes que nous avons examinés (pierre de Rosette, vases, os...).

Des **productions littéraires esthétisées**, qui manifestent presque toujours cette sacralisation de l'écriture que nous venons de noter : intérêt par la calligraphie, lettres animées —modelées avec des figures de corps humains, de motifs végétaux ou autres— et divers artifices typographiques ; on produira des effets d'iconicité visuelle en adoptant des formes figuratives avec les vers, motivées au même degré qui l'étaient les pictogrammes des premiers usagers de l'écriture. Cette tendance à l'écriture figurative fera l'objet des maniérismes formels de l'Antiquité et du bas Moyen Âge, et elle est à l'origine du calligramme moderne.

Des **productions littéraires imitant les sons** : divers phénomènes de paronomase, d'iconicité phonétique dans des vers qui reproduisent les sons de la nature (par exemple, le chant des oiseaux).

Recours à des procédés rhétoriques (métaphore, métonymie, métaphores de l'écriture, etc.) aboutissant à une production iconique de sens, mais opérant un déplacement par la voie de métaphores discursives. Il s'agira le plus souvent d'un symbolisme iconique.

Il s'agit là d'un domaine d'étude trop vaste pour le parcourir dans sa totalité. Aussi, et étant donné les connexions manifestes entre les traits que nous venons d'indiquer, nous nous limiterons à faire un tri parmi les exemples les plus caractéristiques, que nous présenterons de manière générale, ceci nous permettant d'identifier une filiation entre les iconographies primitives que nous avons examinées et certains produits de l'esthétique moderne, qui feront l'objet d'une analyse plus approfondie dans les sections ultérieures de notre recherche.

L'art de fournir une réalité matérielle à la parole écrite ou parlée date d'une époque très lointaine. Il suffit d'évoquer certains livres illustrés du Moyen Âge, ainsi que des sculptures ou des mosaïques, où les personnages tiennent des rouleaux sur lesquels est transcrit ce qu'ils disent. Le rouleau devient de la sorte signe de la parole. Parfois, ces rouleaux ne contiennent aucune inscription, ils fonctionnent alors comme des métonymies : icônes fantomatiques de la parole écrite. Le procédé de déplacement est analogue à celui des pictogrammes, à une différence près : à l'époque qui nous concerne existe l'écriture alphabétique qui, elle, transcrit la langue et non pas les objets ou les idées, mais, dans la mesure où l'on se réfère ici à des textes-objets, leur valeur en tant que signes n'en est pas si éloignée. Dans l'iconographie chrétienne du Moyen Âge, il est très fréquent de trouver des textes insérés dans les peintures, plus précisément, on les trouve souvent contenus dans un objet de l'illustration (rouleaux, bandes, livres soutenus par les figures, ...). Ces textes non seulement sont en rapport étroit avec le thème de l'illustration, mais ils intègrent des éléments constitutifs du tableau. Ils en viennent à fournir des *realia* imposant deux niveaux de lecture : la lecture du texte *stricto sensu*, d'une part, et la lecture de la valeur symbolique de l'objet iconique, d'autre part. Nous ne pouvons pas ignorer ici la valeur symbolique que l'on attribue au Moyen Âge au livre et à l'écriture, car l'écriture, bien évidemment, renvoie aux Écritures sacrées. Le livre, pendant tout le Moyen Âge chrétien, mais aussi dans la culture islamique et dans le judaïsme, avait une valeur divine, sa fonction étant de transmettre les valeurs religieuses. C'est ainsi que l'acte même d'écrire était tenu pour mystère, et le scribe jouissait de privilèges particuliers.

Après ce qui vient d'être exposé, on pourrait arguer qu'il s'agit là, dans l'ensemble, d'une tentative de fixer la parole, de la dessiner. Et le rapport avec l'écriture pictographique pourrait sembler paradoxal. Sans doute, comme nous venons de le noter, une telle tendance à fixer l'écriture n'est pas

sans rapport avec l'idée de sacralisation, et ceci en vertu de la finalité à laquelle elle est destinée depuis l'Antiquité : enregistrer la parole divine et la rendre transmissible. Or, le recours au figuratif, même lorsqu'il se sert de l'écriture alphabétique comme matériau, fait basculer la linéarité en y introduisant un deuxième niveau de lecture, celle-ci synthétique : à la lecture du texte se superpose une lecture globale de la figure, qui d'une certaine façon va conditionner la lecture de la lettre. Certains dessins expriment synthétiquement le texte qu'ils ont pour mission d'illustrer, ils ont l'aspect de cryptogrammes.⁴⁶ En outre, l'effet plastique peut évoquer celui de certains pictogrammes amérindiens, à cause de la concentration d'éléments figuratifs et, parfois, de couleurs :

⁴⁶ Massin, R. : *La lettre et l'image*, Gallimard, Paris, 1973, p. 41.



5. Codex Dresden. Vers 1200-1250.
Staatsarchiv, Musée de Dresde.

6. Psautier dit de Corbie : Initiale P. Début IX^e siècle.

Pour revenir au caractère sacré, omniprésent, de l'écriture, observons maintenant qu'il se manifeste aussi dans la production littéraire, et sous des formes bien diverses :

L'on trouve des métaphores de l'écriture, des épigrammes sur les livres, sur les outils de l'écriture comme les tablettes. Plotin établit des

comparaisons tendant à faciliter la compréhension des choses et pour ce faire il se sert d'une métaphore de l'écriture : les étoiles sont "comme des lettres qu'on écrit toujours sur le ciel ou comme des lettres immobiles que l'on a écrit d'une fois pour toutes"⁴⁷. Et, dans l'Antiquité païenne, où l'on attribue aussi un caractère sacré au livre, les poèmes homériques sont devenus les livres sacrés du paganisme. Dans les *Dionysiaca* de Nonnos, non seulement on cite la création de l'écriture mais l'on en trouve encore des métaphores, telle celle des étoiles, qui "écrivent un incendie dans l'air"⁴⁸. Ceci nous montre dans l'ensemble que l'autoréférentialité de l'écriture n'est pas un trait exclusif de la littérature contemporaine. De même que, dans le domaine plastique, l'insertion de l'écriture dans la peinture qu'on retrouvera presque massivement dans l'art contemporain à partir du cubisme, a ses origines dans des temps immémoriaux. Il y a sans aucun doute une différence fondamentale qui tient à sa fonction, mais nous réservons cette réflexion à une étape ultérieure.

Si la peinture contient des textes, l'on observera aussi le phénomène inverse : les textes proprement dits apparaissent rarement dépouillés, ils sont enluminés, décorés, ou accompagnés de scènes de l'histoire sacrée. Il y a un rapport de nécessité entre texte et image, dans lequel l'image en viendrait à combler la difficulté du texte à dire le symbolique, difficulté à ouvrir la voie à une lecture plurielle, d'ordre quasiment idéographique. Car ces images n'ont pas seulement, ou pas toujours, une fonction illustrative du texte qu'elles accompagnent ou qu'elles évoquent. Certaines illustrations complètent le texte et le transforment en apportant de nouveaux éléments

⁴⁷ Cité par Curtius, E. R. : *Literatura europea*, p. 431. Notre traduction. Nous y empruntons également les commentaires ici présents.

⁴⁸ Cité par Curtius, E. R. : *Literatura europea*, p. 431.

d'interprétation. Les exemples qu'en donne Meyer Schapiro⁴⁹ sont très représentatifs de ce phénomène : il se réfère, entre autres, à l'adoration des rois mages, dont le nombre n'est pas précisé dans les Évangiles mais que l'iconographie représentait au départ par deux, trois ou quatre figures en tenue orientale et avançant vers une Vierge assise avec l'enfant, dans un espace indéfini. Et, plus tard, elle devient une scène festive très élaborée, dans un paysage profond avec l'immense cortège des trois rois mages bien individualisés, dans une procession fastueuse. La scène incarne une surabondance d'allusions acquises à travers la fantaisie de lecteurs et d'exégètes. Dans d'autres cas, par contre, les artistes prenaient une distance vis-à-vis de l'exégèse traditionnelle et ajoutaient des détails déviant encore plus du texte. C'est le cas de Souillac (dans le Sud de la France), où l'on trouve, sur un pilier sculpté du XII^e siècle, un ange menant un veau au sacrifice, alors que d'après la Bible le veau serait apparu miraculeusement sur le buisson et l'exégèse orthodoxe, dans un souci de rationalisation, faisait de ce miracle une préfiguration du Christ sur la croix. Ces transmutations d'un seul texte au fil des temps, à l'appui de l'iconographie, sont révélatrices des idées et de la pensée changeantes et, en même temps, elles sont génératrices de changement. Elles témoignent, aussi, du plus haut degré de liberté que manifeste l'iconographie vis-à-vis du texte qu'elle "traduit". Nous constatons que le phénomène de traduction intersémiotique ici présent subit en quelque sorte le même processus de transformation que l'on connaît pour la traduction interlinguistique. Ceci sous-tend, certes, une problématisation du concept de fidélité et, par là, une mise en question du "texte original". Car le texte est en gestation permanente, toujours inachevé et toujours se complétant par d'autres textes, d'autres images.

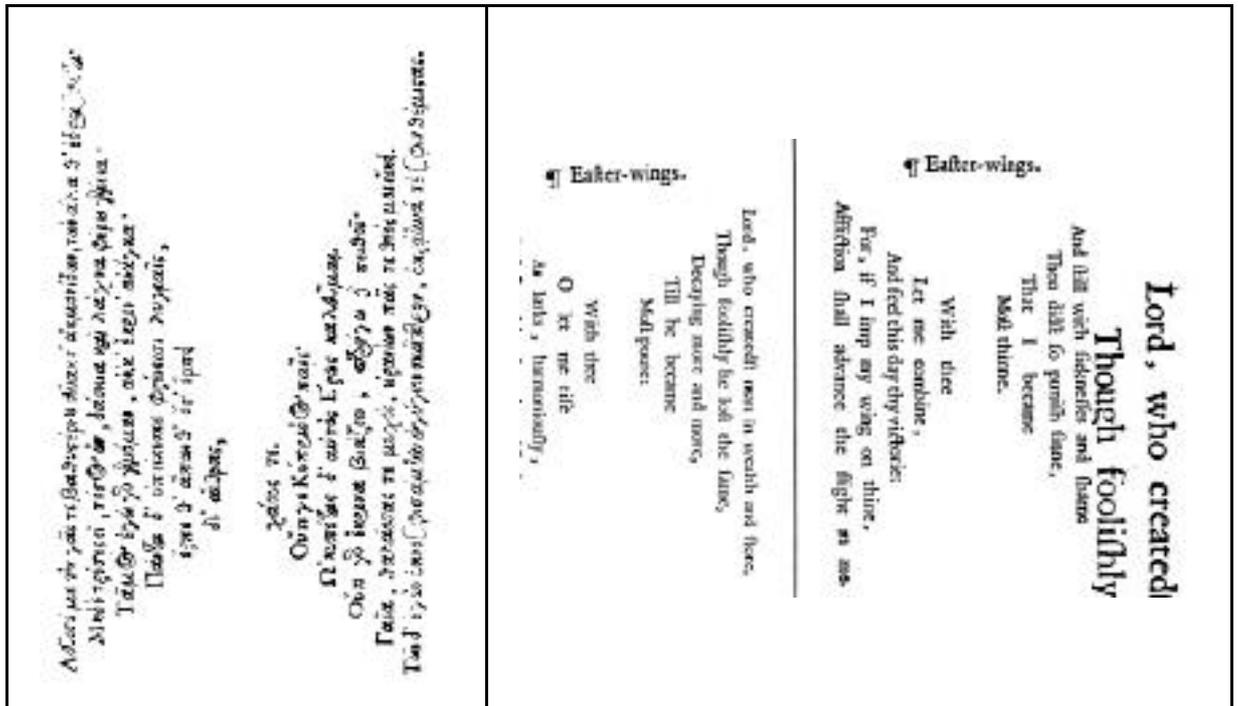
⁴⁹ Schapiro, M. : *Palabras, escritos e imágenes : semiótica del lenguaje*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1998 (1^{ère} Éd. en anglais, 1996). Nous y empruntons l'exemple et les commentaires référentiels qui l'accompagnent.

Sur un plan plus strictement littéraire, nous trouvons les premiers exemples de vers figurés dans l'Antiquité grecque (IV^e siècle avant notre ère). Citons, entre autres, ceux de Simmias de Rhodes en forme d'ailes, d'œuf ou de hache, qui sont recueillis dans *La couronne de Méléagre*⁵⁰. Mais la motivation de la figure reste strictement thématique —le poème de l'œuf a pour sujet l'œuf d'un rossignol—, et la haute complexité des poèmes ne tient aucunement au rapport entre écriture et image, mais à la virtuosité des formes de versification⁵¹. En règle générale, les poèmes figurés, parfois nommés *rhopaliques* (du grec *rhopalon*, 'massue') étaient considérés comme des amusements et les poètes qui les pratiquaient comme représentatifs d'un genre mineur. En effet, même dans les cas exceptionnels où le texte était de qualité, il s'agissait plutôt d'expérimentations de versification savante choisissant un cadre figuratif, de façon à attirer l'attention. Il n'y a pas de rupture sur le plan de la logique, tout au plus des contraintes formelles déterminées par la longueur variable des vers que la figure impose. C'est sans doute dans cette optique que Pénélope Sacks-Galey situe ces poèmes sur le même plan que les vers figurés de Rabelais et ceux des poètes métaphysiques anglais George Herbert et Robert Herrick⁵².

⁵⁰ Massin, R. : *La lettre...*, p. 158.

⁵¹ Pour une approche de l'iconicité métrique nous renvoyons à Schiavetta, B. : "Holotextualité : signes holotextuels et icônes métriques" dans revue *OP. CIT.*, Université de Pau et des Pays de l'Adour, mai 1998, où l'auteur analyse plusieurs poèmes *rhopaliques*, dont ceux en forme d'ailes que nous venons de citer.

⁵² Sacks-Galey, P. : *Calligramme ou écriture figurée : Apollinaire inventeur des formes*, Minard, "Lettres modernes", Paris, 1988, p. 206.



