NURIA D'ASPRER
Barcelona

ICONICITÉ, DISCONTINUITÉ ET DIGRESSION

1. Digression préliminaire

Du latin *digressio* (éloignement), la digression tend à être définie comme une sorte d'excursion, consistant à rompre le fil du discours (écrit ou parlé) en y introduisant des faits hors du propos que l'on traite. D'après Cicéron: '*declinare a propositio*' (*L'Orateur*, 137). *Excursus* et *parecbasis* seraient donc des termes, latin et grec, équivalents. On peut encore distinguer deux types d'excursion' selon que la digression a pour objet de dévier ou éviter quelque chose ou sujet à traiter (*apoplanèse*), ou selon qu'elle est utilisée comme un recours d'introduction dans un récit (*Paradiégèse*). L'ancienne rhétorique la classe parmi les figures de pensée.

En dehors de ces définitions canoniques et fragmentaires, le terme digression nous intéresse car il attire un éventail de termes connexes qui devraient aider à mieux cerner la question et à donner une certaine consistance au concept: Incursion, irruption, coupure, parenthèse, ellipse, bifurcation, emboîtement, glissement, déviation, détournement, discontinuité, errance, transfert, ... Cette liste pourrait encore se poursuivre, au fil d'associations; on pourrait aussi établir des rapports logiques entre ces termes, entre certains groupements de termes. Mais nous contenterons pour l'instant de mettre l'accent sur certaines implications logiques que les termes recouvrent, et qui suscitent d'emblée quelques interrogations:

La digression implique-t-elle éloignement, ou incorporation-absorption? Est-elle fuite ou effraction? Autrement dit: la digression, met-elle l'accent sur l'effet de coupure déstabilisante qu'elle entraînerait? ou, plutôt, sur la dimension de réceptacle du texte qui l'accueille? ou encore, sur une tension qu'il conviendra de définir? Nous essaierons d'y donner réponse par une voie digressive, discontinue. Par contrepoints.

Tout d'abord, poser le concept de digression semble impliquer à *priori* l'existence d'une entité (discours, énoncé ou autre) qui gouverne, une certaine voie supposée rectrice, préconçue et vouée à une fin prévisible (*telos*). La digression impliquant alors une déviation, une dés-obéissance, s'inscrirait dans une conception morale. Du latin *digredi*, elle signifiera donc éloignement d'une voie tracée d'avance. Une telle visée implique certes une conception immanente du sens: un sens stable et achevé qui trouverait son support idéal dans un récit linéaire. La digression dans cette perspective serait ce qui vient opposer un obstacle à la loi de la linéarité. Un barrage à la 'voie'. Mais, curieusement, on constate que, la plupart du temps, les excursus constituent des textes linéaires à leur tour, tout simplement emboîtés ou anticipés.

Les modalités de la digression sont très variées: elles vont de la périphrase la plus conventionnelle jusqu'aux effractions radicales des lois du discours. Sans doute un historique retraçant l'évolution de cette pratique¹ mettrait en lumière les avatars de la représentation dans son étroit rapport avec la conception de sens et avec le statut du sujet. Comparaisons, commentaires, explications incidentes, illustrations: autant d'incursions pratiquées depuis des temps immémoriaux et qui témoignent d'une mobilité et d'une capacité de mutabilité inhérente à tout sujet qui s'interroge, à toute quête de savoir et de vérité. Au Moyen Âge on pratiquait souvent la digression comme stratégie pédagogique: les emboîtements, notes préliminaires ou marginales et incursions diverses, apportaient informations incidentes ou d'érudition destinées à élargir le savoir autant qu'à l'ostentation de celui-ci. Chez Cicéron, la digression n'est pas un phénomène hors discours, mais plutôt un procédé de médiation dont se sert l'orateur pour mieux parvenir à le recentrer. Il semblerait donc judicieux de se demander si ces formes de digression qui s'inscrivent dans des récits linéaires entraînent une vraie rupture dans l'ordre du discours. On aura vraiment affaire à une discontinuité du moment où formules d'encadrement, stratégies d'introduction, de transition, d'explication et de justification accompagnent souvent les divers types d'excursus? Dans de telles circonstances, comment poser la question de la digression?

Le phénomène de la digression a depuis toujours suscité un vif intérêt, et les nombreuses études qu'on lui a consacrées en témoignent.

¹ Au sujet de la digression dans une perspective théorique et historique, nous renvoyons à l'opus magnum de R. Sabry: *Stratégies discursives - Digression, Transition, Suspens* (Paris: Éditions E.H.E.S.S., 1992).

Mais force est de constater que pendant longtemps la critique s'était intéressée à ce genre de digressions qui entraînaient une discontinuité sans porter une vraie atteinte à la linéarité du récit. Notre objet ici sera donc d'explorer un terrain un peu moins fréquenté (ou du moins de dégager un peu plus la voie ouverte par les nouvelles critiques): la digression qui s'inscrit dans des textes discontinus de la littérature moderniste, celle des textes qui par leur nature intersémiotique seraient par eux-mêmes digressifs.

2. Le texte digressif

On a dit: rompre le fil du discours, dévier le sujet que l'on traite; mais que se passe-t-il lorsqu'on ne traite pas de sujet (pas de sujet stable, en tout cas)? lorsque le discours ne suit pas un fil quelconque?

Tout d'abord il convient de se rappeler que le principe de rupture systématique, dans la narration et souvent aussi dans la typographie, constitue un trait dominant dans la littérature moderniste: avec *Tristram Shandy*, Sterne en marque le point de départ. Et les écritures expérimentales, manifestant une profusion d'emboîtements, parenthèses, ellipses, ainsi que de nombreuses dislocations, peu ou guère marquées par un principe d'organisation quelconque, nous permettent de placer la digression du côté de la dérive, même si cela semble au départ paradoxal.

