



# La métaphore dans la poésie visuelle espagnole contemporaine. Entre iconicité et plasticité

Lucie Lavergne

## ► To cite this version:

Lucie Lavergne. La métaphore dans la poésie visuelle espagnole contemporaine. Entre iconicité et plasticité. Excès et métaphore, 2018. hal-02020624

**HAL Id: hal-02020624**

**<https://hal.science/hal-02020624>**

Submitted on 15 Feb 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# La métaphore dans la poésie visuelle espagnole contemporaine entre iconicité et plasticité : transgressions langagières et excès de sens

Lucie Lavergne

Objet privilégié des études littéraires, la métaphore a aussi été envisagée dans le champ du visuel<sup>1</sup>, parfois pour en contester l'existence (Odile Le Guern-Sorel)<sup>2</sup>. La polysémie du terme « image », rarement évoquée de front, est centrale<sup>3</sup>. D'une part, l'image est une composition plastique, « essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », selon la formule célèbre du peintre Maurice Denis<sup>4</sup>. D'autre part, « image » désigne, en littérature, « un signifié en position de signifiant (d'un autre signifié), un sens donc, qui signifie à son tour »<sup>5</sup> ; selon ce second sens, le terme ne renvoie pas à une forme mais, précisément, à sa transcendance, notamment dans la métaphore. Les modes d'appréhension de ces types d'image sont tout à fait différents : alors que la perception de l'image visuelle est immédiate, l'image métaphorique invite à une « élaboration sémantique »<sup>6</sup>. La métaphore n'existe pleinement que dans le temps de la « restructuration » qui fait suite au temps de la « violation » (Jean Cohen<sup>7</sup>). Sa structure est donc celle d'un dualisme, d'une tension entre « teneur » et « véhicule »<sup>8</sup>.

Nous nous proposons d'interroger sa présence, voir sa récurrence<sup>9</sup> dans la poésie visuelle espagnole contemporaine. La particularité de ce genre qui réunit l'écriture spatialisée et la coprésence texte-image (par l'inclusion de dessins ou de photos sur la page poétique) est justement d'être double. Entre la métaphore et la poésie visuelle, ce qui frappe d'abord, c'est une similarité de structure. Qu'elle soit comprise comme une substitution ou une interaction<sup>10</sup>, la métaphore est « déplacement de..., vers... »<sup>11</sup>. La poésie visuelle aussi, hybride et glissante, met en jeu deux discours, deux systèmes

---

<sup>1</sup> Voir par exemple Durand Jacques, « Rhétorique et image publicitaire », *Communications* n°15, 1970, p. 70-95, et les travaux du Groupe µ, « Rhétorique du visible », *Prothée*, volume 24, n°1, printemps 1996.

<sup>2</sup> Odile Le Guern-Sorel, « Peut-on parler de métaphore iconique ? », *Parcours sémantiques et sémiotiques*, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine [Colloque, 24-26 avril 1980], Saint-Étienne, CIEREC, 1981, p. 213-224.

<sup>3</sup> Le terme « figure » présente la même polysémie puisqu'on parle de figure visuelle (exemple : la figure acrobatique) ou sémantique (la métaphore).

<sup>4</sup> Maurice Denis, « Définition du néo-traditionalisme », *Art et Critique*, 23 et 30 août 1890 : « Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ».

<sup>5</sup> Wilfried Smekens, cité par Perrine Galand, article « Image », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopædia universalis, Albin Michel, 2001, p. 385.

<sup>6</sup> Catherine Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Champion, 2001, p. 64

<sup>7</sup> Cité par Catherine Détrie, *ibid.*, p. 54.

<sup>8</sup> Nous empruntons ces termes à Paul Ricœur qui cite I. A. Richards dans *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 105.