7. Les Ailes, par Simmias de Rhodes.
Vers 300 av. J.-C.

8. Easter Wings, par Georges Herbert (1633).

Dans le recensement exhaustif que fait Robert Massin, l'on constate la présence de cette tendance figurative dans la littérature de tradition chrétienne comme dans celle de tradition païenne, et dans des cultures aussi éloignées que la culture occidentale et la culture orientale. L'auteur met l'accent sur les nombreux exemples de poèmes figurés : des *Autels* dont certains en acrostiche, tel celui de Dosiade ; des *Syrinx* en vers décroissants évoquant la flûte de Pan, telle celle du poète bucolique Théocrite ; des poèmes en forme de bouteille ou de tonneau, tel ceux de *La papesse Jeanne*, où le poète grec Roïdis évoque les chants bachiques des poètes gaulois. Certains poètes composent des poèmes en forme de carré et en acrostiche, d'autres produisent des poèmes pouvant se lire dans plusieurs sens , mais, parmi les nombreux exemples fournis par Massin, nous relèverions celui du bénédictin allemand Raban de Maur. Ce poète né en 784, qui fut abbé de Fulda et puis archevêque de Mayence, composa un recueil consacré à la

gloire de la sainte Croix, *De laudibus sanctae crucis*, comportant au moins 30 poèmes figurés, disposés en acrostiche et rehaussés de rouge. Ces poèmes apportent un élément plastique nouveau par une mise en évidence des lettres, des groupes de mots ou des figures géométriques et des personnages. Parmi les différents manuscrits de ce recueil, certains sont enluminés de pourpre et d'argent. La plupart de ces *Carmina figurata* sont destinés à permettre, au lecteur capable de décrypter le message, d'accéder à l'amour de la Croix. Les figurations qui alternent sur un fond parsemé de lettres ou de texte en viennent à placer le lecteur sur deux plans, terrestre et surnaturel. L'assemblage des lettres produit des figurations de formes très variées : lignes obliques, carrés, cercles, croix, formes pyramidales, corolles, chérubins et séraphins, ... composant *grosso modo* les attributs des quatre évangélistes, et le Christ en croix⁵³. Ils constituent, dans l'ensemble, des surfaces remplies par le texte, qui fournit le fond, dont certaines lettres sont imprimées en rouge de façon à rendre visible la figure souhaitée ; pour mieux souligner les figures ainsi produites, l'auteur les entoure parfois d'un trait continu de la même couleur.

Un autre exemple fourni par Massin⁵⁴, et sur lequel nous mettons l'accent, est le recueil de poèmes figurés constituant la version carolingienne du poème *Les Phénomènes* d'Aratus, auteur grec originaire de l'Asie mineure.

⁵³ Massin, R. : *La lettre*, pp. 161-167. L'auteur fournit des références détaillées ainsi que la reproduction de nombreux poèmes figurés.

⁵⁴ Massin, R. : *La lettre*, pp. 170-173.



9. Texte figuré de Julius Hyginus pour le manuscrit astronomique comprenant le poème d'Aratus. Enluminure sur parchemin. X^e siècle. Londres, British Museum.

Ce poème est un manuscrit “astronomique” qui énumère les constellations célestes et qui donne leur relation avec les douze signes du zodiaque. Le poème fut traduit par étapes successives d’abord par Cicéron, puis par Hugue Grotius et Julius Hyginus, ces derniers apportant quelques ajouts imagés. Il est présenté sur vingt-cinq planches qui montrent des personnages fabuleux, des oiseaux, des poissons..., la plupart de ces figures manifestant une grande originalité : elles apparaissent comme découpées dans un massif de lettres, à la manière des découpages de journaux que l’on trouvera dans les papiers collés des peintres cubistes. L’effet ainsi produit évoque, plus que les autres poèmes figurés que nous avons cités, certains calligrammes d’Apollinaire. Et en effet, Massin suggère que le poète cubiste, étant donné sa grande érudition, aurait pu avoir connaissance de ce recueil de poèmes figurés.

Ces productions de type calligrammatique seront peu fréquentes en Occident après l’Antiquité. Le bas Moyen Âge, hormis quelques cas isolés,

s'est plutôt voué à une mise en relief de la lettre, par les procédés divers que nous avons mentionnés auparavant, et à la pratique de certains maniérismes formels ; seul l'hellénisme du XVI^e siècle remettra en vogue la tendance figurative : Mellin de Saint-Gelais (1481-1558) écrit un poème en forme d'ailes⁵⁵, comme l'avait fait Simmias de Rhodes bien avant et comme le fera Herbert plus tard. En effet, la tendance aux maniérismes formels pratiqués entre la fin du XVI^e siècle et le XVII^e siècle a son origine dans la basse Antiquité. Elle se manifeste non seulement par les formes figuratives suivant la technique du *technopaegnon*, que nous observons dans les vers rhopaliques, mais par les divers artifices non strictement iconiques mettant l'accent sur la matérialité de l'écriture, tels : le *lipogramme* et les nombreux jeux "pangrammatiques". Mais, parmi ces maniérismes formels, il en est un qui porte sur le son plutôt que sur l'image et qu'il convient de relever, car il a trait à une iconicité phonique : il s'agit des poèmes où les jeux acoustiques sont destinés à produire des figures de son comme, par exemple, certains poèmes de la Renaissance qui imitent les sons de la nature : notamment des chants d'oiseaux.

Enfin, cette mode figurative qui traverse les temps, et qui dans l'Antiquité circulait entre le monde grec et le monde latin, atteint des contrées bien plus éloignées. L'étendue du phénomène ne nous permettant pas de présenter un inventaire détaillé, nous ne ferons que citer quelques exemples :

Dans la littérature persane l'on trouve des "poèmes de figures" imitant la forme d'un arbre avec son tronc et ses branches, ou d'un parasol, avec ses tiges. Outre ce fait, la plupart des poèmes du Moyen Âge persan sont illustrés par des peintures. Nezâmî (1141-1209), le grand maître du roman en

⁵⁵ Heinermann, Theodor : *Lesebuch der französischen Literatur*, Leipzig, 1901, p. 11. Cité par Curtius, E. R. : *Literatura europea*, p. 400.

vers, nous a légué, entre autres, *Cinq poèmes (Klamseh)*, illustré à la demande de mécènes, qui ressemble à cinq poèmes didactiques. Le manuscrit comprend trente-quatre peintures qui s'inscrivent dans la tradition de la peinture persane des XV^e et XVI^e siècles. Marquée par les préceptes du *Coran*, d'après lesquels l'homme ne doit pas se prendre pour Dieu et ne peut imiter la création, cette peinture marque une différence entre le monde réel créé par Dieu et celui de la représentation, créé par l'homme. Ainsi en témoigne l'in vraisemblance des couleurs, l'absence de perspective et de relief des formes, qui contribuent à l'affirmation de l'irréalité de cet univers. Les plantes ont un aspect décoratif. Tout semble arbitraire. Les manuscrits illustrés se multiplient à partir de 1300. Les livres seront considérés comme un tout homogène où doivent s'harmoniser calligraphie, enluminure, illustration et reliure⁵⁶. Les Arabes ont eu aussi le souci de la figuration d'objets au moyen de l'écriture. L'influence de la tradition gréco-latine aurait pu jouer un rôle dans le choix de la figure humaine dans un contexte où la religion interdit sa représentation. Et en effet, dans les iconographies du monde arabe fournissant des représentations humaines on observe la trace d'une certaine tension : la figure a toujours un contour plus imprécis, parfois incomplet, que les représentations d'objets de la nature (chevaux, lions, oiseaux...). Les textes qui intègrent ces images sont souvent des confessions de foi où l'on invoque Mahomet, Allah, etc. La plupart de ces textes figuratifs semblent avoir une fonction plus strictement décorative : dessiner avec des lettres, exalter la beauté de la lettre ; le choix de la lettre pour l'ornementation relève aussi sans doute du sens sacré qu'on lui attribue. En Extrême-Orient, sans compter le fait que l'écriture en soi comporte une certaine figuration, quelques poètes en viendront à produire une sorte de mise en abyme conceptuelle en plaçant les pictogrammes de façon à produire

⁵⁶ Dossiers de la Bibliothèque Nationale de France, exposition " Splendeurs persanes sur réseau Internet : www.expositions.bnf.fr/splendeurs.

un dessin : “Ts’ang kié, dit Massin, *dessinait les formes des objets ou des êtres pour commencer à inventer les caractères* fondant ainsi la référence visuelle qui est celle de l’idéogramme”.

L’ensemble du phénomène que nous avons examiné témoigne, en gros, d’une certaine nostalgie de la picturalité primitive ou, plus exactement, l’on pourrait y voir la trace d’un inconscient graphique qui, depuis l’apparition de l’écriture alphabétique, se manifeste sans cesse à travers les époques et les cultures. La figuralité dans les littératures anciennes, comme nous l’avons vu, opère, dans la plupart des cas, une mise en relief de la lettre, soit pour véhiculer la foi, soit pour exalter la virtuosité littéraire tout en la rapprochant de l’œuvre d’art. La plupart des exemples cités renvoient à des œuvres qui furent découvertes ou diffusées dans le courant du XIX^e siècle. Et d’ailleurs certains auteurs de l’époque, se sont beaucoup intéressés à la matérialité de l’écriture, voire aux anciennes formes pictographiques : Victor Hugo, probablement touché par les alphabets vivants du Moyen Âge que l’invention de la lithographie venait de remettre en vogue, décrira les vingt-cinq lettres de l’alphabet par des métaphores tirées de la nature⁵⁷, et Charles Nodier, dans sa *Lettre relative à l’invention de l’alphabet*⁵⁸, critiquera l’ignorance des voyageurs et des historiens qui se contentent d’énoncer les difficultés découlant de l’immense nombre de signes de l’écriture chinoise et négligent ce qui est fondamental dans l’idéographie, à savoir son principe figuratif. C’est justement Nodier qui, faisant preuve d’un humour typographique, dans le sillage de Sterne et anticipant Mallarmé et le futurisme, osera disposer les lettres à sa fantaisie⁵⁹.

⁵⁷ Hugo, V. : *Alpes et Pyrénées*, 1839 ; cité par Massin, R. : *La lettre*, pp. 74, 87.

⁵⁸ Citée par Massin, R. : *La lettre*, p. 174.

⁵⁹ Nodier, Ch. : *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Delangle frères, Paris, 1830. Début du chapitre “Protestation”, cité par Massin, R. : *La lettre*, p. 215.

Sans doute le XIX^e siècle annonce-t-il déjà un changement dans l'ordre de la perception et de la représentation, mais il n'est pas encore débarrassé du logocentrisme et la plupart de ces manifestations satisfont un désir d'expérimentation qui n'est pas toujours lié à une critique. La récupération des anciennes formes iconographiques par les avant-gardes prendra une toute autre dimension, car elle se fait à partir d'une prise de conscience de l'inconscient graphique jusqu'alors voilé par le logocentrisme. Les formes iconographiques anciennes cesseront d'être objets d'admiration et d'imitation pour s'intégrer à un processus de transformation et de production de sens.

I.1.3. AVANT-GARDES ET ÉCRITURE CONTEMPORAINE

Il y a sans doute une filiation entre l'iconicité des premières traces pictographiques, celle des littératures anciennes, que nous venons d'examiner, et celle de la modernité. Mais si dans les documents littéraires des périodes étudiées jusqu'ici, l'iconicité produite par des procédés divers tendait essentiellement à une sacralisation de l'écriture, de l'objet de possession qui incarne le logocentrisme dominant ; les avant-gardes, par contre, vont produire des objets figuratifs qui seront manipulés et voués à une désacralisation. L'écriture prend corps, elle devient matériau et objet, comparable à n'importe quel autre si elle n'était pas à même de produire des " pièces uniques ". Elle brise ainsi doublement la chaîne de l'*habitude* : elle se démarque du canon littéraire et elle ne peut pas être assimilée à n'importe quelle manufacture. Déplacée de sa fonction habituelle et déplaçant la notion même d'objet, elle devient signe interprétant et interprétable : vouée à la transformation, elle n'en est pourtant pas moins objet. C'est donc la rupture de l'*habitude*, ce terme que le philosophe et mathématicien américain Charles Sanders Peirce introduit dans sa théorie du signe, qui viendrait produire le sens entraînant une remotivation référentielle.

Si les découvertes anthropologiques du XIX^e siècle nous ont légué un bon nombre de documents pictographiques des plus anciens, c'est le XX^e siècle qui en apportera l'interprétation. La plupart des découvertes, étant alors plutôt destinées à une reconstruction du passé dans un sens archéologique, à partir d'une compilation de ses objets "morts", comportaient une démarche d'appréhension égocentrique. Le courant déconstructionniste au cours du XX^e siècle (sur le plan théorique) et les avant-gardes à l'aube du XX^e (sur le plan littéraire) tireront parti de ces découvertes en y apportant une critique, et activeront le potentiel dynamique de l'ancienne iconographie.

Voici un changement fondamental quant à la fonction, qui sépare radicalement les productions iconiques modernes de celles qui les ont précédées. Apollinaire dira : " Et moi aussi je suis peintre ". En effet, il " peint " avec des mots , et nous verrons ce que l'écriture peut dire, de la sorte, que ne dit pas la peinture proprement dite, le sens qu'un tel déplacement introduit. Le recours à la figuration, nous l'avons vu, ne suffisait pas à lui seul pour opérer un déplacement dans l'ordre de la représentation. Dans les lignes qui suivent, nous allons essayer d'identifier les premières marques de ce déplacement, à savoir les premières traces d'une production de sens iconique.

Sans doute le terme "modernité" que nous avons utilisé est trop vague et prête à équivoque. Il date de 1849, mais l'adjectif " moderne " est employé depuis 1460, témoignant toujours d'une dialectique permanente de l'ancien et du nouveau. " La modernité [dit Wladimir Krysinski] est le dépassement, la dislocation des structures et des systèmes esthétiques en vigueur dans une période donnée, elle ne peut pas se réduire entièrement à l'abolition de la tradition. La modernité établit une dialectique et un rapport

significatif avec la tradition ”⁶⁰. Mais “ la modernité, [dit-il encore] c’est aussi la permanence d’un ensemble fort bien articulé de langages artistiques dont la fonction première est de remettre en cause la stabilité compacte, idéologique et formelle des structures discursives dominantes d’un ordre littéraire établi ”⁶¹. La fonction transformatrice que nous attribuons à l’iconicité se situe justement dans cette tendance moderne de déstabilisation discursive.

Depuis les avant-gardes l’on observe de manière massive un recours au figuratif à des fins subversives. C’est là que nous allons situer l’iconicité en tant que phénomène sémiotique voué à une transformation. Pour mieux comprendre ce rapport de l’iconicité aux processus de subversion, que nous envisageons, il convient d’apporter tout d’abord quelques précisions, d’une part, quant au concept de subversif , d’autre part, quant à l’iconicité qui, naturellement, renvoie à l’icone, cette catégorie des signes selon le classement de Peirce.

Nous commencerons par une approche du subversif :

Renverser, bouleverser, *trastornar*, *destruire*, *combattere*,... Voici les termes dont se servent les dictionnaires pour définir le subversif. La lexicologie du terme “subversif” fait apparaître une difficulté à penser ce concept dans son dynamisme. Il conviendrait, de ce fait, d’opter pour une approche de la fonction plutôt que pour une définition du concept : une approche qui analyserait les opérations subversives dans leur historicité. Dans cette perspective il s’impose de recourir à la sémiotique.

⁶⁰ Kryszinski, W. : *Le paradigme inquiet : Pirandello et le champ de la modernité*, Le Préambule, Montréal, 1989, p. 49.

⁶¹ Kryszinski, W. : *Le paradigme inquiet*, p. 44.