La digression est difficile à cerner lorsqu'on a affaire à des textes formant un tissu irrégulier de ruptures et qui, par leur complexité, résistent à un classement typifié qui leur assignerait un genre unique, une seule situation d'énonciation, une finalité communicative déterminée. Dans de telles circonstances, on dira plutôt que la digression est ce qui définit le texte. Si de tels textes constituent un écart vis-à-vis de la norme, notamment générique; si l'on a affaire à des textes pour ainsi dire inclassables, des textes hors de toute 'voie', peut-être la digression en tant que barrage perdra-t-elle toute pertinence et conviendra-t-il plutôt de mettre l'accent sur la fonction de barrage que le texte lui-même réalise sur le sujet. De tels textes cessent de constituer de simples objets littéraires pour atteindre une faculté performative, pour devenir instances expérientielles. L'expérience lectorale et scripturale devra dès lors être associée à l'expérience d'une perte radicale: la barre du signifiant qui coupe le sujet.

Si la digression de la linéarité apparaît de longue date comme une nécessité, ainsi qu'en témoigne son usage généralisé dans toute démarche communicative, dans tout récit, elle n'en est pas moins une né-

cessité lorsqu'on a affaire à des textes non linéaires quoiqu'une nécessité pointant plus précisément le caractère sémiotique² de la signification, l'inachèvement. À preuve la digressivité en chaîne pratiquée notamment par Joyce qui, en outre, embrasse l'ensemble de son œuvre, à juste titre nommée *work in progress*³. Même appliqué à reproduire des clichés, à incorporer de nombreuses voix du langage populaire, à croiser des langues à l'infini et à multiplier les répétitions jusqu'au bout de l'illisible, le texte de Joyce se singularise, tout comme l'écriture de Lautréamont, de Perec, de Le Clézio et tant d'autres auteurs qui pratiquent la digression de manières diverses. Différent dans sa propre errance, le texte *differant*, si on se permet le néologisme, met sur scène l'inscription du sujet et l'inachèvement de toute représentation.

Cette digressivité en acte, caractéristique des écritures dites subversives, pour la plupart a-narratives, intertextuelles et intersémiotiques, dans la foulée de pratiques expérimentales avant-gardistes et postmodernes, n'appartient pourtant pas exclusivement au domaine littéraire. Les discours philosophique et psychanalytique attestent souvent un tel procédé et confirment en cela la valeur de la digression en tant que figure de pensée. Qu'il suffise ici d'évoquer les écrits de Freud, mais surtout ceux de Lacan: une écriture faite un peu en spirale, avec des détours, des retours, souvent à rebours, difficiles et nécessaires, tel un procédé qui s'ignore à son point de départ, qui s'autogénère au fil de sa prolifération, qui, pénétré de surprises et de découvertes, trouvera son articulation et sa logique. Ce genre d'écritures en dit long sur la genèse de la pensée, sur la structure du raisonnement, forcément digressives, et en cela elles manifestent le même côté autoréférentiel de la digression que les œuvres digressives de la modernité littéraire. Ce type de textes anticipent la théorie et la critique vouées à l'étude du phénomène pour constituer par eux-mêmes un laboratoire de la digression. Il s'agit là, sans doute, de cette capacité des écrivains et de la littérature pour la 'préthéorisation', invoquée par Pierre Bayard⁴.

² Notre visée de la signification adhère à la conception dynamique du signe théorisée par Charles S. Peirce, qui met l'accent sur le signe en acte, le procès sémiotique (ou 'sémiotisme') selon lequel tout signe engendre un interprétant qu'il détermine à représenter le même objet que lui, et ce à l'infini. G. Deledalle, *Écrits sur le signe*, Charles S. Peirce, textes traduits, rassemblés et commentés (Paris: Seuil, coll.'L'ordre philosophique', 1978), pp. 126-138.

³ Remarquons néanmoins que 'progress' est non seulement l'antonyme de 'regress' mais l'autre de 'digress'.

⁴ Voir: P. Bayard, *Maupassant, juste avant Freud* (Paris, Minuit, 1994).

La digressivité en chaîne qui nous occupe, comparable à la sémiologie infinie de Peirce, sera très opératoire si l'on veut bien envisager sa valeur en tant que signe interprétant. Elle peut nous aider à considérer sous un regard nouveau tout excursus, toute ellipse, toute parenthèse même inscrite dans des textes peu ou guère digressifs. Autrement dit, la digression massive informe la digression partielle et fragmentaire des textes linéaires, elle introduit un certain soupçon et nous permet d'y voir plus loin qu'une prétendue secondarité. Aussi, la coupure ou les suspens qu'introduisent les digressions pourraient-ils impliquer un questionnement, une objection aux propos tenus pour principaux, nécessaire à l'articulation et à la progression du raisonnement ou du récit: sous l'apparence d'une interruption, la digression peut donc réactiver une démarche narrative à l'infini et en cela insister sur l'inachèvement du texte. De la sorte, elle peut aussi empêcher le texte de se déjouer, elle équilibre le désir par une sorte de ventilation. Mais la pulsion du désir ne cesse d'insister et, contrevenant aux exigences du principe de réalité, débordée par un *plus-de-jour*, la digression peut aussi bien se laisser emporter par la dérive, au point d'absorber le récit qui la contenait: les limites entre loi et plaisir, entre transgressif et transgressé, en viennent alors à s'estomper⁵. L'emboîtement massif de digressions que l'on observe fréquemment dans les écritures modernistes pointe précisément la tension entre principe de réalité et principe de plaisir, et met sur scène la dilution du sujet dans la spirale de la jouissance. En d'autres termes, on pourra dire que le désir d'atteindre le tout, débouche sur son impossible: le Réel lacanien, qui ici prend l'aspect du chaos et se matérialise textuellement sous la forme de la dérive et de la perte de la cohésion discursive. Enfin, analyser et comprendre la tessiture de tels complexes digressifs (formations faites de condensations, de déplacements, d'entrelacs) implique forcément qu'on se tourne vers le sujet de l'inconscient.