<sup>9</sup> Le corpus étudié est principalement tiré des anthologies *Poesía visual española (antología incompleta)*, Alfonso López Gradolí (ed.), Madrid, Calambur, 2007, et *Poesía experimental española (1963-2004)*, Félix Morales Prado (ed.), Barcelone Marenostrum, 2004.

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 7 (L'explication de la métaphore « relève d'une théorie de la substitution »).

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 24.

sémiotiques, deux arts. Genre « à la limite ou des limites »<sup>12</sup>, elle donne à voir le passage de l'un à l'autre, leur « territoire commun » (Bélen Juárez). Quel rapport entre cette rencontre d'espaces et celle du *tenor* et du *vehicle* dans la métaphore ? Quel lien entre le glissement (extension, perturbation) des genres ou des arts, et le déplacement du sens ?

Nous aimerions montrer que cette communauté de vocabulaire (« glissements », « déplacements ») n'est pas un jeu de langage. Ce parallélisme des structures que nous évoquions prend tout son sens dans l'interaction, en poésie visuelle, les dimensions *plastique* et *iconique* de l'image, dont la distinction est rappelée par Goran Sonesson<sup>13</sup> :

Chaque image possède deux couches de signification : l'iconique, qui est ce par quoi l'image donne l'illusion de reproduire une scène du monde réel, telle qu'elle est donnée dans la perception directe, et le plastique, dont l'expression est constituée par la surface plane de l'image, et qui renvoie à des significations généralement plus abstraites.

Nous proposons de nommer « image-icône » la valeur sémantique de l'image, son rapport au référent, et « image-plan » l'image reçue dans sa dimension plastique et spatiale, sa signification interne. La question est de savoir comment ces deux aspects confèrent à l'image sa signification, et notamment comment leur décalage ou non-adhérence, leur mise en tension, produisent la métaphore visuelle. Le jeu de présence-absence<sup>14</sup> que suppose l'image visuelle a déjà été commenté : faut-il voir dans l'image-plan le « véhicule » d'une « image-icône » qui en serait la « teneur » ? Comment, en poésie visuelle image-plan et image-icône, *véhicule* et *teneur*, texte et image dialoguent-ils ?

Nous distinguons trois types de rapports entre l'image-icône et l'image-plan. Dans une première catégorie de poèmes, le rapport texte-image s'inscrit dans un système sémiotique de substitution ou de désignation. L'interaction entre les deux médias (texte et image) se superpose à celle du teneur et du véhicule métaphoriques. Au contraire, l'image visuelle peut présenter, en son sein, une rupture (thématique ou formelle) qui donne lieu à une signification métaphorique entièrement suggérée par l'image. Enfin, le genre poético-visuel, par le dualisme et l'hybridité qui lui sont inhérents, est sous-tendu par une métaphore essentielle : le texte est perçu *en tant qu'*image. Nous entendons montrer qu'il ne s'agit pas là de catégories distinctes de poèmes, mais de trois aspects du processus par lequel la métaphore visuelle excède le langage, entre fixation du sens à révélation.

## **1. Structure sémiotique de l'image-icône. La métaphore comme un rapport entre arts**

Dans certains poèmes visuels, seul le titre porte un élément verbal. Certes périphérique, il est aussi premier chronologiquement : on a donc tendance à considérer qu'il désigne ce que le poème représente, ce qu'il est ou devrait être. La distorsion du rapport de désignation donne lieu à une tension

---

<sup>12</sup> Bélen Juárez, Gustavo Vega, *Poéticas visuales*, León, Instituto Leonés de Cultura, 2008, prologue (non paginé): « Se trata de una poética al límite, o de los límites. Son creaciones que pueden ser entendidas como obra poética pero también como obra plástica. Se instalan en un territorio común a poetas visuales y artistas plásticos ».

<sup>13</sup> Goran Sonesson, « Le silence parlant des images », in Groupe µ, « Rhétorique du visible », *op. cit.*, p. 38.