Ainsi, nous dirons que la subversion est nécessaire, qu'elle génère une transformation en brisant le binarisme caractéristique des structures dominantes. Ces structures se déstabilisent lorsqu'elles entrent en collision avec le subversif, qui interprète la norme, la modifie et, dans la mesure où il ne reste pas marginal, il s'assimile au nouvel ordre, s'y subsume et devient officiel, générant à son tour l'émergence de nouvelles forces de subversion. Ce phénomène doit être comparé à la signification en acte ou sémiologie, qui se produit lorsqu'un tiers élément interprétant apparaît brisant le système dichotomique, déstabilisant le signe et créant un nouveau signe, à son tour interprétable et sujet à des transformations successives. Cette dynamique, nullement comparable à un système de répétition, à un éternel retour, ne fait que souligner le caractère structurant du phénomène subversif et sa fonction dynamisatrice. Là, il conviendrait de distinguer entre subversion et dialectique, celle-ci, au sens matérialiste de Hegel ou Marx, se situant plutôt sur une concaténation de cause/effet, serait plus proche de l'idée d'évolution, elle impliquerait une prévisibilité, alors que la subversion se rapporte davantage à l'idée de rupture et par conséquent à la transformation dans un sens plus radical. Il conviendrait aussi d'envisager les avant-gardes dans cette perspective, étant donné qu'elles constituent également un phénomène intermédiaire, dans une large mesure en raison de leur caractère iconoclaste.

Encore faut-il tenir compte du fait que les présupposés de la subversion dans une culture ou dans une époque dominée par une pensée binaire ne sont pas les mêmes que dans une culture ou dans une époque où prédomine une pensée triadique. Michel Foucault situe au XVII^e siècle la disparition du système de signes ternaire qui était présent depuis le stoïcisme dans le monde occidental : on y reconnaissait à cette époque le signifiant, le signifié et la " conjoncture ". Mais à partir du XVII^e siècle, dit-il, le régime des signes devient binaire et la signification se réfléchit dans la forme de la représentation. Ce système ne changera pas radicalement

jusqu'au XIX^e siècle, où la notion de parole première est abolie et “ le langage va croître sans départ, sans terme et sans promesse ”⁶². Ces arguments fondamentaux nous permettent de mieux évaluer la trajectoire de l'iconicité littéraire que nous avons dessinée dans la section précédente. En effet, nous observons dans des périodes antérieures au néoclassicisme une tendance plus accusée à l'autoréférence de l'écriture et à la figuration, introduisant un deuxième niveau de lecture qui forcément provoque un déplacement du point de vue. Ceci tient sans doute au régime ternaire envisagé par Foucault. Mais la conjoncture ancienne découlait d'une notion de valeur liée à la parole divine, parole première qui faisait loi. Le XIX^e siècle marquera un tournant décisif : il va à nouveau amorcer un régime ternaire, mais en s'émancipant précisément de cette parole première qui soumet le sujet, c'est-à-dire à partir d'une prise de conscience qui déstabilisera l'ordre de la représentation et qui atteindra son aboutissement à l'époque des avant-gardes.

Bien sûr, pour comprendre cette transformation qui fonde le subversif, il conviendra de revoir la théorie du signe et de distinguer les tendances dichotomiques léguées par la linguistique structuraliste de celles basées sur la conception triadique du signe d'après Peirce. Car le tiers élément, ou interprétant, permet justement de comprendre la rupture opérée par le subversif vis-à-vis de la norme, de la culture dominante —binaire—, et sa capacité à produire du sens par la transformation qui résulte de cette rupture. Nous aborderons plus en détail la question dans le chapitre I.2.

Dans l'immédiat, nous allons fournir quelques exemples littéraires qui illustreront le changement essentiel opéré par les avant-gardes sur le plan de la représentation. Comme nous avons pu le constater, la mise en relief du

⁶² Foucault, M. : *Les mots et les choses*, Tel, Gallimard, Paris, 1966, pp. 57-59.

signifiant, le recours aux formes iconographiques, n'est pas une invention des avant-gardes, mais elles leur donnent une nouvelle fonction. La modernité des avant-gardes n'a donc pas consisté en une abolition du passé, mais en une relecture et en une transformation destinée à fonder un nouvel ordre esthétique. Ce "nouvel ordre" comporte une problématisation du concept de tradition. Robert Langbaum explique très bien les équivoques que ce terme suscite. Il le fait, entre autres, en invoquant la valorisation de l'*Ulysse* de Joyce faite par Eliot comme "l'expression la plus importante de notre ère présente", mais il le fait surtout en affirmant que "Joyce nous a appris à être "classiques" dans un contexte moderne, [qu']il nous a fourni les matériaux du désordre moderne en nous indiquant comment y mettre de l'ordre"⁶³. Aussi, faudra-t-il comprendre l'iconicité de la littérature moderniste dans cette optique. En amont des calligrammes d'Apollinaire il y a une expérience iconographique qu'il convient de considérer, non pas pour établir deux axes d'une comparaison, moins encore pour identifier des sources, mais pour comprendre la nature dialectique de la représentation, ses paradoxes et les enjeux de sa signification.

I.1.3.1. Antécédents de la modernité : Laurence Sterne, Lewis Carroll, Stéphane Mallarmé

Tout d'abord, il convient d'identifier les antécédents fondamentaux qui marquent un tournant par le recours à l'iconicité dans une optique critique. Au moins trois noms s'imposent ici :

- Laurence Sterne : *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1760),
- Lewis Carroll : *Alice's Adventures in Wonderland* (1865),

⁶³ Langbaum, R. : *La poesía de la experiencia* (1956), de GUANTE BLANCO / Comares, Granada, 1996. Notre traduction.

- Stéphane Mallarmé : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897).

—Le cas de **Laurence Sterne** est sans doute exceptionnel dans la littérature du XVIII^e siècle et non seulement en Angleterre mais à l'échelle internationale. Nous avons déjà examiné de nombreux exemples littéraires dans des époques bien plus anciennes où le recours à la figuration était présent, mais avec *Tristram Shandy*, l'entreprise de Sterne atteint une toute autre dimension : des passages ou des mots remplacés par des suites d'astérisques, des ratures, des pages laissées en blanc ou entièrement recouvertes de noir, des interruptions soudaines sur une virgule, des interpellations au lecteur lui proposant une pictographie délirante, des listes, des micro-récits ou des énoncés insérés, en différentes langues —français, latin, grec—, phrases ou mots en lettres capitales, onomatopées, lignes parallèles, dessins divers, etc. Telle est la profusion figurale qui coupe le texte et par laquelle Sterne se livre à une critique du langage. Les jeux massifs du signifiant, les ruptures ainsi produites au sein du discours, ainsi que les nombreuses digressions narratives, fournissent une parodie de l'écriture romanesque et opèrent une déstabilisation de la représentation qu'on n'avait pas connue jusqu'alors.

Si une telle démarche paraît moderne à nos yeux, il faut encore la considérer dans le contexte littéraire du XVIII^e siècle anglais. Au moment où l'on publie *Tristram Shandy*, aussi bien en Angleterre que dans le reste de l'Europe, les idées du néoclassicisme dominent le panorama culturel, à savoir le culte du “ bon goût ” et, comme conséquence immédiate, naît la nécessité d'imposer des règles aux arts. Sur le plan de la langue on vitupère la corruption du langage et, pour parer aux “ abus ” grammaticaux, on crée une Académie de la langue anglaise dotée de fonctions analogues à celles de l'Académie française. Parallèlement prolifèrent les grammaires et les livres sur l'art de bien parler et de bien écrire. L'usage d'une grammaire correcte et

de mots adéquats devient le signe distinctif d'un niveau social et moral élevé⁶⁴. Lorsque Sterne met des astérisques à la place des mots grossiers, il ne fait en définitive que critiquer les bonnes mœurs et mettre en évidence le mot banni par une mise en relief de son absence. L'interdit devient ainsi visible par ce recours iconique déplacé. Dans d'autres cas, il atteindra le même objectif en omettant le mot et n'en gardant que l'initiale, ou en le remplaçant par une métaphore. L'incursion dans le texte anglais d'énoncés en latin ou en grec, souvent mélangés avec des énoncés en français, non seulement frappe par son originalité, mais s'intègre dans la démarche critique généralisée : dans ce cas précis, l'auteur brise l'homogénéité linguistique en plaçant sur le même pied des langues anciennes, signes de l'érudition et de la tradition, et des langues d'usage courant et, par opposition, vulgaires, le tout donnant un tour de vis à l'érudition. Ces énoncés, au même titre que d'autres fragments insérés, tels des poèmes, de longues séries de phrases, de lignes, de points, d'astérisques, se démarquent visuellement dans le texte, appelant un double niveau de lecture. Ils fonctionnent à la manière du collage et ont une valeur iconique. Il ne s'agit plus d'une iconicité primaire basée sur une ressemblance mimétique qui finit par renvoyer au même, mais d'une iconicité souvent oblique, opérant par déplacement et sous-tendant une critique. Les lignes ____ ____, disions-nous, prennent la place des mots, et signifient le non-dit, ou la réduction au silence, ou l'interdit, de même que les astérisques ***** ; ces signes sont plus efficaces que les mots pour le dire, car, en dehors de toute discursivité, ils interpellent le lecteur et ils l'obligent à leur rendre leur plénitude, à revenir au langage pour combler sa perte, en passant nécessairement par l'interprétation. Le recours aux paronomases et aux onomatopées contribue aussi à rompre la linéarité discursive, au même titre que les énoncés en langues étrangères et que les

⁶⁴ Voir introduction de Fernando Toda à Sterne, L. : *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 12-13.

images, car les onomatopées constituent en quelque sorte une langue différente et en ceci, elles sont des signifiants phoniques à valeur iconique. Parfois elles sont écrites en capitales et la démarcation naturelle se trouve renforcée, exhibant d'autant mieux le geste transgressif effectué ainsi dans le langage. C'est à juste titre qu'on a nommé Sterne " le James Joyce du XVIII^e siècle "65.

La traduction de cette œuvre complexe suscite autant de problèmes et de réflexions. Il n'est pas étonnant que certains théoriciens de la traduction se soient appliqués à cette tâche, d'ailleurs fondamentale pour l'étude de l'œuvre de Sterne. Nous y observons, en règle générale, un souci de repérage des traductions déformantes et un effort d'identification des passages sujets à des déformations. Telle est la démarche de Luis Pegenaute66, qui en tire des conséquences du point de vue de la réception, et établit de la sorte des paramètres méthodologiques. Sans négliger l'utilité d'un tel travail, nous portons plutôt notre intérêt sur les implications que de telles déformations soulèvent sur le plan de la signification, sur l'interprétation des marques iconiques en tant que dispositifs sémiotiques producteurs de sens —négliger les singuliers procédés iconiques du texte source ne pouvant aboutir qu'à un blocage de la signifiante fondamentale. Nous n'avons pas l'intention d'approfondir davantage l'œuvre et la traduction de Sterne, car notre choix d'analyse porte sur un corpus de littérature contemporaine, et d'ailleurs les

65 Martín de Riquer et José María Valverde : *Historia de la literatura universal*, Vol. II, Planeta, Barcelone, 1978, p. 420.

66 Pegenaute, L. : *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). Cette œuvre est basée sur l'étude contrastive de traductions espagnoles de *Tristram Shandy*, mettant l'accent sur les particularités expressives de cet ouvrage et les problèmes de traduction qui en découlent. L'auteur analyse et classe les tendances de traduction sourcières ou ciblistes, il décrit les manières dont le texte source peut être manipulé en vue d'intérêts particuliers quant à sa réception ; et il propose, se basant sur la théorie polysystémique, de maintenir ce qu'il appelle le " caractère primaire " même si cela impose certaines déviations non-acceptables en langue cible. Sa démarche est différente de la nôtre, mais, pour un

analyses de *La Guerre* de Jean-Marie Le Clézio, que nous ferons dans la deuxième partie de la thèse, nous permettront d'avancer certains présupposés quant à la traduction de l'iconique : la surabondance de traits iconiques que nous observerons dans cette œuvre nous permet, d'ores et déjà, de l'apparenter à celle de Sterne et d'approcher une ligne de réflexion qui dans une large mesure serait aussi valable pour celle-ci. Il en va de même pour le rapport du multilinguisme à l'iconicité, que nous serons à même d'identifier et d'analyser de manière ponctuelle dans l'œuvre poétique de Vicente Huidobro.

—**Lewis Carroll**, avec *Alice's adventures in Wonderland* (1865) et sa suite, *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871) fournit certainement un autre exemple-clé de la modernité littéraire. Chronologiquement, ses œuvres se démarquent aussi de notre corpus, mais l'extraordinaire novation dans sa manière d'exploiter les recours iconiques nous oblige à faire une exception et à nous arrêter un peu plus longuement.

Carroll, qui tenait à ne pas mélanger ses deux activités de savant et d'écrivain, relégua la dernière sous le pseudonyme qui l'a popularisé. Il en arrivera même à nier tout rapport entre le mathématicien Mr. Dogson, son vrai nom avec lequel il signera ses ouvrages sur la logique, et les livres publiés sous l'autre nom⁶⁷. Pourtant, les exceptionnelles qualités logiques et linguistiques d'*Alice*⁶⁸ portent la trace indéniable du mathématicien.

La transformation du merveilleux traditionnel que Carroll atteint est dans une large mesure redevable à une configuration de pensée logique. C'est

aperçu exhaustif des recours iconiques, nous renvoyons au chapitre V : “Sistemas semiológicos no alfabéticos”, pp.435-478, qui en fournit une analyse détaillée.

⁶⁷ *Dictionnaire des auteurs*, Vol. I, Laffont-Bompiani, Paris, 1952. Voir rubrique Carroll, pp. 518-519.

⁶⁸ À partir d'ici nous citerons le titre en abrégé. Lorsque nous renverrons à différentes éditions, française ou anglaise, nous ne manquerons pas de le préciser opportunément.

grâce à cela qu'il sera à même d'entreprendre un processus quasiment de déconstruction logique dans *Alice*. Carroll, comme le signale Jean Gattegno, "rompt une des conventions tacites du conte de fées en transgressant les lois de la logique. Le merveilleux, en effet, postule que tout est possible [...]. Mais il s'agit, dans ce contexte, de la réalité *matérielle* [...] non pas [des] lois de l'esprit ou du discours". Les raisonnements des personnages féeriques ne nous surprennent guère. Le cours des événements suit une logique temporelle. Or, Carroll, en introduisant le *nonsense* et en faisant ainsi éclater les cadres du raisonnement normal, en finira avec cette convention⁶⁹.

Dans l'irruption de cette "anti-logique", l'iconicité joue un rôle très important. Il convient surtout de signaler l'incidence des divers jeux iconiques dans les transformations massives qui se font jour dans *Alice*. Gattegno a raison lorsqu'il signale un rapport entre émotions et transformation, et qu'il voit dans l'insécurité ressentie par Alice et dans sa prise de conscience de la précarité de sa condition un corrélat avec les transformations qu'elle subit. En ceci l'œuvre de Carroll se détache des métamorphoses du conte de fées, lesquelles étaient présentées comme un châtement ou une récompense. Mais, ce qui nous intéresse le plus chez Carroll, c'est que les transformations se matérialisent aussi sur le plan textuel.