3. La digression iconique

Sans abandonner cette lignée critique de la digression, nous nous appliquerons maintenant à explorer le phénomène dans une perspective inter-sémiotique.

Que se passe-t-il lorsque la coupure est produite par un élément ne relevant pas du textuel? lorsqu'un élément, en apparence étrange, en

⁵ R. Chambers fait une telle remarque dans *Loiterature* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1999). Chap. 4, pp. 85-113.

vient à briser le continuum? à l'articuler autrement? Que résulte-t-il d'une telle collision?

Si notre objet était d'établir une échelle de la digression, en tête de liste on aurait certainement les cas très variés d'intrusion iconique, en ceci qu'ils comportent presque toujours une rupture saillante touchant non seulement à la linéarité du discours mais aussi à la stabilité même du système langagier. Quoique l'objet de ce travail ne soit pas d'établir une gradation de la digression, même pas de la digression iconique, il nous semble très opportun d'ouvrir la voie à une réflexion intersémiotique pour mieux comprendre les enjeux de la digression.

Nous commencerons en posant que toute digression discursive, à plus ou moins grande échelle et de manière plus ou moins directe, comporte toujours une émergence de l'iconique. Bien entendu, l'écriture elle-même garde la trace de son passé pictographique; et la plasticité du langage, mettons le choix de telle ou telle syntaxe, permet d'imaginer diverses topologies susceptibles de véhiculer un sens. Mais cette capacité qu'a le langage à fournir des surfaces d'iconicité plus ou moins figuratives, trouve souvent dans la digression une forme compacte et détachée qui tranche avec le discours pour adhérer à la catégorie de l'objet, un peu à la manière du collage. Dans les cas de manifestations plus complexes, la digression éparsse usure des séquences étendues, ou même sur l'ensemble de l'œuvre tend aussi à suggérer des configurations iconiques fort significatives: en spirale, par exemple, chez Lautréamont; ramifiée, chez Proust, mais nous n'attardons pas à développer ces genres d'iconicité diagrammatique fournis par les digressions discursives, et allons droit à la digression intersémiotique entraînée par l'iconique. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous proposerons ici que l'on examine seulement quelques exemples en limitant l'analyse à deux cas de figure: la digressivité iconique du *Coup de dés* de Mallarmé, axée sur la dérive; et la digression iconique cubiste chez Vicente Huidobro et Juan Gris .

3.1. Digressivité iconique et dérive en poésie: Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard.

Le Coup de dés de Mallarmé est une pièce unique, d'un genre unique. D'après Michel Murat, il entraîne un recommencement de toutes pièces de la poésie, une reconstruction du système entier sur de nouvelles bases⁶. Mallarmé invente une forme nouvelle qui révolutionne la conception du

⁶ M. Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie* (Paris, Belin, 'L'extrême contemporain', 2005).

vers, et il en vient à sa triple définition: comme ‘mot total refait’; comme ‘prose à coupe méditée’, adhérant au rythme de la langue; et comme unité typographique, rangée ‘sous la compréhension du regard’ ou ‘subdivision prismatique de l’idée’. Ces aspects fondamentaux⁷ montrent le caractère intersémiotique de la démarche mallarméenne et, notamment, l’incidence d’un dispositif iconique singulier dans sa révolution poétique. J’aimerais insister sur la ‘subdivision prismatique de l’idée’, qui d’ailleurs embrasse les deux autres définitions: ceci nous conduit à relancer la réflexion sur la digression mais en l’articulant, cette fois-ci, à la question de l’iconicité.

Tout d’abord, il convient d’évoquer ‘l’orchestration’ des vers que manifeste le poème dans son ensemble et qui, adhérant à l’esthétique wagnérienne maintes fois invoquée, renvoie à la figure de la partition musicale. L’idée de la partition nous intéresse non seulement pour son rapport évident à la musique, mais pour le sens étymologique impliquant le fragmentaire, le découpage⁸. Pour comprendre le *Coup de dés* il convient précisément d’appliquer le prisme de la partition dans sa double acception. Et de même, pour comprendre la nature et l’effet de la digression, il nous semble indispensable de croiser deux dispositifs de lecture, ce qui reviendra à mettre en place une lecture idéographique.

À la lecture textuelle, en termes de discours, on voit vite que le poème constitue une longue digression traversée par un seul énoncé principal, celui du titre disséminé:

‘Un coup de dés / jamais / n’abolira / le hasard’,

La digression est d’autant plus difficile à cerner qu’elle se manifeste étagée, se raccommode par enchaînement à chacun des fragments du titre, qui ont été séparés, répartis sur différentes pages. Mais sur un plan visuel, c’est cet énoncé principal disséminé, ainsi que le reste des énoncés qui se démarquent typographiquement, qui semblent briser –digresser– une certaine unité textuelle: l’ensemble des vers écrits en caractères homogènes et dont la disposition, quoique dynamique, fournit aussi une certaine homogénéité. Bien sûr, une telle lecture n’est possible que par l’intervention du jeu typographique en vertu duquel on distingue

⁷ Aspects de la définition mallarméenne pertinemment relevés par J.-F. Puff à propos de l’ouvrage de M. Murat, in ‘Un nouveau genre de poème’, *Acta Fabula* <http://www.fabula.org/revue/document929.php>.