<sup>14</sup> « Le trope visuel, entre présence et absence », Jacques Fontanille, in Groupe µ, *op. cit.*, p. 47 : cette dynamique de présence « organise le champ de présence "imaginaire" d'une instance de discours ».

métaphorique<sup>15</sup>. Pour de nombreux poèmes visuels représentant un objet unique (souvent photographié) le titre constitue une dénomination métaphorique, rappelant le rapport privilégié entre la métaphore langagière et le mot : « il faut rappeler que c'est le mot qui, dans le discours, assure la fonction d'identité sémantique », dit Paul Ricœur<sup>16</sup>, principalement le nom<sup>17</sup>. Ainsi, le poème de M. Calvarro Sánchez, « Un día cualquiera »<sup>18</sup>, présente la photographie d'une page d'agenda arrachée et laissée blanche. L'agenda symbolise le passage du temps, la feuille l'unité de temps (« un día ») et qu'elle soit arrachée et vide figure l'absence de particularité (« cualquiera »). Le rapport texte-paratexte tient lieu de « schème » métaphorique<sup>19</sup> : le verbe *être* pourrait relier l'un et l'autre, une page blanche arrachée de l'agenda *est* « un jour comme les autres ». Les sèmes qui construisent cette signification métaphorique sont représentés visuellement par des éléments isolables, selon un rapport binaire : la déchirure de la page, sa blancheur, etc. Teneurs et véhicules sont clairement identifiés, et se superposent à la division générique entre texte et image, laquelle se superpose, à son tour, à la division (qui aboutit à une interaction) entre texte et paratexte. Cette triple superposition s'organise selon un schéma binaire : l'image serait donc entièrement soumise à un système sémiotique codifié par le langage. De fait, confondre blancheur, vide et absence (d'activité) relève de la convention, ou de la métaphore « morte ».

La métaphore visuelle ne serait-elle que l'illustration d'une métaphore langagière ? Il semble d'abord qu'elle l'excède en permettant une expérience de spectateur –que ne permet pas, sur le plan linguistique, le ton de vérité générale et le recours à l'article indéfini « un ». Au contraire, l'image visuelle donne à voir le désœuvrement, fait expérimenter l'ennui car nous percevons véritablement la blanche de la page d'agenda, mais également celle de la page de l'anthologie poétique sur laquelle elle figure. Nous constatons la superposition de matières, l'absence de substance, le vide sémantique. Cela dit, que le spectateur fasse le constat visuellement de ce vide ne signifie nullement qu'il s'implique dans le discours poétique. La feuille d'agenda est positionnée en diagonale, sa taille est bien inférieure à la page où figure le poème visuel : tout effet de mise en abîme est donc impossible. Le vide est observé de biais (diagonale) et de loin (taille réduite), ce qui bloque toute transcendance de l'image. La métaphore visuelle échoue à suggérer un geste artistique, une expérience de sujet. Sans doute est-ce là ce qui la distingue de la métaphore verbale qui « manifeste [...] très fortement le fait que les mots ne réfèrent à des choses que par la volonté d'un locuteur qui construit les choses », comme le souligne C. Dérive<sup>20</sup>. Au contraire, la surface opaque de l'image figure non seulement l'absence de sujet, mais l'impossibilité d'un discours. Le désœuvrement s'impose à nous, mais nous échappe : la page n'est pas une surface à *écrire*, le vide n'apparaît pas comme un vide à *combler*. L'image blanche traduit en fin de compte la

<sup>15</sup> On pourrait y voir l'héritage de l'intitulation de Magritte ou Marcel Duchamp. Ce dernier affirme en effet : « Il existe une tension entre mes titres et mes tableaux [...] ils agissent l'un sur l'autre. », cité par Patricia de Haas, « Marcel Duchamp et 'la couleur invisible' », *Ceci n'est pas un titre*, Lyon, Fage, 2014, p. 99.

<sup>16</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 9.

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 23 : « 1<sup>er</sup> trait : la métaphore est quelque chose qui arrive au nom ».