En effet, les nombreuses transformations d'Alice s'accompagnent de transformations textuelles qui brisent la linéarité discursive. En l'occurrence, l'ingestion d'aliments ou de liquides à pouvoir transformateur est précédée des énoncés EAT ME ou DRINK ME, affichés sur les flacons que trouve Alice, lesquels fournissent une figuration de l'objet à valeur performative.

⁶⁹ Carroll, L. : *Alice's Adventures in Wonderland / Les aventures d'Alice au pays des merveilles*, Aubier-Flammarion, Paris, 1970. Voir préface de Jean Gattegno, pp. 33-34. À partir d'ici nous utiliserons la forme abrégée " *Alice* bilingüe ", chaque fois que nous nous référerons à cette édition.

L'ingestion, introduite de manière discursive, est aussitôt mise en scène par un recours iconique hautement figuratif : des séries de points ou d'astérisques. Les points de ces séries, correspondant à autant de bouchées ou de gorgées, fournissent une image vive de la déglutition. L'auteur semblerait vouloir parer aux insuffisances du discours en convoquant un deuxième système sémiotique et le mettant au service de la diégèse. Mais cet effort de rendre visibles et sensibles les événements ou les objets ne s'arrête pas là. La mise en relief de certains mots, voire la mise à nu de certains signifiants, a aussi une fonction figurative, tel "ORANGE MARMALADE" ou *poison*, telles aussi les différentes insertions textuelles, principalement de chansons ou de poèmes le plus souvent transfigurés sous forme de pastiches parodiques de textes classiques ou populaires. Le résultat fournissait des textes absurdes mais n'empêchait pas pour autant le lecteur anglais de l'époque d'en identifier le substrat. C'était peut-être bien l'intention de Carroll que de faire passer le lecteur à *travers le miroir*. C'est d'ailleurs ce qu'il fait dans le premier chapitre de *Through the Looking-Glass* lorsqu'il présente le fragment du livre *Jabberwocky* dans sa forme inversée, comme on lirait un texte sur une surface transparente en se plaçant du mauvais côté. Alice découvre que c'est un livre-miroir et qu'il convient de le lire reflété dans une glace. Le texte lisible apparaît alors mais toujours incompréhensible, il est bourré de mots inventés sur la base de mots existants, mais sans doute pas existants dans l'esprit de l'enfant. Il faudra attendre le chapitre VI pour que Humpty Dumpty explique à Alice le sens des mots en se rapportant à une étymologie sauvage. Le fragment du livre-miroir a fait l'objet de nombreuses analyses⁷⁰ ; quant à nous, ce qui nous

⁷⁰ Carroll, L. : *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, Penguin Books, Angleterre, 1972 ; introduction et notes de Martin Gardner (Éd.), avec dessins de John Tenniel. Nous renvoyons à l'introduction et aux notes de Gardner, voir au sujet du livre-miroir pp. 190-197. Cette édition porte le titre : *The annotated Alice*. À partir d'ici nous utiliserons cette forme abrégée chaque fois que nous nous référerons à cette édition.

intéresse, c'est le double effet transgressif que le phénomène entraîne sur le plan de la représentation : changer le sens des choses n'implique pas nécessairement de les rendre compréhensibles, mais cela permet de révéler des sens nouveaux, et une fois de plus le point de démarrage de ce processus de transformation signifiante est fourni par l'iconicité. Les inversions ou les jeux de fausses symétries sont constants dans *Alice*, ils se manifestent surtout sur le plan du langage : ainsi les jeux des paronomases et homophonies diverses, ou des inversions anagrammatiques de certains mots ou énoncés (*in the well / well in, not / knot, tale / tail, Turtle / Tortoise / taught us*). La traduction d'Henri Parisot dans l'édition bilingue d'*Alice* nous semble avoir réussi fort bien à maintenir la signifiante de tels jeux. Voici, par exemple, le fragment de la Tortoise :

“ The master was an old **Turtle** —we used to call him **Tortoise**—

“ Why did you call him **Tortoise**, if he wasn't one ? ”
Alice asked.

“ We called him **Tortoise** because he **taught us**, ”
said the Mock **Turtle** angrily : “ really you are very
dull ! ”

“ La maîtresse était une vieille **Tortue** que nous
appelions la **Tortoise**, ... ”

“ Pourquoi l'appeliez-vous la **Tortoise**, puisque c'était
une **Tortue** ? ” s'enquit Alice.

“ Nous l'appelions la **Tortoise** parce qu'elle nous
faisait passer tous les mois sous la **toise**, répondit la
Tortue “ **fantaisie** ”. Vraiment, je vous trouve l'esprit
bien obtus.”⁷¹

⁷¹ Carroll, L. : *Alice bilingue*, p. 228 pour l'anglais, p. 229 pour le français. C'est nous qui soulignons.

Souvent un signifiant présenté en anaphore ou en cataphore apparaît en outre disséminé, fournissant ce qu'on pourrait nommer une paronomase filée :

“ It's a **mineral**, I *think*, ” said **Alice**.

“ Of course it is, ” said the Duchess, who seemed ready to agree to everything that **Alice** said ; “ there's a large mustard-**mine** **near** here. And the **moral** of that is — “ The **more** there is of **mine**, the less there is of yours. ” ”.

“ C'est, je pense, un **minéral**, dit **Alice**.

“ Bien sûr que c'en est un ”, confirma la Duchesse, qui semblait disposée à approuver tout ce que disait **Alice**. Il y a une grande **mine** de moutarde, tout près d'ici. Et la **morale** de ceci, c'est : Il ne faut jamais juger les gens sur la **mine**. ”⁷²

La traduction française de Parisot est restée dans une certaine mesure attentive au phénomène de dissémination. Ceci est d'autant plus important que le phénomène en question s'intègre dans la dérive narrative qui le précède, fournie par l'association absurde d'éléments (moutarde/minéral, ...). Il est donc plus important de préserver cette dissémination que de rendre une équivalence juste des phrases, car le minéral en vient de la sorte à montrer les éléments qui le constituent. Le minéral ainsi décomposé comporte une critique de cette morale qui dirait : “ Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves”. Cette phrase, prononcée une page avant par la Duchesse, a sans doute un sens ironique et par là elle anticipe les critiques modernes du signe bi-face avant même que Saussure n'eût formulé sa théorie dichotomique de la signification. Mais encore faut-il dire qu'elle résulte d'un processus de déformation à partir du proverbe anglais “ Take care of the

⁷² Carroll, L. : *Alice bilingue*, p. 220 pour l'anglais, p. 221 pour le français. C'est nous qui soulignons.

pence and the pounds will take care of themselves ”⁷³. Il ne s’agit pas d’un phénomène isolé, dans *Alice* abondent les poèmes ou les chansons populaires transfigurées fournissant des pastiches parodiques. Sans doute, par ce procédé, Carroll anticipe-t-il déjà les détournements de Paul Nougé à la période surréaliste.

Il est vrai que les jeux de mots et les calembours ne sont pas strictement iconiques, mais ils s’intègrent dans le phénomène de transformation massive de l’univers d’Alice. Les transformations textuelles, celles du signifiant, renvoient à celles des objets et des personnages présentés, fournies discursivement, et dont l’image de synthèse est la transformation d’Alice qui en vient de la sorte à constituer le signifiant fondamental. Et il conviendra donc d’attribuer à l’ensemble de ces jeux une valeur iconique de transformation.

Les jeux typographiques interviennent souvent dans l’iconicité. Nous tenons à évoquer deux exemples, à notre avis exceptionnels, qui marquent la grande modernité de Carroll :

Dans celui que nous présentons en premier lieu, il s’agit d’une iconicité synesthésique, nous nous référons aux phrases écrites en caractères minuscules, qui apparaissent dans *Through the Looking Glass* :

Alice couldn’t see who was sitting beyond the Beetle,
but a hoarse voice spoke next. “Change engines—“ it
said, and there it choked and was obliged to leave off.

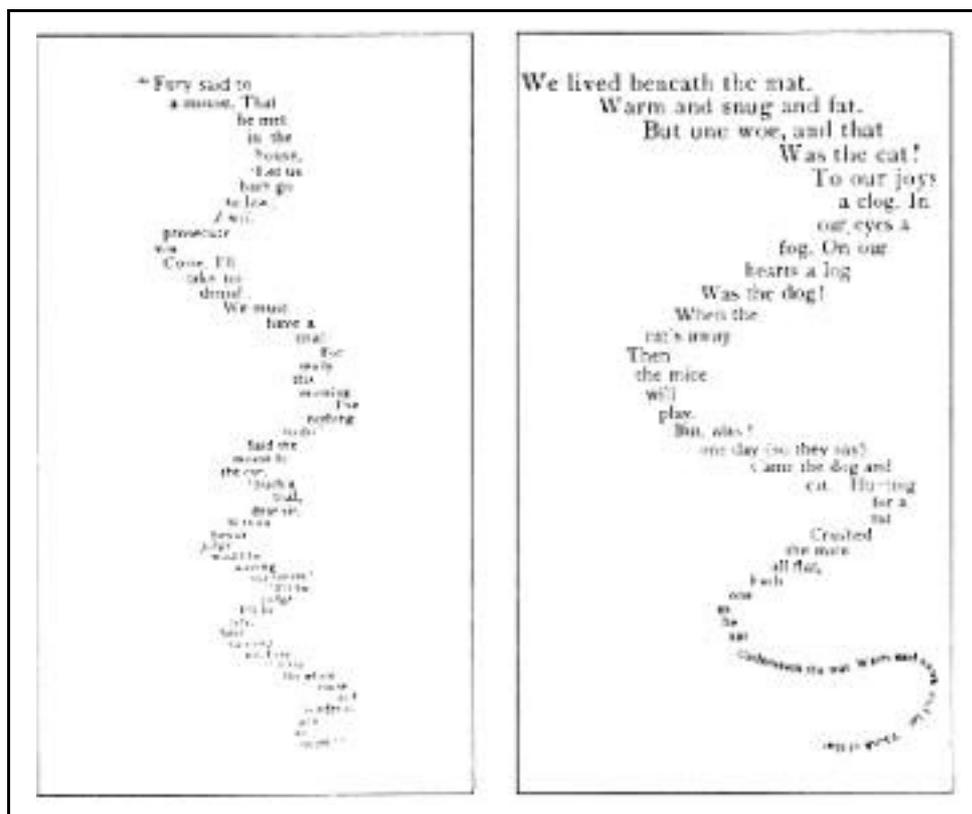
“It sounds like a horse,” Alice thought to herself. And
an extremely small voice, close to her ear, said “You
might make a joke on that—something about “horse” and “hoarse”, you
know”⁷⁴

⁷³ *The annotated Alice*, voir note 4, p. 121.

⁷⁴ *The annotated Alice*, p. 219.

Le choix des petits caractères est bien sûr motivé par l'insecte pour mettre en évidence la disproportion de sa taille, infiniment plus petite que celle de l'enfant. Une fois de plus nous observons le procédé d'encadrement discursif (“ an **extremely small** voice, close to her ear, said ” / une voix extrêmement petite lui dit à l'oreille), qui cette fois-ci anticipe synesthésiquement la petitesse de l'insecte que les petites lettres imposées au regard évoquent déjà avant toute lecture. La surmotivation ainsi produite en vient à être complexifiée par les énoncés suivants (“ you might make a joke ”), qui dans leur petitesse typographique révèlent plutôt le grand esprit de son minuscule énonciateur, et signalent à Alice le jeu de mots (*horse / hoarse*) qu'elle vient de produire sans s'en rendre compte. Les phrases suivantes déploieront le jeu par étapes successives, où l'insecte invisible (l'identité du moustique, ne sera révélée que deux pages plus loin) montrera les pistes.

L'autre exemple, le plus emblématique, sans doute le plus célèbre, est celui de la queue de la souris :

10. L. Carroll : *La queue de la souris*.

75

Ce poème figuré évoque sans doute ceux que nous avons examinés dans la section précédente dont l'origine se situait dans l'Antiquité grecque. Mais ici, la technique du *technopaegnon* attentive à l'alignement des vers n'est plus présente, c'est la figure de la queue qui impose le découpage du discours, entraînant de la sorte une rupture de la linéarité des vers. Mais s'il s'agissait uniquement de cela, de dessiner avec du texte la queue d'un animal, par ailleurs présente dans le récit, l'intérêt se réduirait à l'effet de surprise et à l'originalité qu'une telle irruption plastique introduit. Or, la rupture que le calligramme entraîne recouvre une grande complexité : d'une part, le texte que fournit le dessin est une poésie régulière dont l'unité des vers en vient à être

⁷⁵ Massin : *La lettre...*, p. 214, fig. 903 et 904. À droite, celui de l'édition originale d'*Alice*. Voir aussi *The annotated Alice*, p. 51.

brisée pour s'adapter à la figure. En ce sens l'on a affaire à une poésie transfigurée⁷⁶. Et ce n'est pas seulement une poésie, il s'agit plus précisément d'un récit pris dans une forme poétique bien rimée, car c'est bien l'histoire que la souris raconte. C'est donc un récit encadré dans le récit. Nous l'apprenons dans les lignes qui le précèdent :

“You promised to tell me your history, you know,”
said Alice [...]

“Mine is a long and a sad **tale!**” said the Mouse,
turning to Alice, and sighing.

“It is a long **tail**, certainly”, said Alice, looking down
with wonder at the Mouse's **tail** ; “but why do you call
it sad?” And she kept on puzzling about it while the
Mouse was speaking, so that her idea of the **tale** was
something like this : —

Le calligramme s'insère dans le récit général par un rapport multiple : par l'encadrement discursif, une fois de plus (“ [...] her idea of the tale was something like this : — ”), et par le jeu de mots (*tale/ tail*), qu'il contient et qui motive le calligramme. Le calligramme se révèle comme une image synthétique (*tale-histoire / tail-queue*), condensation de deux signifiants mobilisés par les deux référents textuels (à fonction interprétante), l'un de ceux-ci (la queue), étant à son tour et d'emblée un signe iconique (l'image mentale qu'Alice se fait est celle de la queue d'une souris, celle de son interlocutrice qui en fournit le référent). L'homophonie éveille aussi un rapport métaphorique en nous rappelant que l'histoire (*tale*) de la souris est attendue depuis longtemps : depuis le commencement du chapitre la “longue histoire” (*long tale*) est annoncée, son attente se prolonge dans l'espace du récit, telle la queue (*tail*) aux sinueuses formes. Mais lorsqu'enfin elle arrive,

⁷⁶ Afin de mieux identifier ses caractéristiques formelles il conviendrait de reconstituer le texte dans sa forme initiale versifiée. C'est d'ailleurs ce qu'il faudrait faire avant de procéder à sa traduction, l'on reviendrait enfin à la disposition figurative sans perte signifiante. La traduction française de Parisot pour l'édition bilingue (pp. 116-117) a respecté la régularité, mais cette édition n'inclut que le poème dans sa disposition versifiée.

ce sera plutôt un simulacre d'histoire, la poésie-histoire du calligramme (illustration à gauche) a très peu à voir avec le récit attendu. En effet dans le manuscrit original de Carroll, que nous montrions plus haut (illustration à droite), l'histoire racontée par la souris faisait état de la haine des chats et des chiens et aurait été plus appropriée au récit, elle empruntait la même forme dans le dessin et était prise aussi dans des vers réguliers que la figure brisait. Mais elle n'aurait pas fourni le simulacre, lequel devait sans aucun doute mieux répondre aux exigences carrolliennes quant au *nonsense*.