⁸ N. Wanlin en fait l’observation in: ‘À propos de M. Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé, un recommencement de la poésie*’, publié dans *Acta Fabula* le 31 août 2005.- <http://www.fabula.org/revue/document974.php>.

des groupements de mots, rassemblés ou éparpillés, à commencer par celui du titre, qui fait office de thèse⁹. La longue digression commence juste après *Jamais* et se trouve à nouveau interrompue par d'autres segments enchâssés. Nous parlerons - plutôt que de digression - d'enchaînements, de déplacements divers, d'incises ou de séquences explicatives, même narratives. Le jeu avec les typographies guide la lecture textuelle, telle une partition, et en même temps il adhère aux mouvements de la pensée. Même 'abstrait', il s'agit bien d'un calligramme, figuratif de la pensée, de l'engendrement de l'idée, dont le caractère principal réside justement dans les mouvements variables. Sur le plan iconographique: l'espacement des vers, leur échelonnement, leur disposition sur la double page, le recours aux capitales, témoignent également du phénomène de la digression, mais ceci seulement par rapport à une logique du langage. Une telle configuration des vers, cesse d'être digressive par rapport à la voix et à l'image plastique; d'une part, étant donné que les groupements de mots, leur espacement, indiquent un rythme de lecture, des sonorités variables et scrupuleusement organisées, tel un orchestre; d'autre part, étant donné la signification iconique émanant de telles configurations, l'image du firmament qui est suggérée, avec des constellations, des mouvements variables, elle aussi dynamique. On voit bien que le conflit entre image et langage se résout dans *Le Coup de dés* par une démarche idéogrammatique, et donc par une digression intersémiotique bien motivée. Mallarmé, on le sait bien, était lui-même fort sensible à ce genre de rapprochements enclenchés par digression:

'Tout se passe, par raccourci, en hypothèse; (...) 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'¹⁰.

Conséquence de la 'crise du vers' que Mallarmé traverse, le *Coup de dés* ne renie point la métrique, il la déplace seulement vers une régularité

⁹ À noter le caractère "absolu" que Jacques Lacan attribue à cet énoncé: 'Le seul énoncé absolu a été dit par qui de droit: à savoir qu'aucun coup de dé dans le signifiant, n'y abolira jamais le hasard-pour la raison, ajouterons nous, qu'aucun hasard n'existe qu'en une détermination de langage, et ce sous quelque aspect qu'on le conjugue, d'automatisme ou de rencontre'. In: 'La métaphore du sujet'[1960]: *Écrits II* (Paris: Points, Seuil, 1966), p. 363.

¹⁰ Voir *Préface du Coup de dés* [1897] par le poète, in: S. Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, (Paris: Poésie/Gallimard, 1976), p. 406 (c'est nous qui soulignons).

iconographique: il s'agira plutôt d'une transfiguration en abyme d'une profonde cohérence dans la lignée de sa recherche de l'œuvre totale, celle du Livre laissé inachevé. S'il est impossible de produire une pièce de telles caractéristiques au moyen des seuls instruments offerts par la langue: 'les langues, imparfaites en cela que plusieurs', comme Mallarmé nous l'apprend dans 'Crise de vers'¹¹, appellent des matériaux que le langage ignore: l'image et la voix en tant que telle. La digression iconique devra donc être comprise comme démarche fondamentale destinée à rendre cette 'langue suprême' manquante.

Si l'on s'aventure à esquisser une hypothèse d'analyse, fût-elle rudimentaire, on pourrait décortiquer les axes qui articulent le poème de la manière suivante:

- La thèse: Un coup de dés jamais n'abolira le hasard
- La résolution ou conclusion, fournie par le dernier vers du poème en caractères ordinaires: Toute Pensée émet un Coup de Dés
- La digression: tout ce que la thèse traverse, soit l'ensemble du poème, contenant à son tour d'autres digressions enchysées et éparpillées, parfois détachées typographiquement, comme le titre, et cela même constituant des ramifications de la thèse, mais manifestant aussi des reculs, des mouvements multidirectionnels
- Chaque nouvelle digression apporte des nuances à la thèse, en excursus par rapport à la thèse principale du titre et, par ce même mouvement, rendant virtuel à chaque fois le texte où elle s'inscrit: toute nouvelle incursion s'y détachant typographiquement viendra ainsi prendre la place de digressions précédentes. Ceci n'empêchera pas une lecture multiple: celle du texte dans son ensemble, constituant une seule longue phrase; et, parallèlement, celle des énoncés indépendants que les divers choix typographiques dessinent. On aura ainsi:
 - 1) UN COUP DE DÉS / JAMAIS / N'ABOLIRA / LE HASARD
 - 2) QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES
ÉTERNELLES / DU FOND D'UN NAUFRAGE
 - 3) SOIT / LE MAÎTRE
 - 4) RIEN / N'AURA EU LIEU / QUE LE LIEU / EXCEPTÉ /
PEUT-ÊTRE / UNE CONSTELLATION
 - 5) COMME SI / COMME SI / SI / C'ÉTAIT / LE NOMBRE / CE
SERAIT / LE HASARD

¹¹ Voir 'Crise de vers' [1897], in: S. Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, pp. 244-245.

Ces énoncés qui traversent le texte ont été ordonnés pour permettre la lecture, mais bien sûr ils résistent à tout classement. D'ailleurs, le dernier syntagme détaché typographiquement dans le poème est 'UNE CONSTELLATION', qui pourtant fait partie du quatrième énoncé iconiquement digressif et non pas du dernier. Ceci revient à dire que le poème est l'espace d'une constellation, métaphore sans doute de la pensée qui apparaît dans l'énoncé conclusif: 'Toute pensée émet un coup de dés'. Mais ceci se rapproche plus encore de l'image de l'inconscient, si l'on veut bien voir dans ce genre d'enchaînements différés et multidirectionnels le procédé du déplacement intervenant dans la formation des rêves, et si l'on veut bien voir aussi dans les espaces blancs et les ellipses du *Coup de dés* les enchaînements articulant certaines scènes oniriques, par exemple, ou la résistance ou l'oubli que les silences convoquent, et enfin, si l'on veut bien voir dans le rapprochement (aussi bien thématique que figuratif) entre hasard et calcul le rapport du hasard à la nécessité que tout symptôme ou tout lapsus manifeste dans sa singularité. Figures de la pensée et/ou de l'inconscient, les digressions du *Coup de dés* adhèrent aussi à la forme de la constellation, elles sont évanescentes, mais elles se rallument à l'approche de certains éclairs.

L'image de la constellation condense l'idée d'ordre, de structure cohérente et unitaire, et en même temps l'idée de hasard, d'autotransformation et de rencontre fortuite: elle résorbe la tension entre nombre et hasard; entre ordre et chaos. S'il reste extrêmement difficile d'analyser un poème ayant de telles caractéristiques, et donc de poser une définition stable du phénomène de la digression, on peut néanmoins pointer son aspect autoréférentiel, anticipant par lui-même toute analyse.

3. 2. Digression cubiste et métaphore.

Nous proposons que l'on examine maintenant la digression entraînée par l'iconicité cubiste en observant les deux procédés mis en œuvre par la double technique de l'analyse et de la synthèse inaugurée par les peintres. Nous procéderons par une approche en parallèle du poème de Vicente Huidobro *Tour Eiffel* (1917), et du tableau de Juan Gris *Vue sur la baie* (1921).

En guise d'hypothèse préliminaire, nous posons que la digression pratiquée par le cubisme est de nature dadaïste dans sa référentialité, et cubiste dans son articulation formelle. Nous disons dadaïste, puisqu'elle tient de la métaphore nouvelle, donc de la coupure nécessaire que les deux termes mis en rapport métaphorique réalisent sur le plan référentiel,

et l'apparent conflit conceptuel qui en découle. Commençons donc par la métaphore:

Il convient de remarquer d'emblée une certaine correspondance entre digression et métaphore, du moins si l'on se tient à l'étymon grec *metaphora* signifiant 'transport', 'déplacement'. Retenons tout d'abord la définition fournie par Molino, Soublin et Tamine, d'après lesquels la métaphore serait un procédé ayant capacité d'unir ce qui est à la fois semblable et dissemblable: elle est la forme même de la connaissance créatrice qui fait la synthèse du divers et unit semblables et contraires dans une totalité organique vivante. D'après ces auteurs, le propre de la métaphore semble être moins la mise en évidence d'un sème commun que de pointer ses possibilités indéfinies de trouver de nouveaux sèmes communs. La métaphore est donc l'outil grâce auquel le langage n'est pas qu'un code, mais un système symbolique en perpétuelle activité et incessante transformation¹². En ce sens, on pourrait dire que la métaphore s'inscrit dans la sémiotique. C'est d'ailleurs la visée d'Umberto Eco lorsqu'il affirme que la métaphore naît d'une agitation interne à la sémiotique¹³. Cette affirmation devient plus explicite en considérant ces propos:

'Sous l'apparent court-circuit métaphorique (grâce auquel la ressemblance entre deux sens semble déclenchée pour la première fois) il y a une trame ininterrompue de contiguïtés culturalisées [...]. On peut inventer une métaphore grâce au langage qui, dans son processus de sémiotique illimitée, constitue un réseau multidimensionnel de métonymies dont chacune est expliquée par une convention culturelle plutôt que par une ressemblance originelle [...] La métaphore repose sur une métonymie'¹⁴.

Eco en viendra même à dire que 'les métaphores sont des métonymies qui s'ignorent'¹⁵. Ces arguments rejoignent ceux de Todorov, qui considère la métaphore comme une double synecdoque: 'Tout se passe, dans la métaphore, [dit-il], comme si un sens intermédiaire, la partie identique [nous dirions plutôt commune] des deux sens en jeu, avait fonctionné comme synecdoque de l'un et de l'autre. Pour que les deux sens puissent

¹² J. Molino, F. Soublin, et J. Tamine, 'La métaphore', in *Langages*, 54 (1979), p. 16.

¹³ U. Eco, *Traité de sémiotique générale*, (1975), p. 44.

¹⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵ U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, (Paris, PUF, 1988), p. 177.

être subsumés par le même signifiant (comme si ce n'était pas deux sens mais un seul), on procède «d'abord» à une représentation synecdotique de chacun¹⁶. L'étincelle créative de la métaphore, comme Lacan l'a montré, surgit justement de son articulation métonymique; autrement dit, la digression métaphorique tient beaucoup de cette connexion.

Le rapport entre métaphore et métonymie nous intéresse beaucoup, car, il est très proche, nous le verrons, de l'articulation entre les processus analytique et synthétique des œuvres cubistes. Le 'point intermédiaire' dont parle Todorov est facilement repérable dans les œuvres cubistes, notamment dans les œuvres plastiques; il correspond à ces points nodaux qui synthétisent par condensation les multiples éléments qui ailleurs apparaîtront sous la forme de fragments métonymiques ou synecdotiques. Le noyau synthétique, nous le verrons aussi bien dans le tableau *Vue sur la Baie* que dans le poème *Tour Eiffel*, constitue le point d'intersection à partir duquel se déploient diverses métaphores filées. La synthèse réunit ainsi le semblable et le dissemblable, elle active l'interprétation au fil de laquelle l'impertinence conceptuelle ou référentielle rentre dans la logique de la créativité sémiotique et aboutit à une pertinence poétique. On sera donc en mesure de dire, rejoignant les propos de J. Sojcher¹⁷, que la métaphore est ouverture à l'unité. J'aimerais nuancer: à une unité sue impossible et continuellement recherchée. Bien entendu, une telle articulation (quand ce n'est pas une tension) entre analyse et synthèse, ou entre condensation et déplacement, est à l'œuvre dans tout processus de symbolisation, mais il convient surtout de signaler qu'elle est inhérente aux formations de l'inconscient.

Lacan a précisément puisé et dans la littérature surréaliste et dans la théorie structuraliste pour réélaborer les concepts de condensation et de déplacement fondés par Freud dans son *Interprétation des rêves*. Inspiré surtout par la thèse jakobsonienne quant aux deux registres de fonctionnement du langage, par substitution ou par enchaînement¹⁸, il en vient à rapprocher la condensation de la métaphore, et le déplacement de la métonymie; mais, loin de toute dichotomie, il relèvera aussi une articulation entre les deux processus:

¹⁶ T. Todorov: 'Synecdotes', in "Communications", 6. (1970), pp. 30-31.