Les dessins de John Tenniel, inclus dans l'édition originale d'*Alice*, ont aussi un rôle important : sur un plan strictement graphique il est vrai qu'ils coupent le discours en introduisant un niveau de lecture visuelle, qui impose des pauses ainsi qu'une focalisation sur certains passages du récit. Mais parfois les illustrations s'intègrent au texte par un processus d'encadrement narratif analogue à celui utilisé pour introduire la plupart des éléments iconiques. C'est ainsi que l'image du griffon est précédée par cette interpellation au lecteur :

“ (If you don't know what a Gryphon is, look at the picture.) ”⁷⁷

La plupart des images mettent l'accent sur les transformations d'Alice, les états de sa croissance, sur les cartes et les animaux personnifiés, sur le rapport de ceux-ci avec la petite fille, sur leur vie en communauté. Elles illustrent des moments précis du récit, parfois même des moments-clés dans la diégèse, telle la découverte du flacon avec son étiquette “ drink me ” ou celle de la croissance démesurée d'Alice après avoir ingéré son contenu , ou encore, celle d'Alice en train de nager dans la marre que ses larmes ont formée. Elles n'apportent donc pas de nouveaux éléments d'interprétation mais elles sont là pour intensifier certaines scènes, pour créer une suspension

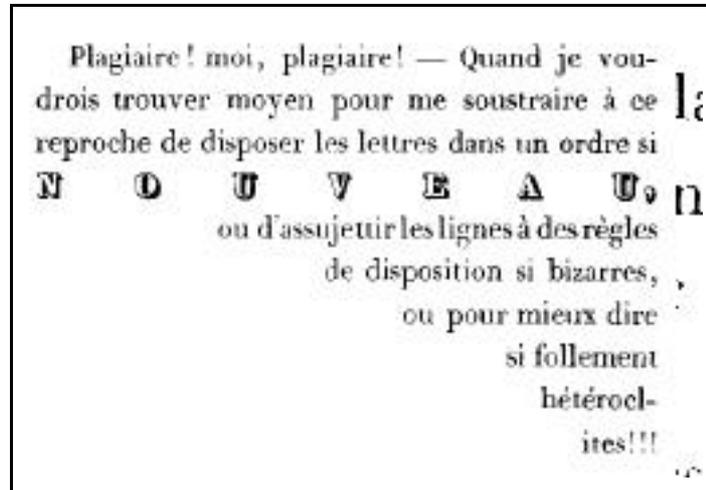
en obligeant le lecteur à s'y fixer plus durablement, bref pour suggérer un réalisme possible.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, on trouve aussi certaines expérimentations formelles misant sur l'iconique. Il en va ainsi du poème de **Victor Hugo** *Les Djinns* paru en 1829 dans son recueil *Les Orientales*. Ce poème comprend 120 vers répartis en huitains dont la métrique est chaque fois différente. Hugo utilise une disposition d'abord croissante et puis décroissante de vers *rhopaliques* pour décrire l'arrivée des djinns, leur passage tumultueux et enfin leur effacement. Le poème vu d'un bout à l'autre, tel que le présente Robert Massin⁷⁸, montre la forme d'un losange allongé s'insérant dans la description que le texte fournit. Les séries de strophes à longueur croissante et décroissante que la figure impose, ainsi que les rimes et le jeu riche des assonances, fournissent un rythme essentiel à la description. Dans cette mesure, l'iconicité visuelle aussi bien que l'iconicité phonique permettent de produire un effet de présence, au-delà de la représentation.

Presque à la même époque, **Charles Nodier** écrira *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830), empruntant le titre à Sterne, et d'ailleurs lui-même déclarera avoir fait un pastiche de Sterne. Mais il emprunte également à Rabelais, notamment les listes interminables, que nous retrouverons plus tard chez Raymond Queneau et chez J.-M. Le Clézio, parmi d'autres. De même que Sterne, il pratique de nombreux artifices typographiques, et il introduit même un calligramme en forme d'escalier en plein milieu d'une page du roman, bien avant que des écrivains comme Vicente Huidobro ne le fassent dans leurs poèmes de style cubiste. Il s'inspire des jeux de mots de Sterne, introduit des jeux bilingues, et dans le

⁷⁷ *The annotated Alice*, p. 124.

chapitre intitulé *Protestation*, comme nous le disions plus haut, il revendique, avant les futuristes, la liberté de disposer les lettres dans un ordre nouveau :



11. Ch. Nodier, *Histoire du roi de Bohême* (extrait).

—Mais c'est sans doute **Stéphane Mallarmé**, avec *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, qui à la fin du XIX^e siècle révolutionnera le champ poétique. Il le fera par un recours à l'iconique dans sa dimension totale, synthèse du visuel et du phonique.

Le souci de Mallarmé, étant de produire une sorte de mise en scène du poème, il s'attachera à restituer l'image. *Un coup de dés* est en effet un produit de synthèse, par lequel Mallarmé atteint son but de fondre les arts. C'est en ceci que la critique a souvent extrapolé l'entreprise mallarméenne à celle de Richard Wagner .

En effet, adhérant ouvertement aux théories de Wagner, Mallarmé adoptera dans son œuvre les traits spécifiques des arts du Temps : la musique et la danse, aussi bien que le dessin ou l'architecture. Les mots paraissent glisser : concentrés en haut ils procurent l'impression de l'élévation, et d'ailleurs ce

⁷⁸ Massin, R. : *La lettre*, p. 212.

qui a trait aux astres se situe là ; dans le bas de la page, ils tendent à figurer l'abîme, c'est là qu'on rencontre des mots comme *nauffrage*, *gouffre* ; au centre s'inscrit le mot *hasard*, plus neutre ; des vers traversent la double page, et le titre se trouve disséminé tout au long du poème. À partir du thème central, l'on observe des ramifications, des motifs secondaires parfois fournissant des figures, tel un vaisseau, une plume qui voltige. Il s'agit bien de mettre en œuvre l'existence matérielle de l'Idée, d'en fournir l'image : l'espace blanc qui la précède, l'élan vers l'infini, les divagations, les fuites, les sursauts. L'idée du hasard vaincu et du même coup mis en œuvre. Aussi bien l'ordre que le choix des mots répondent à une logique rigoureuse destinée à une figuration signifiante. Il en va de même pour le choix des corps typographiques, des groupements de mots, des espaces blancs, des répétitions et de leurs localisations précises. Mallarmé, qui était défenseur absolu des formes fixes, ira bien au-delà de la simple libération symboliste du vers. Dans la préface à *Un coup de dés* il est fort éloquent à ce propos : “ [...] un morceau lyrique, ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse ”⁷⁹. Cette dispersion entraîne un rythme, aussi bien sonore que visuel, nouveau. En ceci, il restitue à la poésie sa musique inventant une forme nouvelle parfaitement comparable à une partition poétique. Ainsi le soulignait-il dans la préface pour la première édition dans la revue internationale *Cosmopolis*. La musique, telle que l'entend Mallarmé, va bien au-delà du rapprochement euphonique des mots, elle produit du sens à partir de certaines dispositions de la parole. “ Employez Musique dans le sens grec [dit-il], au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports [...] ”⁸⁰.

⁷⁹ Mallarmé, S. : *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Gallimard, Paris, 1976, p. 405.

⁸⁰ Fragment d'une lettre à Edmund Gosse, du 10 janvier 1893, cité par Jacques Robichez dans l'introduction à : Mallarmé, S. : *Vers et prose*, Garnier-Flammarion, Paris, 1977, pp. 31-32.

Cette lucidité quant à la signifiante du rythme se manifeste également dans la traduction de textes d'Edgar A. Poe qu'il fait. D'ailleurs, le choix même des textes confirme la portée de cet intérêt esthétique. La traduction du *Corbeau*⁸¹ —attentive au système de rimes, assonances et, surtout, aux répétitions du texte de départ—, franchira un pas de plus et activera encore d'autres potentialités afin de mettre en scène l'écho. Mallarmé accomplit de la sorte un acte quasiment performatif : il ne se limite pas à citer le mot "écho" et à maintenir la répétition constante "jamais plus" prononcée par le corbeau, il active aussi le dispositif que le mot "écho" comporte et déploie les échos par des renvois phonétiques, parfois des répétitions disséminées. Le phénomène dans l'ensemble transcende la représentation et fournit une iconicité phonique figurative de l'écho.

Revenant à *Un coup de dés*, il convient de signaler qu'il est aussi, et d'emblée, une partition offerte au regard : il montre une synthèse de l'espace pictural et du temps musical. La mise en scène du poème est fournie par l'intervention des moyens graphiques, par une disposition des vers en pleine liberté, qui franchissent les limites spatiales habituelles, l'ordre que la page impose. Par la transposition de signes verbaux et visuels, Mallarmé réintègre l'image et la musique et accomplit l'expérience du texte comme objet ouvert, appelant une lecture ouverte, avec des mouvements et des sens variables : une lecture polyphonique. Ce double phénomène iconique inaugure aussi un sens nouveau de la lecture en tant qu'expérience multi-sensorielle et dynamique, car il active ce qui est le propre de l'expérience sensorielle, c'est-à-dire la simultanéité perceptive : voir et entendre.

Ainsi, le blanc de la page où se promènent les mots aura un rôle aussi important que les mots, et l'effet plastique et rythmique que le tout produit

⁸¹ Mallarmé, S. : *Vers et prose*, traduction du *Corbeau* dans pp. 91-97.

ne sera pas moins signifiant que le sens propre des mots. Mallarmé était très conscient de la valeur du blanc et de son incidence dans le tempo lorsqu'il y voyait un " significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer que les vers ". Et d'ailleurs, pour lui, la lecture commence dans l'espace blanc qui précède le texte⁸². Robert Massin a parfaitement raison de considérer *Un coup de dés* comme un calligramme. C'en est un, probablement le seul de Mallarmé. Les phrases que prononce Paul Valéry en découvrant le poème que Mallarmé vient de lui montrer en sont fort révélatrices : " Il me sembla de voir la figure d'une pensée " ⁸³. On a affaire à un poème figuratif mais dont la figure se dérobe, car il ne s'agit pas de la figuration d'un objet mais de celle de la pensée. Ce que Mallarmé exprime dans sa préface au poème ne fait que le confirmer : " [...] de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition ". Mais le recours au figuratif, par des procédés d'iconicité visuelle et phonique, lui permet surtout de compenser un manque fondamental de l'écriture alphabétique, à savoir la perte du caractère idéogrammatique : " Je crois que toute phrase ou pensée, si elle a un rythme, doit le modeler sur l'objet qu'elle vise et reproduire, jetée à nu, immédiatement, comme jaillie en l'esprit, un peu de l'attitude de cet objet quant à tout ", dira-t-il à Camille Mauclair⁸⁴. Par cette synthèse figurale, doublement iconique car mettant en scène la voix et les mots rendus images, Mallarmé cherchait peut être à accomplir son rêve de l'Œuvre totale, celui du Livre dans sa signifiante matérielle. Car *Un coup de dés* serait dès lors la seule trace laissée de ce Livre qui ne vit pas le jour. Voir est donc pour lui l'acte suprême, mais voir ne suffit pas non plus à accomplir une figuration complète. La Vue, l'acte le plus haut et spécifique de l'homme, dira Yves

⁸² Massin, R. : *La lettre*, p. 215.

⁸³ Valéry, P. : *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1957, p. 625.

⁸⁴ Mauclair, C. : *Mallarmé chez lui*, Grasset, Paris, 1935, pp. 116-117.

Bonnefoy, n'est plus que l'impossible par excellence⁸⁵. *Un coup de dés* est un défi ainsi qu'une constatation de cette aporie. " Mon sens [dira Mallarmé] regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix [...] ", c'est pourquoi il exploitera les virtualités du langage par des moyens visuels autant que phoniques : en brisant l'alexandrin il ne l'annule point, la musique y reste, quoiqu'il en isole des mots, des énoncés, les soulignant parfois par des capitales, par des typographies diverses, et provoquant ainsi des formes aléatoires aussi signifiantes que les sons. Le titre, lui-même disséminé, ne fait que s'intégrer à cette fragmentation du mètre qui ouvre la voie à des lectures multiples. Telles les lignes de la pensée, discontinues, ramifiées, suscitant des reculs, tissant un fil conducteur, qui, même lancées d'un coup ferme, jamais n'abolissent le hasard. Telle est la dimension figurative du *coup de dés*.

I.1.3.2. Des Avant-gardes à l'écriture contemporaine : bref parcours

L'idée du Livre total semble avoir séduit d'autres écrivains au XX^e siècle. C'est sans doute dans le sillage du projet mallarméen inachevé que **Raymond Queneau** envisagera ses *Cent mille milliards de poèmes* (1961). L'ensemble, comptant dix sonnets dont chaque vers est imprimé sur une languette de papier mobile, permet une lecture multiple de 10 puissance 14 poèmes différents, soit cent mille milliards, qui d'après les calculs de l'auteur représentaient plus d'un million de siècles de lecture. En effet, l'idée du livre-objet était déjà en germe dans *Un coup de dés*, du moins si l'on considère le projet de l'œuvre illustrée par les lithographies d'Odilon Redon, qui devait faire l'objet d'une édition de luxe.

⁸⁵ Préface d'Yves Bonnefoy à : Mallarmé, S. : *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Gallimard, Paris, 1976, p. 11.

L'idée de la simultanéité que propose, chez Mallarmé, l'écriture en double page et la synthèse du phonique et du visuel, sera exploitée à fond par les poètes avant-gardistes :

Blaise Cendrars avec *La Prose du transsibérien et de la Petite Jeanne de France* (1913) en vient à produire le premier livre simultané. Le poème prend la forme d'un dépliant de deux mètres et le tirage, d'après l'imprimeur, atteint la hauteur de la Tour Eiffel. L'auteur se sert d'un nombre infini de caractères et Sonia Delaunay y applique des "couleurs simultanées". Ce n'est pas non plus une mise en valeur du livre vouée à une sacralisation de l'écriture, mais une mise en valeur de son caractère mixte, une manière d'exhorter, en l'exhibant, l'intervention pluridisciplinaire dans la communication esthétique. La motivation évidente au départ : la longueur du poème imitant celle du train, et les couleurs imitant celles du paysage défilant entraîne des surmotivations : vitesse, mouvement, transformation...

En 1909, **Filippo Tommaso Marinetti**, à la tête du mouvement futuriste, commençait à produire un effet de vitesse par une écriture en continu, sans séparation entre les mots, et proposait d'utiliser sur une même page plusieurs encres de couleurs différentes. Cette figuration de la vitesse transcendait aussi la simple imitation, elle comportait une destruction de la syntaxe pour adhérer à une critique du langage. À l'époque, la simultanéité devient une mode esthétique tendant à subvertir et les œuvres artistiques et les objets quotidiens, à créer de nouveaux rapports qui se développent avec les produits, littéraires ou plastiques, des dadaïstes et des surréalistes. Peintres et écrivains participeront à des projets communs, ainsi les "rob-poèmes", ou les *poèmes peints* de Vicente Huidobro.