¹⁷ J. Sojcher, "La métaphore généralisée", in "Revue Internationale de Philosophie", n° 87, fasc. 1 (1969), p. 68.

¹⁸ R. Jakobson, 'Deux aspects du langage et deux types d'aphasies', In: *Essais de linguistique générale*. (Paris: Minuit, 1963), tome I, pp. 43-67.

‘Il n’y aurait pas de métaphore s’il n’y avait pas de métonymie’.
 ‘Sous les métaphores se glisse le désir sous forme métonymique’.
 ‘La métonymie est au départ, et c’est elle qui rend possible la métaphore. Mais la métaphore est d’un autre degré (subjectif) que la métonymie’¹⁹.

Ces arguments montrent bien que la métonymie est une condition de la métaphore, l’une et l’autre entretenant un rapport de nécessité; mais il convient aussi de signaler l’aspect synthétique fourni par leur articulation et remarquer que, sur le point d’intersection entre métonymie et métaphore, survient une transformation signifiante, et nous dirons même qu’une telle intersection est iconique. Il s’agit bien de cette ‘médiation *non verbale*’ dont parle Paul Ricœur à propos des énoncés métaphoriques²⁰.

Mais qu’en est-il des métaphores visuelles? Les métaphores iconiques, en fait, ne diffèrent guère des métaphores discursives. La métaphore pointe toujours l’insuffisance de la linéarité, elle introduit une tension; et la linéarité est également envisageable au sein des œuvres plastiques: elle se situe dans les parages des lois de la représentation, celles-ci étant régies notamment par la perspective classique et les conventions esthétiques quant à la composition et au traitement réaliste de la couleur. La transgression que réalise la métaphore se sert d’un processus digressif aussi bien dans un texte que dans un tableau, *a fortiori* dans un tableau cubiste. Pensons d’abord, pour ce qui est du textuel, à l’exemple canonique du poème de Victor Hugo *Booz endormi*, dont Lacan a tiré une consistante analyse. Et pensons parallèlement à la définition lacanienne de la métaphore, comme étincelle créatrice qui ‘jaillit entre deux signifiants dont l’un s’est substitué à l’autre, en prenant sa place dans la chaîne signifiante’²¹. Cette définition est tout à fait pertinente. Dans le fameux versade Victor Hugo: ‘Sa gerbe n’était ni avare ni haineuse’, ‘sa gerbe’ constitue d’après Lacan une métonymie de Booz, nous dirions métonymie en abyme car elle renvoie plus précisément au phallus. Une telle connexion tend le sens métaphorique de la pulsion sexuelle et du désir fécondateur inconscients de Booz, mais

¹⁹ J. Lacan, *Le Séminaire-Les psychoses* [1955-1956], coll. Champ Freudien (Paris: Le Seuil, 1981) p. 56.

²⁰ P. Ricœur, *La métaphore vive* (Paris: Seuil, 1975), p. 271.

²¹ Lacan, ‘L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud’, *Écrits I* (Paris: Seuil, 1966) p. 504.

notons bien que si une telle interprétation est possible, c'est grâce à l'effet des syntagmes adjectifs coadjuvants, 'ni avare' 'ni haineuse', donc grâce à une sorte de digression constituée en métaphore filée: l'adjonction d'une dérive métonymique en négatif. C'est donc l'articulation métonymique (l'analyse), qui permet l'interprétation du sens métaphorique condensé sous la métonymie 'sa gerbe' (la synthèse). Si on y voit les deux techniques cubistes à l'œuvre, c'est qu'en effet, l'analyse et la synthèse sont étroitement liées aux processus inconscients du déplacement et de la condensation²². Il est clair que, par ce genre de métaphore créative, Hugo anticipe sur les dadaïstes, notamment en raison de l'apparent conflit référentiel des termes qui font l'objet de la métaphore; mais, comme nous venons de le voir, un tel conflit est réduit à la suite de l'analyse et de l'interprétation que le contexte active.

3.3. Digression cubiste chez Vicente Huidobro et Juan Gris.

Le poème *Tour Eiffel* que nous allons examiner se situe à mi-chemin entre le textuel et le visuel. Je proposerai donc qu'on le traite comme s'il s'agissait d'un tableau et d'un texte, et que l'on croise deux dispositifs de lecture. Les techniques cubistes y apparaissent à l'état brut, et l'articulation entre analyse et synthèse que nous venons d'explorer se manifeste de manière frappante par des procédés aussi bien iconiques que discursifs. Envisager une digression cubiste nous conduit dans le cas présent à poser la problématique de l'interaction, à commencer par celle déclenchée par le référent de ce monument emblématique que de nombreux poètes et peintres ont invoqué. En effet, entre les produits esthétiques et le maniement des formes architecturales qui peuplent l'espace urbain dans les premières décennies du XXe siècle, il y a une corrélation. Figure de synthèse, la Tour est un symbole de la communication universelle. Robert Delaunay l'a présentée sous ses diverses faces dans une cinquantaine de tableaux, tantôt dispersant des fragments analytiquement, tantôt les unifiant en mosaïque, ou bien les synthétisant métonymiquement sous un angle précis. Il a rendu compte de la nature fragmentaire et plurielle de ce monument, qui constitue en quelque sorte un

²²Pour le rapport entre les techniques cubistes et les processus inconscients du déplacement et de la condensation, voir: Nuria d'Asper, 'Cubism in Translation and Cubist Iconicity' [2003], in *Divagations iconiques = Iconic divagations*, éd. par Gian Paolo Giudicetti et Constantino Maeder (Louvain La Neuve: L'Astolfo conoscenza e scrittura/Centre d'Etudes italiennes, 2007).

référent pour les formes d'expression nouvelles²³. Vicente Huidobro, dans sa période parisienne, composera deux poèmes intitulés 'Tour Eiffel'²⁴: un poème-peint (1921), et le poème de facture cubiste (1918) que nous présentons ici, publié d'abord dans une plaquette dont la couverture était illustrée par *La Tour Nord-Est-Sud-Ouest* de Delaunay, et contenant aussi une reproduction de *La Tour 1910*. Le poème, écrit en noir, apparaît dispersé sur les pages de différentes couleurs de la plaquette. La couleur entre sur scène pour constituer le support du poème, lequel fait ainsi office de figure. Je suggère que l'on observe attentivement la facture du poème et la technique cubiste adoptée pour générer une telle pièce du créationnisme huidobrien.

Tour Eiffel
Guitare du ciel
Ta télégraphie sans fil
Attire les mots
Comme un rosier les abeilles
Pendant la nuit
La Seine ne coule plus

Télescope ou clairon

TOUR EIFFEL

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

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

²³ Pour les correspondances entre la construction du monument et les techniques cubistes voir: N. d'Aspre, 'Des marches cubistes pour monter à la Tour Eiffel', dans *L'Écriture fragmentaire: théories et pratiques*, éd. R. Ripoll, (Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, coll. Études, 2002), pp. 71-87.

²⁴ Nous renvoyons à l'excellente étude de Rosa Sarabia: *La poética visual de Vicente Huidobro*, Iberoamericana / Vervuert, 2007. Chap. 3: "La Torre Eiffel: emblema de modernidad y síntesis de artes", pp. 101-145.

Mon petit garçon
Pour monter à la Tour Eiffel
On monte sur une chanson

Do
ré
mi
fa
sol
la
si
do

Nous sommes en haut

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

Là-bas

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

Jacqueline
Fille de France
Qu'est-ce que tu vois là-haut
La Seine dort
Sous l'ombre de ses ponts

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

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

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

adhérer à la technique cubiste de l'analyse. Et, d'autre part, l'élément de synthèse que constitue l'iconogramme rayonne analytiquement dans l'ensemble du poème, par une dissémination paronomastique ainsi que par la dispersion d'éléments de contenu. Il s'agit notamment de l'isotopie musicale, qui se manifeste fragmentairement de manière massive, selon un procédé fort évocateur lui aussi du cubisme analytique.

Voici la constellation analytique fournie par le réseau paronomastique:

Tour / autour / jour /coule
guitare terre / volière
vers mers reine
garçon clairon chanson fond ombre / monde / monte ponts vont horizons
do do haut dort oiseau
Eiffel Ciel /Miel Abeille
Paroles / pôles Automnes
Chemin parfum Parfum

Année Parlé
Télégraphique Électrique
Fil Sonnerie Paris
Meurs / mort / rose
Toile / étoiles

Voici, pour l'isotopie musicale:

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

Cette tour est bien chargée de résonances, mais les renvois constants les amplifient: le 'fil' invisible de la 'télégraphie' n'est pas sans évoquer les fines cordes de la 'guitare' métaphorique qui le précède, et les 'mots' qu'elle attire viennent sans doute de cette 'ruche de mots' que l'on retrouve six vers plus bas, laquelle à son tour forme chiasme avec 'un encrier de miel'; la 'sonnerie' renvoie sans doute au retentissement de la victoire si attendue, et en effet le vers:

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

[Le jour de la Victoire]
Tu la raconteras aux étoiles,

où, au fil d'une dérivation paronomastique, 'raconteras' semble glisser phonétiquement pour laisser entendre chanteras.

L'échelle est métonymique de la Tour et condition nécessaire à l'articulation métaphorique. Et le déplacement massif, cette irradiation analytique disséminée dans le poème à partir de la figure synthétique de l'échelle, confère à la Tour une valeur instrumentale à part entière: en tant qu'instrument de musique et en tant qu'instrument poétique voués conjointement à une exaltation de la liberté esthétique. Si la digression iconique brise la linéarité et la stabilité du langage, elle introduit en contrepartie une pertinence poétique intersémiotique.

Sans aucun doute, la technique picturale de Georges Braque ou de Juan Gris est celle qui se rapproche le plus ou que l'on peut le mieux extrapoler de celle de Vicente Huidobro en écriture. Chez Gris, la peinture passe avant la représentation: c'est le choix d'une géométrie concrète, du cylindre, par exemple, qui apportera la forme de la bouteille, et c'est le choix de la couleur, du blanc, par exemple, qui apportera l'image de l'assiette et non l'inverse. En ce sens, les digressions référentielles ou formelles que l'on observe dans ses tableaux résultent d'un processus de déplacement métonymique. Chez lui on observe une combinaison parfaite entre l'improvisation expérimentale et le calcul, de même que chez Huidobro entre automatisme de facture surréaliste et contrôle créationniste. Ce qui revient à une articulation, nullement dichotomique, entre un dispositif cubiste quant à la construction, et un dispositif dadaïste ou surréaliste quant au contenu²⁵.

Malgré l'aspect fragmentaire, caractéristique de la tendance analytique, le tableau *Vue sur la baie* produit un effet de cohérence, de dynamisme et d'harmonie à la fois, et ceci grâce à l'articulation des fragments sur des axes de synthèse. La couleur et la composition interviennent sur une telle articulation. L'harmonie est fournie d'emblée par la couleur dominante, le bleu, couleur de ciel, de mer et nuages imprégnant presque toute la toile. L'irruption du jaune introduit une digression dans l'unité chromatique, mais instaure une nouvelle cohérence d'ordre dialogique si l'on veut bien articuler les deux trames que dessinent les couleurs bleu et jaune. Les jaunes, ocres et bruns, dans la moitié inférieure, pour souligner certains objets en apparence intrus: guitare, verres, napperon, fragment de journal ou d'affiche: soit, les objets quotidiens; la nature, et la porte ou fenêtre qui y donneraient accès, en bleu. Le bleu,

²⁵ J. Gris, *Vue sur la baie*. 1921. Huile sur toile (65 x100cm).