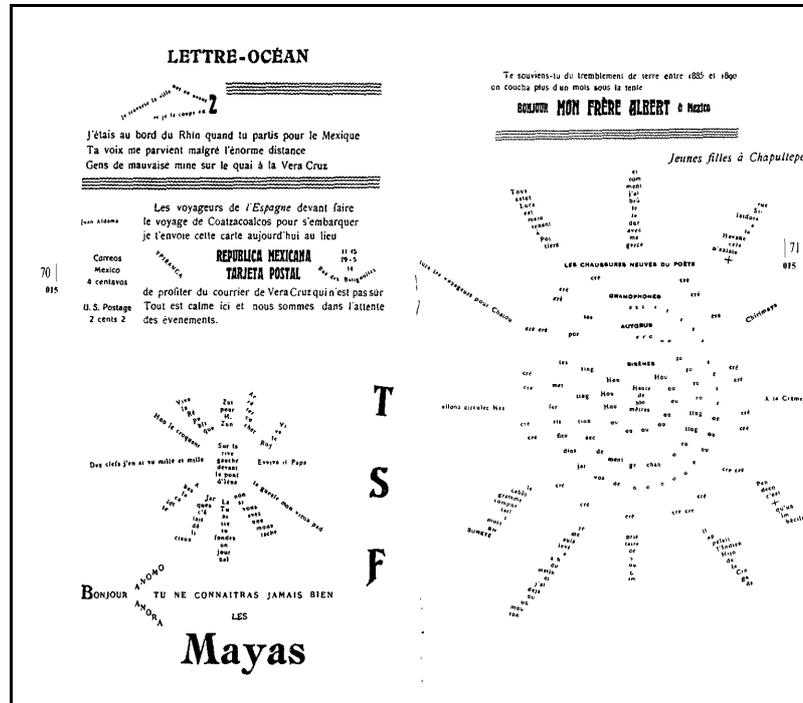
Presque à la même époque, **Guillaume Apollinaire** écrivait ses premiers calligrammes, produits simultanés plus proches sans doute de la synthèse mallarméenne que de la figuration produite jadis par les vers

rhopaliques. Le simultanésisme implique, bien sûr, une iconicité multiple, un au-delà de cette figuration qui opérait par iconisme primaire. L'iconicité visuelle produite par les calligrammes d'Apollinaire ne se limite précisément pas à la simple évocation de l'objet par sa figuration. Apollinaire cherche, certes, à renouveler l'ancien rapport de la lettre à l'idée, soit à récupérer l'idéographie perdue afin de casser la signification arbitraire des mots. Mais il transcende la motivation première, il la fait basculer. L'ensemble de ses calligrammes montre différentes modalités d'organisation textuelle et d'occupation de l'espace. Notre propos n'est pas d'approfondir davantage cet aspect, qui a été rigoureusement analysé par Sacks-Galey⁸⁶, il nous intéresse plutôt d'insister sur l'éclatement de la linéarité linguistique : celle du vers, celle de la phrase ou celle du mot, selon les cas, à la fois produit et cause de l'écriture figurée. Pour éclaircir l'apparent paradoxe de ce que nous venons d'énoncer, il suffit de considérer aussi bien la fragmentation que telle forme impose, que le choix de telle forme pour servir à la fragmentation : l'une et l'autre démarche entretiennent un rapport tendu. Parfois, l'éclatement portera sur la linéarité conventionnelle de l'écriture : le texte fournissant les calligrammes, déplacé de la fonction qui lui était propre, abandonne l'horizontalité pour dessiner le contour d'un objet. Souvent, les directions nouvelles que prendra l'écriture —verticales, diagonales, sinueuses, etc.—, non seulement fourniront l'image d'objets parfaitement reconnaissables, mais elles déclencheront une lecture métaphorique des objets figurés par ailleurs, superposant à l'iconicité primaire une iconicité indirecte qui débouche sur une remotivation de l'objet. Il en va ainsi pour des calligrammes basés sur des formes simples, tel *Il pleut*, et pour ceux basés sur des formes plus complexes, tel *Lettre-Océan*.

⁸⁶ Sacks-Galey, P. : *Calligramme ou écriture figurée*.

Dans le premier cas, la figuration de la pluie par la disposition des lettres en lignes verticales discrètement inclinées s'impose tout d'abord au regard, mais la lecture du texte que les lettres fournissent introduit un rapport métaphorique " il pleut des voix de femme [...] " ; d'association en association, à la quatrième ligne, on introduit un rapport aux pleurs : " [...] le regret et le dédain pleurent une ancienne musique ". Le rapport intersémiotique nous permet de " lire " l'énoncé absent quoique impliqué " **pleuvent** une ancienne musique ", qui aurait fait les délices des dadaïstes. C'est ainsi que par touches successives la pluie initiale apparaît plus tard condensée dans pleurs aussi bien sur le plan du signifié que du signifiant, et la " voix de femme " prend la tonalité de la musique. Les cinq lignes qui dessinent la pluie devront de la sorte être associées à celles d'un pentagramme mais placé verticalement pour mieux reproduire l'image synthétique : musique + verticalité propre de la chute des gouttes. Le rapport de ces deux plans de l'iconicité —celle fournie par la figure, et celle déplacée par le recours discursif à la métaphore— nous montre l'adhésion entre une iconicité directe et une iconicité indirecte, dans ce cas précis avec une composante synesthésique. Ces liens entre différents plans de l'iconicité sont présents dans la plupart des textes de *Calligrammes*, pas seulement dans ceux qui sont strictement calligrammatiques. Le mot " liens ", précisément, apparaît dans plusieurs poèmes, y compris *Il pleut*, et il constituera même le titre d'un poème qui n'est pas figuratif et que nous analyserons en détail dans la deuxième partie de la thèse.

L'iconicité, en effet, peut être aussi produite par une écriture non figurée, ou alternant des éléments figuratifs et d'autres plus discursifs. Ce n'est pas par hasard si dans le calligramme *Lettre-Océan* on nomme les Mayas sur la page de gauche et sur la page de droite apparaît dessiné par le texte un soleil, symbole culturel que les Aztèques et les Mayas utilisent souvent dans leur pictographie.



12. G. Apollinaire : Lettre-Océan.

En plein milieu de ce soleil se trouve une spirale, formée de mots et de lettres, symbole du temps cyclique dans les cultures précolombiennes, mais, aussi, des ondes hertziennes et de la communication de la civilisation industrielle. Les mots : gramophone, autobus, sirène, qui intègrent les ondes en ligne verticale, se rapportant tour à tour au son, à l'espace et à l'océan, fournissent une métaphore filée, et, jointes à la lecture précédente de la cosmovision maya, constituent une image synthétique. Sur la page de gauche il y a une autre forme solaire, plus petite ; le texte constituant le centre forme un carré et on y lit "sur la rive gauche...". Les rayons dans ce cas-ci fournissent de toute évidence la base de la Tour Eiffel. Les caractères gras TSF forment une ligne verticale délimitant les deux soleils, les deux pages du calligramme. Ils ont été interprétés par Sacks-Galey comme une émanation de la Tour Eiffel, qui fonctionnait à l'époque comme émetteur de radio. Ils

indiquent un rapport entre les rayons des soleils d'un côté et de l'autre, une communication entre deux mondes. Dans le même calligramme, il y a des éléments dispersés à la manière du collage, comportant timbres-poste français, nord-américain et mexicain, une adresse et des ondulations figuratives de l'océan, de timbres-poste, mais qui pourraient aussi bien être une abstraction des lignes de la lettre ou des ondes de la communication. Ce calligramme complexe montre une interaction entre différents degrés de motivation : le titre apparaît par ailleurs disséminé dans le calligramme, que ce soit par des éléments discursifs ou figuratifs. Dans sa dénotation (lettre-océan), il annonce déjà la synthèse et le rapport métaphorique que l'ensemble fournit analytiquement.

Il convient de signaler, que même les calligrammes les plus tautologiques, ceux qui s'ouvrent sur des évidences du type "voici telle chose" ou "ceci est..." que la figure nous annonce déjà, font finalement basculer la tautologie, soit par leur insertion dans un ensemble interprétant (les différents éléments constituant le calligramme *paysage*), soit par l'insertion de l'énoncé tautologique dans un contexte discursif qui l'inverse ou le complexifie (*Cœur, couronne et miroir*), soit par la fragmentation disparate du texte effectuée par la figure (*Voici le cercueil*). Mais le calligramme, en dépit de son caractère mixte, de la pluralité de dispositifs perceptifs qu'il mobilise et qui interagissent, ne perd pas pour autant son caractère plastique unitaire : il est fait pour être vu. Certains calligrammes sont même signés comme s'il s'agissait de tableaux ; ceci tient à ce caractère synthétique que nous évoquions, à la subversion formelle, y compris celle du genre, celle des systèmes sémiotiques, qu'ils entraînent.

Dans le sillage d'Apollinaire, et suivant sans doute la trace de Mallarmé, **Vicente Huidobro** crée ses premiers calligrammes ; un peu avant Apollinaire il avait déjà composé ses *Japoneries de estío*, ensemble de poèmes géométriques où il appliquait la technique du *technopaegnon* à des

vers réguliers à thématique orientale. La démarche poétique de Huidobro, basée sur la création “ pure ”, sur la création d’images qui ne correspondent pas nécessairement aux formes de la réalité, montre différents degrés d’iconicité. Son écriture entretient des rapports intersémiotiques : synthèse de langues (français-espagnol) et de moyens iconographiques. Très proche du cubisme, le “ créationnisme ” qu’il inaugure aura une place importante dans notre travail sur l’iconicité dans la deuxième partie de la thèse.

La plupart des poètes contemporains d’Apollinaire et de Huidobro —Pierre Reverdy, Pierre Albert-Birot, Blaise Cendrars, parmi d’autres, qui produisent des poèmes spatiaux ; en Belgique, le Groupe de Bruxelles autour de Paul Nougé , et, en Catalogne, Joan Salvat Papasseit et Josep Maria Junoy, pour n’en citer que quelques uns— participeront à l’esthétique cubiste, par une fragmentation de la linéarité discursive ou du vers, par une écriture visuelle, que nous n’analysons pas ici, car nous lui réservons un espace spécifique dans la deuxième partie de la thèse.

La **modernisation de l’imprimerie et de la typographie** qui dans les premières décennies du XX^e siècle accompagne les progrès technologiques, offre de nouvelles possibilités que la poésie spatiale exploitera à fond. Dans le *Manifesto tecnico della letteratura futurista* de 1912, Marinetti propose l’emploi de signes mathématiques et musicaux, et dans le supplément du *Manifesto* il observe :

Uno spazio bianco, più o meno lungo, indicherà al lettore i riposi o i sonni più o meno lunghi dell’intuizione. Le lettere maiuscole indicheranno al lettore i sostantivi che sintetizzano una analogia dominante.

Sans doute, *Un coup de dés* de Mallarmé se situe à l’origine de la révolution des mots en liberté. Mais la théorie “ parolibera ” naît surtout de l’exigence de mettre la littérature en syntonie avec les grandes transformations économiques et anthropologiques de l’ère moderne, où

apparaît un homme nouveau immergé dans la matière, fils de la machine, à la pensée accélérée, analogique. En fait, lorsque Marinetti propose une écriture capable d'enregistrer le paysage extérieur perçu par le filtre des sens et à travers les caractéristiques des objets, il est en train de proposer une iconicité analogique, qui reproduirait le bruit, le mouvement des objets : en gros, leur dynamisme. Le refus du “ Je ” poétique traditionnel, de la subjectivité, donne lieu au choix d'une poétique de la matière, où la typographie a une valeur iconique. Ainsi en témoignent les affirmations de Marinetti :

[...] La mia rivoluzione è diretta contro la cosiddetta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa. Noi useremo perciò in una medesima pagina, *tre o quattro colori diversi d'inchiostro*, e anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorre. Per esempio, *corsivo* per una serie di sensazioni simili e veloci, *grassetto tondo* per le onomatopée violente, ecc. Con questa rivoluzione tipografica [...] io mi propongo di raddoppiare la forza espressiva delle parole.⁸⁷

L' “Immaginazione senza fili” répond justement à cette mise en valeur de l'intuition et des automatismes psychiques que la poétique de la matière est capable de fournir. Dans les propos ci-dessus, il convient néanmoins de remarquer un mouvement passéiste de la pensée : il s'agirait d'écrire “comme à la main” ! Les derniers énoncés de cette citation manifestent en outre une revendication de la voix.

Le futurisme, fondé sur le renouveau de la sensibilité humaine qui fait suite aux grandes découvertes scientifiques, notamment celles de la communication, anticipe les concepts d'*homme typographique* et de *Village global* que Marshall McLuhan introduira bien des années plus tard⁸⁸. Walter

⁸⁷ Marinetti, F. T. : “Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà” dans *Lacerba* n° 12, 15 juin 1913.

⁸⁸ Salaris, C. : *Dizionario del futurismo : idee provocazioni e parole d'ordine di una grande avanguardia*, Editori Riuniti, Rome, 1996. Voir aussi McLuhan, M. : *The*

J. Ong attribue à l'invention de l'impression typographique une valeur primordiale. L'écriture alphabétique avait divisé le mot en équivalents spatiaux des unités phonétiques, alors que les lettres utilisées dans l'écriture n'existent pas avant le texte où elles apparaissent, observe l'auteur. Or, avec l'impression typographique alphabétique, les mots sont composés d'unités (types) existant en tant que telles avant les mots qu'elles seront à même de fournir. En ceci, Ong montre que l'impression a une capacité de suggérer que les mots sont des choses, que l'écriture n'a pas. Il invoque le fait que la culture du manuscrit en Occident était demeurée toujours marginalement orale. En outre, l'impression typographique permet de produire des effets que l'écriture ne peut pas atteindre : des effets iconiques divers misant sur l'espace et sur la combinaison de divers types. Ces nouveaux effets, obtenus aussi bien par des listes justifiées, des tables, des paragraphes visibles, que par le recours à de nombreux symboles typographiques, ainsi que le fait de pouvoir les reproduire identiquement, vont impliquer une transformation de la pensée, une nouvelle organisation du monde, dont la littérature se fait l'écho aussi bien sur le plan du contenu que sur celui de l'expression. L'aperçu de l'iconicité littéraire que nous sommes en train d'esquisser nous montre précisément la répercussion de la typographie sur certains processus iconiques⁸⁹.

Jusqu'à nos jours des variantes poétiques misant sur la spatialité et les jeux typographiques qui alternent avec la figuration se sont multipliées, manifestant des formes plus ou moins rudimentaires d'iconisme : poésie concrète, visuelle, objective, mécaniste, phonique, phonétique, etc. Si

Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man, University of Toronto Press, Toronto, 1962 ; et *Understanding Media : The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York, 1964.

⁸⁹ Ong, W. J. : *Oralidad y escritura : tecnologías de la palabra* (1982), Fondo de Cultura Económica, México, 1987. Voir chapitre V, "Lo impreso, el espacio y lo concluido", pp. 117-136.

certaines de ces manifestations n'atteignent pas véritablement une production de sens, elles opèrent du moins une certaine subversion par le croisement de systèmes sémiotiques qu'elles comportent, et l'inclassabilité qui en découle implique une critique de l'étanchéité des médias, du genre.

La **fiction contemporaine dans le monde anglo-saxon**, notamment avec James Joyce et Ezra Pound, fournit d'excellents exemples d'iconicité, aussi bien par l'insertion graphique de figures qui brisent le continuum discursif, tels ces titres de presse qui coupent le récit dans l'*Ulysse* (1922), que par des déplacements ou transferts faisant émerger des images par des procédés d'évocation divers sans rupture au niveau du discours. Chez Joyce, ce sera parfois par l'invention de mots nouveaux, de *mots-valises*, misant sur les équivalences qui peuvent surgir entre les choses et les mots qui sont censés les représenter, ou par l'insertion de citations littéraires parodiées, de chansons, de calembours ou de répétitions disséminées, d'énoncés en langues étrangères. L'insertion de mots en langues étrangères peut faire icône dans la mesure où la citation, parfois asémantique pour le lecteur, apparaît comme un objet-bloc, qui désigne un ensemble de signifiants étrangers par métonymie. Voici encore la critique du logocentrisme, de l'écriture alphabétique, montrant de claires réminiscences de l'écriture pictographique.

La suppression de la ponctuation que les poètes d'avant-garde avaient commencé à pratiquer, trouve dans la prose de James Joyce ou de William Faulkner une fonction iconique, elle produit un entassement du texte, notamment à l'occasion des monologues intérieurs, qui ne peut pas ne pas être associée à l'image de la vitesse, de la dérive de la pensée : le *work in progress*. Dans *Finnegans Wake* (1939), Joyce fait entrer quelque soixante langues qu'il fond en un seul idiome. Il porte ainsi jusqu'aux dernières limites le projet amorcé par Sterne, et il en vient à problématiser la notion de sens et l'homogénéité de la langue. Il semble conscient du fait que le sens ne peut pas être fourni par une seule langue ni par un seul système sémiotique. Les

langues, Mallarmé l'avait déjà vu, sont incomplètes. Le dialogisme inhérent à cette fusion linguistique, laquelle pourrait être modifiée à l'infini, relève de sa conception du sens comme quelque chose en perpétuelle transformation, jamais donné ni achevé. En ceci, il n'est pas étonnant que Joyce donne le nom de *work in progress* aux différents fragments de *Finnegans Wake* dont la publication s'est échelonnée dans des revues. Projet de longue haleine, en gestation dès 1922 et conclu en 1939, *Finnegans* n'est pas sans rapport avec le projet du Livre chez Mallarmé.

À côté de Joyce, en parlant d'iconicité et de multilinguisme, il s'impose de considérer Ezra Pound, l'autre grande figure de la littérature moderniste anglo-saxonne. Nous nous limiterons à rappeler certains traits fondamentaux qui confèrent une valeur iconique spécifique aux *Cantos* (1930-1949). Pound, qui entretint un rapport très étroit avec Joyce au point de devenir son agent littéraire, était imprégné de culture extrême-orientale, surtout de celle de la Chine. Ceci est fondamental et explique les caractéristiques formelles de ces poèmes. Exalté par l'activité culturelle des *ju chia* (les lettrés confucéens), et tout particulièrement par cette langue qui, contrairement aux langues occidentales, procède par images concrètes, Pound traduisit les classiques confucéens, édita les notes d'Ernest Fenollosa sur la langue chinoise et publia, en 1935, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Voici le contexte dans lequel germa son projet des *Cantos*, et voici, une fois de plus, la preuve de l'impact des écritures pictographiques sur la littérature moderne. Pound tirera justement de la langue chinoise la "méthode idéogrammatique" qui sera le principe d'organisation de son œuvre majeure. Cette méthode, contrairement à la logique linéaire et discursive de l'aristotélisme, consiste à rassembler des éléments concrets, seul moyen de donner une image adéquate de la complexité du réel —sans idée préconçue. Ainsi l'estime Pound lorsqu'il

affirme ne pas avoir de carte prévue quant à la forme⁹⁰. Impossible de ne pas y voir le *work in progress* de son ami Joyce. Sa connaissance de plusieurs langues, ses qualités de traducteur et son érudition en matière de cultures antiques se manifestent dans son œuvre. Il passe du provençal des troubadours au *slang*, des caractères chinois au grec. La fusion de langues différentes qui constitue le moteur poétique a sans aucun doute une valeur iconique : elle fournit l'idée de chaos, mais le chaos entendu comme une condition nécessaire à la transformation et à la signification.

Plus tard, **Henri Michaux** marquera son rapport conflictuel au monde par une démarche poétique où l'écriture devient un acte extrême au même titre que ses errances, symboliques ou réelles, par l'écriture et par la peinture ou par ses expériences de la drogue. Il exploitera la matière langagière, en inventant des mots et en brisant même les règles grammaticales. Parallèlement, sa peinture tient beaucoup de l'écriture, mais d'une écriture dépouillée et abstraite, telle la sienne, plutôt vouée à produire un effet sensoriel immédiat, en dehors de toute discursivité. Dans ses textes, l'absence d'éléments de subordination, de verbes même, produit souvent un effet de vitesse, analogue à celui que procure dans sa peinture le recours à l'aquarelle plutôt qu'à l'huile. Tous ces titres fort évocateurs : *Passages*, *Mouvements*, *Turbulences*, *Transgressions*,... s'accordent parfaitement avec le mouvement de dérive propre à son écriture, par laquelle il fournit l'image du chaos et, en même temps, l'exorcise. Il présente les objets dans leur entassement, il les transforme et les déplace, telle la peinture de Magritte qui d'ailleurs inspirera ou sera prétexte à la composition des textes d'*En rêvant à partir de peintures énigmatiques* (1972). Avec *Idéogrammes en Chine* (1975) il montre l'écart entre l'ancienne pictographie et l'écriture

⁹⁰ Pour les références sur E. Pound voir : *Dictionnaire des auteurs*, Vol. III, Laffont-Bompiani, Paris, 1952, p. 769.

alphabétique, et il met en œuvre un déplacement formel atteignant un dépouillement verbal quasiment idéographique ou, pourquoi pas, pictural. Ce rapport tendu du texte à l'image, nullement représentatif ni directement figuratif, nous permet d'envisager chez Michaux un symbolisme iconique.

Dans la période que la critique nomme “ postmoderne ” en vertu d'une supposée impression que tout est dit, les écrivains s'appliqueront à des pratiques de dialogisme, de manipulation, de citation, qui pourtant étaient déjà au cœur des modernes que nous avons cités. Il en va ainsi de **Julián Ríos**, dont l'aventure carnavalesque/carnovelesca entreprise dans *Larva* à partir de 1973 s'inscrit pleinement dans la tendance de la dérive joycienne : celle du roman-fleuve, pourrions-nous dire ici, car “ novela-ríos ”. L'auteur franchit les limites du langage aussi bien par l'appel à différents systèmes sémiotiques, par l'invention verbale agglutinante, que par la profusion et la fusion multilingue où Joyce et Pound sont, tour à tour, explicitement et implicitement convoqués. Dans *Poundemonium* (1985), affluent du fleuve *Larva*, comme l'auteur s'est plu à le définir, l'esprit de Pound est présent à tout moment : “ l'imbrication de la musique, de l'image, et de la danse et cadence des idées ”⁹¹, pour emprunter les propres termes de Ríos, fait figure d'hommage à l'écrivain nord-américain. La ville, et tout particulièrement Londres, fournit le cadre parfait à la dérive et aux transformations massives : les héros de ces deux romans, Babelle et Milalias, se promènent dans Londres avec Rabelais, Cervantes, Sterne, Rimbaudelaire ; tout d'un coup, la Tour Eiffel apparaît dans Percy Street, ... La ville est multiforme, de même

⁹¹ D'un entretien entre Julián Ríos et Christian Kupchik, cité dans l'introduction de Ríos, J. : *Poundemonium*, Edicions del Mall, Barcelone, 1986. Dans l'original on lit “ danza y andanza ”, que nous traduisons “ danse et cadence ”.

que le texte, où les photos de Londres incluses à la fin du volume viennent compléter la mosaïque plurisémiotique⁹².

Il en va un peu ainsi du **premier Le Clézio**, qui fournit un paysage urbain, surpeuplé d'objets. Des œuvres telles que *L'extase matérielle* (1967), *La Guerre* (1970) ou *Les géants* (1973), montrent un univers chaotique habité par la matière. Cette présence à la fois vertigineuse et fascinante, notamment dans *La Guerre*, est mise en scène par des démarches iconiques très diverses, tantôt inscrites dans le discours, tantôt le coupant par des insertions graphiques, telles les listes présentées en colonne, les micro-récits encadrés, les icônes les plus communs de la vie moderne (enseignes publicitaires, panneaux d'information, etc.). L'ensemble des phénomènes iconiques chez Le Clézio, et surtout la manière dont ils interagissent dans le discours et même dans la diégèse, comporte une critique subtile et complexe du logocentrisme, de la société industrielle, de l'homogénéisation des identités, aussi bien que de l'étanchéité des systèmes de communication, des genres, ou de la notion même de sens univoque qui domine notre culture. Nous ne comptons pas pousser davantage la réflexion ici, car tous ces aspects seront analysés plus exhaustivement dans plusieurs sections de la thèse.

Georges Perec, comme bon nombre de ses amis oulipiens, emprunte des procédés iconiques, mais surtout dans une perspective ludique. Prolongement du surréalisme, les activités de l'*ouliipo* (ouvroir de littérature potentielle) se réclament justement des jeux du langage qui gouvernent l'élaboration des textes de Raymond Roussel ou du Collège de Pataphysique

⁹² Nous ne nous étendons davantage sur l'analyse de l'œuvre de Ríos. Pour un aperçu plus exhaustif, nous renvoyons à : *Palabras para Larva*, Llibres del Mall, Série Ibèrica, Barcelone, 1985 ; qui réunit les travaux critiques les plus importants publiés sur *Larva*, par des auteurs comme Haroldo de Campos, Gérard de Cortanze, Marietta Gargatagli, Juan Goytisolo, David Hayman, Severo Sarduy, Saúl Yurkievich, etc.

issu d'Alfred Jarry. Mais dans l'ensemble, les jeux que pratique Perec semblent plutôt destinés à une expérimentation ludique qu'à une critique, et le recours à des formes iconiques —telles que les listes, les fausses citations insérées ou les divers panneaux que l'on trouve, par exemple, dans *La vie, mode d'emploi*— est presque toujours mis au service du jeu de mots ou de l'expérimentation textuelle.

Le recours au lipogramme mérite tout de même notre attention. Nous n'avons qu'à considérer *La Disparition* (1969), où l'absence de la lettre *e* met en relief le caractère motivé du titre de même qu'elle constitue le dispositif fictionnel. Son rapport à l'iconique ne semble pas évident, mais c'est précisément cette motivation sémiotique, se manifestant de façon étagée dans le texte, qui configure l'ensemble de la trame complexe faite de nombreuses disparitions, morts, enlèvements de personnages. Et ceci obéit à une combinatoire quasiment mathématique qui gère les événements et où le chiffre a une importance primordiale, puisqu'il renvoie toujours à la lettre absente. La valeur iconique, fût-elle indirecte, de cette absence est indéniable car, comme le signale Hermes Salceda, elle préside les figures du vide, tels la perte de la mémoire, le silence, qui peuplent le roman et qui traduisent la fuite du sens. Car *La Disparition*, dit-il encore, “ est le récit de la quête d'un sens toujours fuyant et toujours incomplet, qui ne cesse de répéter la suppression sur laquelle il tente de s'ériger ”⁹³. La valeur iconique est d'autant plus incontestable que la suppression du *e* renvoie à une autre suppression, celle de l'humanité provoquée par les nazis. Le lipogramme mobilise un référent historique qui en vient à fournir l'interprétant du phénomène de disparition textuelle. Cette présence référentielle sous-jacente

⁹³ Salceda, H. : *La reconstrucción de la memoria en La Disparition de Georges Perec*. Le texte que nous citons a fait l'objet d'une communication dans le cadre du Congrès de l'APFFU “ Écrire, Traduire et Représenter : La Fête ”, tenu à l'Université de Valence (Espagne) en avril 1999.

agit d'autant plus qu'elle constitue un phénomène intertextuel. Dans *W ou le souvenir d'enfance* (1975), écrit quelques années après *La Disparition*, le référent de l'extermination, et plus précisément celui de la disparition des parents, apparaît plus manifestement. Cette œuvre accomplit un travail de restitution, à commencer par le *E*, lettre à laquelle elle est dédiée. Cet *E*, qui d'après l'usage conventionnel des dédicaces serait l'initiale d'un nom propre, est remotivé par le référent de *La Disparition* agissant ici en signe interprétant. La lettre *E* de *W ou le souvenir d'enfance* renvoie inévitablement à celle qui est absente de *La Disparition* : celle de l'être, de l'existence (enlevée ou exterminée), qui ici est rendue présente par le travail de la mémoire. L'existence mutilée, figurée dans *La Disparition* par la suppression de la lettre, renvoie à la mort des parents en vertu d'une lecture transversale : dans *W ou le souvenir d'enfance*, cette perte est référée explicitement ainsi que la lettre manquante de *La Disparition*. L'ouverture de *W ou le souvenir d'enfance* sur la dédicace à *E* met d'emblée l'accent sur la restitution de la perte qu'elle va opérer, sur le travail du deuil que l'écriture va accomplir : double travail de la mémoire car activant à la fois celle de l'écrivain en quête de son identité et celle du lecteur, qui sera à même d'identifier une telle démarche à condition *de se souvenir* de *La Disparition*, soit d'interpréter les connexions intertextuelles. Dans la mesure où cette lettre est la seule voyelle du nom "Perec" et de ceux de "père" et "mère", il semblerait évident que la dédicace à *E* renvoie aux parents. Et c'est d'ailleurs ainsi que Warren Motte l'observe en se rapportant aux propos émis par Perec lors d'un entretien avec Jean-Marie Le Sidaner dont voici un extrait :

"C'était la marque d'une absence, d'un manque (la disparition de mes parents pendant la guerre) [...]"⁹⁴.

⁹⁴ "Entretien Perec / Jean-Marie Le Sidaner", *L'Arc* n° 76, 1979, p. 9 ; cité par Motte, W. : "Embellir les lettres", dans *Cahiers Georges Perec* n° 1, Colloque de Cerisy, juillet 1984, p. 118.