donc, pour l'extérieur ou ce qui le connote, le jaune pour l'intérieur. La figure centrale que le jaune vient détacher du reste, semble digresser par rapport au paysage de la Baie que le titre anticipe, mais seulement à condition de n'y pas voir son caractère éminemment synthétique et son rayonnement analytique au-delà de la délimitation pratiquée par le jaune. Une lecture dichotomique tendrait à diviser le tableau en deux parties distinctes: paysage en haut, avec mer, montagnes, ciel, nuages; et nature morte en bas, avec guitare-assiette, verres, napperon, table, journal. Tout au plus, on relèverait l'aspect fragmentaire: du paysage, évocateur d'un papier collé; de ces portes qu'on dirait ajoutées, déplacées, en suspension; des objets qui s'imbriquent entre eux de manière un peu disparate, y compris les lettres d'une phrase de journal fragmentée. Quant à moi, je préfère insister sur l'articulation entre analyse et synthèse. La synthèse est le noyau du déploiement analytique, elle déclencherait un éclatement du signifiant par un processus assez semblable à celui qui est opéré par Huidobro dans le poème *Tour Eiffel*, notamment par la double lecture de l'échelle et les différents renvois que nous avons observés.

Dans le tableau de Gris, le noyau synthétique est donné par la superposition des lignes des cordes de la guitare avec celles de l'eau, celles des pages d'une partition, qui fait office de napperon, et celles du bois de la table où cet ensemble repose. À partir de la figure condensée de la guitare, on observe, en effet, un rebondissement analytique sur l'axe supérieur de la toile: les cordes de la guitare semblent avoir déteint sur le ciel, qui apparaît rayé, comme la table, dont la trame du bois déteint à son tour sur les ondulations de la mer; et la double ligne des montagnes semble dessiner le contour de la guitare. De l'articulation surgit donc l'étincelle métaphorique, révélant l'harmonie qui condense les attributs et de la musique et du paysage serein. Dans ce tableau, le conflit référentiel entre les objets quotidiens (jaune) et les éléments de paysage (bleu), c'est ce qui évoque la facture dadaïste ou surréaliste, tandis que, l'articulation formelle en amenant l'analyse du phénomène digressif et la réduction dudit conflit, adhérerait, elle, à l'expérimentation cubiste.

Bien entendu, la présence d'éléments textuels dans ce tableau, un procédé innovateur inauguré par les cubistes, que la critique a maintes fois relevé, implique une déstabilisation de la notion de genre dans le domaine pictural. Mais il est à noter qu'ici les lettres apparaissent en tonalité sombre, s'harmonisant fragmentairement avec d'autres éléments évocateurs de l'écriture, telles les séries de lignes; elles n'entraîneraient pas de rupture: la digression se situe plutôt sur le plan de l'articulation chromatique telle que nous l'avons analysée.

Si ce que la couleur sépare, le dessin le rattache, on est amenée à affirmer que séparer est bien une manière de rapprocher. On est aussi en mesure de confirmer toute la valeur dialectique qui revient à l'adjectif 'apparent' que, sans cesse, nous avons veillé à rattacher à 'conflit', à 'contradiction' ou à 'digression'. Si la déviation, le déplacement, la rupture ou tout autre écart sont 'apparents', cela veut dire qu'ils ont une fonction instrumentale: éloigner pour rapprocher, bifurquer pour rejoindre, prendre la voie de la transposition afin de dire ce que le langage référentiel, ou le discours linéaire, ou l'énonciation verbale elle-même, sont incapables de dire. Un tel circuit est forcément voué à l'inachèvement, car l'impossible-à-dire relance le discours à l'infini. Le flottement que manifeste la discontinuité digressive, devra dès lors être associé à un manque constitutif du sujet, au clivage irréductible que le langage introduit et qu'aucune démarche ne saurait suturer complètement.

La digression intersémiotique entraînée par l'iconique, loin de supposer un détour, serait donc la condition de compenser un manque fondamental du langage. Elle pointe cette perte cruciale qui découlerait du passage des écritures picto-idéographiques aux écritures phonétiques.

Enfin, entre la digression de l'Antiquité, inscrite dans une démarche d'unité oratoire, et la nécessité moderne d'une articulation iconique afin de tenter une unité impossible, il n'y aurait pas une si grande différence. L'effet d'unité rhétorique de l'argumentation était vu comme un 'substitut de vérité' ou de l'Idée, une triste prothèse de l'Un, auquel les humains n'ont pas accès par la perception. À ce titre, et sans vouloir les assimiler, une fonction moderne comme la fonction classique des 'chaînes digressives' serait à la fois de figurer la déficience du logos au regard de la pensée de l'Un et d'offrir à cette 'tragédie' une résolution esthétique, chaque fois provisoire.

ABSTRACT

Does the rupture of the discursive linearity generated by the iconic elements of a text constitute a digressive phenomenon?

Taking into account that the defining feature of writing, as plot marked by ruptures, fragmentations and varied semiotic interactions, is its discontinuous aspect, consideration should be given to the processes whereby a new coherence could be generated from discontinuity.

The fluctuation between the iconic and the discursive observed in non-linear writings of modernity could be a symptom of subjective instability. This leads us to explore certain forms of inscription of the subject, or traits that may reveal an impossible inscription thereof. We commence from texts that manifest different types of iconic-textual processes and substantiate our observations and arguments on approaches related to Lacanian theory and to Peirce's Theory of Signs.

Initially examined from a historical or general perspective in relation to prose, the complex nature of the digression to which the iconic gives rise required us to pay particular attention to poetry. Hence, precedence was given to two examples: Stéphane Mallarmé's *Coup de dés* and the poem *Tour Eiffel* by Vicente Huidobro, which we compare to the Cubist experience in painting through an analysis of the canvas *Vue sur la baie* by Juan Gris.

The tension between the discursive and the iconic, correlative to the articulation of the analytical and synthetic devices of Cubism and to the function itself of the metaphor, allows us to focus our hypotheses and contributes to addressing the problem of digression.

This approach, which implies a primacy of the signifier and involves a problematisation of the immanent notion of sense, would be a means by which to underscore the contingent nature of the digression concept.