Dans ce bref énoncé, où Perec exprimait son attitude envers le judaïsme, se trouvent condensés les éléments fondamentaux qui permettent de définir sa démarche d'écriture comme une figuration de l'absence : le *E* de *W ou le souvenir d'enfance* tout comme le *e* absent de *La Disparition* seraient la marque du manque, de l'absence, de la disparition de ses parents pendant la guerre. Dans *La Disparition*, le phénomène de suppression de cette lettre indispensable à la langue française, étant corrélatif d'une suppression de figures tout aussi indispensables et structurantes que les parents, s'inscrit forcément dans cette problématique de la perte de l'identité. Mais le travail du lipogramme dans *La Disparition* va bien plus loin que la simple mise en relief de la perte. Il conviendrait plutôt d'envisager le caractère paradoxal de la contrainte. Ni l'absence du *e* ni celle des références historiques dans *La Disparition* ne peuvent plus désormais être interprétées indépendamment du phénomène, pour ainsi dire inverse, du tautogramme du *e* et de la référentialité historique massive dans *W ou le souvenir d'enfance*. Mais, ni l'occultation opérée dans *La Disparition* ne parvient à gommer complètement le manque existentiel, ni la restitution de la lettre et de l'histoire effectuée dans *W ou le souvenir d'enfance* ne parvient complètement à combler le vide. Il faudrait plutôt voir dans cette double démarche un rapport de coopération signifiante exigeant à son tour une coopération interprétante, en d'autres termes, une lecture transversale. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, à la suite d'une longue séquence de références biographiques, Perec évoque précisément l'insuffisance des renseignements disponibles pour dire la perte, c'est-à-dire la mort :

Je dispose d'autres renseignements concernant mes parents, je sais qu'ils ne me seront d'aucun secours pour dire ce que je voudrais dire. [...]

Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien ; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est indicible (l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée) ; je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une

fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes⁹⁵.

Ce blanc de l'indicible renvoie bien évidemment à *La Disparition* et montre l'efficacité du lipogramme en tant que signe motivé.

Mais parallèlement, dans *La Disparition*, l'Histoire amputée ne l'est qu'en apparence. Comme l'observe Motte, Perec parle aussi, quoique de manière oblique, de certains événements historiques : il raconte un événement tragique, mais en le masquant par un travestissement ludique dans une sorte de jeu de cache-cache. Motte fait deux autres observations sur lesquelles nous tenons à mettre l'accent : d'une part il montre un rapport entre " e " et " eux ". En effet, phonétiquement " e " disparu = " eux " disparus. Ni l'un ni l'autre ne peuvent être nommés dans *La Disparition*, mais en lisant *W ou le souvenir d'enfance* on découvre que " eux ", ce sont ses parents :

[...] Je n'écris pas pour dire que je ne dirai rien, je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire. J'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi **eux**, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leurs corps ; j'écris parce qu'**ils ont laissé leur marque indélébile** et que **la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie**⁹⁶.

Le paradoxe de la contrainte chez Perec ne s'arrête pas là. Si la restitution de la lettre " e " dans *W ou le souvenir d'enfance* était corrélative de celle de la mémoire, donc de l'*identité* (Perec, père, mère), l'absence de cette lettre dans *La Disparition* n'est pas uniquement figurative de la perte. Il y aurait à faire une lecture de la surdétermination : on a invoqué tout à l'heure la perte d'identité que représentait la suppression de la seule voyelle du nom de l'auteur. Mais il resterait encore à considérer deux choses : d'une

⁹⁵ Perec, G. : *W ou le souvenir d'enfance*, L'Imaginaire-Gallimard, Dénoël, Paris, 1975, pp. 62-63.

part le fait que Peretz (à l'origine de Perec) signifie 'trou' en hébreu (l'auteur lui-même nous donne cette information dans *W ou le souvenir d'enfance*)⁹⁷. Dans *La Disparition*, le "trou" non seulement est évoqué par les nombreuses figures du vide mais il est présent ; et dans le vers 73 du compendium de *La vie mode d'emploi*, sous la forme de l'anagramme "percé"⁹⁸, le trou parviendra à convoquer doublement le nom de l'auteur. D'autre part, il convient de considérer le fait, très pertinemment observé par Motte, qu'en hébreu on peut se passer de voyelles. En ce sens, *La Disparition*, tout en "mutilant" la langue française opérerait une restitution de l'identité juive. Aussi bien la lettre manquante de "Perec" que le mot "trou" qui la signale font office de signature. La "mutilation" de la langue française dévoile la langue absente et produit une mise en relief à valeur condamatoire du signifiant de l'extermination par les nazis, et la démarche perecquienne dans toute sa complexité doit être considérée comme un geste de libération. Il est par conséquent dommage que la traduction espagnole de *La Disparition* (*El secuestro*), d'ailleurs très brillamment réussie, n'ait pu préserver le lipogramme en *e*. Elle ne le pouvait pas : le *a* est la voyelle la plus fréquente en langue espagnole, et c'est d'ailleurs celle qui dans "padre" et "madre" intègre le radical. C'est aussi la voyelle de plusieurs mots

⁹⁶ Perec, G. : *W...*, pp. 63-64. C'est nous qui soulignons.

⁹⁷ Perec, G. : *W...*, p. 56.

⁹⁸ Perec, G. : *La vie mode d'emploi*, Hachette, Paris, 1978, p. 295. Nous renvoyons à l'article de Bernard-Olivier Lancelot : "Georges Percé ou les ruses de l'écriture" dans *Cahiers Georges Perec* n°1, P.O.L., Paris, 1984, p. 127, qui nous a permis d'identifier l'anagramme et où l'auteur fait aussi observer la correspondance des chiffres 7 et 3 avec la date de naissance de Perec. Nous renvoyons également à la version catalane d'Annie Bats et Ramon Lladó : *La vida manual d'ús*, Proa, Barcelone, 1998. Cette traduction témoigne d'une démarche "oulipienne" : parmi les versions ibériques elle est la seule à avoir respecté les contraintes généralisées de cette œuvre. Dans le passage du *Compendium*, elle a maintenu l'acrostiche et, bien que l'anagramme *percé* n'y apparaisse pas tel quel, la troncature massive du nom de l'auteur, qu'on y trouve disséminée, en vient à convoquer ce sémantisme et, donc, *La Disparition*. Au sujet des traductions de *La vie mode d'emploi*, nous renvoyons à Keating, María Eduarda : "Traduction et trompe-l'œil : les versions ibériques de *La vie mode d'emploi*", dans *META*, XLVI, 3, Presses de l'Université de Montréal, 2001.

évoquant l'origine : “ raíz ”, “ patria ”..., dont les équivalents français contiendraient le e⁹⁹.

Double victoire, observe Motte, que celle d'avoir réussi, en dépit de la contrainte, de la mutilation, à préserver la cohérence de la langue française, et celle d'avoir réussi à vivre après la perte essentielle des parents. Double victoire qui —n'est-ce pas ? — pourrait être écrite du signe *W*. Le tour de force effectué ainsi par Perec doit être pris au sens le plus littéral du terme, avec toute la puissance sémantique que le signifiant *force* contient, où l'affectif et la technique se rejoignent. Il suffirait d'un détour du *W*, d'une rotation de 90°, pour que le évocateur du *E* apparaisse et que *la disparition* soit à nouveau convoquée. Il suffirait de faire virer le *E* vers la gauche pour avoir l'ancien pictogramme sémitique analogue à la forme de deux dents, que les Phéniciens aiguiseront ainsi : *W*, et les Grecs feront pivoter à droite en et enfin les Romains transformeront en *S*. Il suffirait d'en multiplier encore le jeu des doubles, mettons de juxtaposer les *V* par leur arête (*X*), pour figurer l'existence exterminée, le mot ou la lettre barrée, le silence — soit, encore, *la disparition*. Enfin, il suffirait de prolonger les branches du *X* pour avoir une croix gammée. Perec, lui-même, fait ce genre d'observations dans *W ou le souvenir d'enfance*, où il en vient à déployer toute une sémiotique de la lettre à partir du souvenir d'un menuisier qui “ sciait son bois sur un chevalet formé de deux montants de manière à former cette figure en *X* [...] ”¹⁰⁰, “ cette lettre devenue mot ”, dira-t-il. La décomposition du *X* qu'il en fait, au

⁹⁹ Perec, G. : *El secuestro*, Anagrama, Barcelone, 1997. Traduction collective par Marisol Arbués, Mercè Burrell, Marc Parayre, Hermes Salceda et Regina Vega. Cette traduction a déjà fait l'objet de rigoureuses analyses et de commentaires que nous n'avons envisagé de poursuivre ici que dans des cas très concrets. Pour un aperçu exhaustif des procédés de traduction, nous renvoyons à l'article de Parayre, M. : “ *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 ; et à celui de Salceda, H. et Vega, R. : “ Algunos problemas lingüísticos y estilísticos en la traducción de *La Disparition* ”, dans *Vasos comunicantes*, Revista de ACE Traductores n° 9, Madrid, otoño 1997, pp. 43-52.

¹⁰⁰ Perec, G. : *W...*, pp. 109-110.

fil de déplacements, pivotements et nouvelles connexions de ses segments, révèle toutes les figures possibles qu'il contient, aussi bien des signes de l'holocauste que l'étoile juive. Une telle " déconstruction " révèle la valeur programmatique de la lettre et l'incidence de la mémoire, donc de l'interprétation, sur cette dérive de sémiologie infinie où les signifiants cachés des origines et de l'oppression nazie s'actualisent iconiquement. À présent l'on comprend bien la valeur que Perec attribue à la lettre : à la lettre isolée, telle celle de la grande Histoire, comme il le dit lui-même, avec sa grande H (hache) ; la lettre disparue que la dédicace restitue, E (eux) ; mais aussi toutes ces figures du double que nous venons de parcourir (*X*, *W*), qui peuvent les contenir et qui renvoient à *E*.

La figure du double, qui préside à toute l'œuvre de Perec, dans *W ou le souvenir d'enfance* devient fondamentale : les deux récits alternés qui s'entrecroisent, qui ne peuvent pas exister l'un sans l'autre, semblent " parler " deux langages différents, au point d'entretenir presque un rapport " traduisant ", traduisant dans la mesure où nous entendons la traduction en tant que perte et restitution. On a, d'une part, le récit de *W*, fonctionnant sur un registre imaginaire : récit d'un fantasme enfantin évoquant une cité, dans une île appelée *W*, régie par l'idéal olympique, image sans doute des Camps de concentration ; d'autre part, le récit autobiographique, récit de la vie de l'enfant pendant la guerre, axé sur le réel mais fragmentaire, fait de bribes, de lacunes, d'hypothèses. Le va-et-vient constant d'une histoire à l'autre, les mouvements abrupts de l'énonciation, les interruptions soudaines de l'un ou l'autre récit fournissent la figure de la rupture et de la séparation. Dans cette mesure, la structure narrative de *W ou le souvenir d'enfance* a une fonction iconique, mais une fonction iconique qui s'inscrit dans le paradoxe de la contrainte : l'enchevêtrement des deux récits dans cette œuvre, tout comme les lignes croisées du *X*, fournissent un double icône, celui de la rupture, et celui de l'union que les deux récits manifestent, ou du moins

annoncent, à leur point de rencontre. En effet, comme le dit Perec, “dans cette rupture, cette cassure qui suspend le récit autour d’où on ne sait quelle attente, se trouve le lieu initial d’où est sorti le livre, ces *points de suspension* auxquels se sont accrochés les fils rompus de l’enfance et la trame de l’écriture”¹⁰¹.

Il est confirmé que la disparition du *e* était la disparition de l’*e(xistence)* et que pour **le** restituer il fallait entreprendre de **la** dire, ne fût-ce qu’hypothétiquement, de l’écrire. Enfin, au fil de cet itinéraire intertextuel, de cette rétroactivité signifiante, le référent historico-biographique de l’extermination informe et interprète l’impossibilité de construction narrative évoquée par Salceda, et le procédé d’écriture de *La Disparition* acquiert une valeur structurante au sens profond du terme. Autrement dit, le côté expérimental oulipien de *La Disparition* —incontestable et maintes fois évoqué par la critique—, dans son élan d’occultation en viendrait aussi à voiler la dimension fondamentale de l’iconicité. Mais, en même temps, il fournit les indices qui composent un système signifiant et qui permettent enfin de déceler la portée ontologique du lipogramme. Dans cette optique, le lipogramme va bien au-delà de la simple expérimentation formelle. Ceci explique que sa fonction chez Perec nous semble éloignée par rapport à celle des maniéristes qui le pratiquent depuis l’Antiquité et jusqu’à l’époque Baroque¹⁰². Pour eux, il s’agissait d’une expérimentation formelle, d’une mise à l’épreuve et d’une exhibition de leur virtuosité créatrice, même si celle-ci impliquait une forme détournée de l’humanisme à la Renaissance. Lorsque nous envisageons une iconicité du lipogramme chez Perec, bien sûr, nous n’entendons pas une iconicité préalable, visible, mais une iconicité seconde résultant ici de l’interprétation.

¹⁰¹ Perec, G. : *W...*, quatrième de couverture.

¹⁰² Curtius, E. R. : *Literatura europea*, p. 398. L’auteur donne de nombreux exemples d’écrivains pratiquant le lipogramme dans les périodes citées.

L'interprétation, fournit un dispositif qui confère à l'absence une faculté figurative et en vertu de laquelle le lipogramme de *La Disparition* constitue un signifiant-signé¹⁰³.

Ce panorama que nous venons de présenter ne prétend pas être un inventaire complet des écritures iconiques. Nous avons essayé de montrer l'étendue du phénomène iconique à partir d'exemples que nous considérons comme fort représentatifs mais qui sans doute pourraient être complétés. Nous avons aussi évité de nous étendre sur des auteurs fondamentaux, qui feront l'objet d'analyses plus fouillées dans des sections ultérieures. L'essentiel était de montrer la transformation de la fonction de l'iconicité à partir des avant-gardes, une transformation qui est nécessairement corrélative de celle des structures sociales et de la production littéraire dans un sens plus large. Mais la transformation ne cesse d'agir, nous venons de le voir dans la valeur que, de plus en plus, l'on attribue au texte en tant que potentialité, un texte qui lui-même contient les dispositifs génératifs. Nous l'avons remarqué depuis *Un coup de dés* de Mallarmé, et les poétiques de la postmodernité mettront l'accent d'un point de vue philosophique.

Nous avons privilégié un corpus de langue française, car la plupart des analyses qui suivront portent sur la traduction français-espagnol ; mais sans aucun doute quelques exceptions s'imposaient avec Sterne, Carroll, Joyce, étant donné la répercussion de l'iconique dans la modernisation littéraire qu'ils apportent et la référence qu'ils constituent pour les avant-gardes françaises. Dans la deuxième partie de la thèse, nous serons amenée à voir l'incidence de la traduction sur cette écriture transformatrice, nous déploierons l'analyse textuelle et celle de l'iconicité selon des variantes plus

¹⁰³ B. Schiavetta fait une distinction analogue à la notre entre le lipogramme des anciens et celui de Perec : il associe le lipogramme ainsi que les vers rhythmiques des anciens à une "iconicité locale", tandis que l'iconicité moderne constituerait un phénomène de saturation. Voir : "Holotextualité [...]".