<sup>18</sup> *Poesía visual española (antología incompleta)*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>19</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 254.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 256.

solitude d'un sujet absent, non pas une parole tue mais une parole impossible. Cet impossible, l'image en rend compte plus le discours verbal ne saurait le faire, car elle bloque effectivement notre perception.

Ainsi, il semble que le poème présente une métaphore visuelle qui adopte la structure d'une métaphore langagière mais en creuse et finalement en excède la portée. Ce poème met en œuvre une triple superposition binaire – des deux pôles métaphoriques, des deux genres en présence et des deux espaces que sont le texte et le paratexte – ce qui semble marquer la prédominance de l'image-icône dans la construction de la métaphore visuelle. Elle opère d'abord à un parcellement et à une fixation de la signification. Pourtant, la signification abstraite suggérée par l'image-icône s'impose à nous comme une expérience grâce à l'image-plan. Celle-ci permet l'approfondissement du sens. Parfois elle engendre des sens nouveaux qui fonctionnent avec le premier comme un réseau de connotations concordantes.

Dans le poème de Pablo del Barco « Granada Granada »<sup>21</sup>, c'est également à partir d'une apparente fixation du sens, sur la base d'un rapport de substitution du texte par un dessin, que l'image produit un redéploiement du sens. Les passages du texte à l'image et du littéral au métaphorique ont lieu dans le corps du poème : un texte en vers dont quatre mots sont « remplacés » par des dessins, qui représentent respectivement une grenade (v. 2), un lion (v. 6), un œil (v. 9) et une lune (v. 11). La reconnaissance de ces motifs et leur traduction en mots est nécessaire à la linéarité de la lecture. Pourtant, aucun des mots dont ces dessins tiennent lieu ne peut être pris au sens littéral. Le rapport texte-image se superpose à un déplacement du sens littéral au sens métaphorique. Si, aux vers 1 à 3, on lit « Surgen de la <granada> / asteriscos rojos / del cante y del dolor », le terme « granada » peut difficilement désigner le fruit, pourtant représenté par le dessin. La fonction de complément circonstanciel de lieu du syntagme (« surgen de la <granada> ») pourrait suggérer plutôt la ville de Grenade, ce qui renvoie au poète Federico García Lorca, mentionné au vers 12, qui en est originaire et au titre du poème où le terme apparaît deux fois, sans article. Les « astérisques rouges » (v. 2) désigneraient son langage poétique – on soulignera par ailleurs leur connotation politique toujours cohérente avec la figure de Lorca. La rupture du code sémiotique (le passage du langage verbal à l'image) accentue la rupture allotopique et oblige à une lecture métaphorique. Aucun des sens de *granada* n'est pleinement satisfaisant : la référence au fruit n'a guère de sens dans ce contexte ; la présence de l'article « la » (v. 2) remet en cause l'identification de « granada » à un nom de la ville.

Le dessin, perçu d'emblée, aisément lisible, perturbe le rapport signifiant-signifié. Cela apparaît davantage encore avec le dessin de lion (v. 6). Si on lit « los <leones> del agua », l'expression, métaphorique renvoie selon toute vraisemblance au bruit des vagues (voire à leur puissance, à la forme de l'écume). En aucun cas il ne s'agit de l'animal. Le dessin impose une réduction (un seul lion dessiné figure plusieurs vagues) induisant un rapport au signe trompeur qui débouche sur une incompatibilité, qu'illustre le fait que les dessins débordent de la ligne d'écriture des vers. Par ailleurs, le dessin stylisé

---

<sup>21</sup> *Poesía visual española (antología incompleta)*, op. cit., p. 60.

et enfantin du lion n'évoquerait aucunement les vagues s'il n'était mis en tension avec un cotexte (la phrase où il s'insère). Cette tension oblige à dépasser l'image et à recourir à l'imaginaire. Il y a donc bien, là encore, une cohérence entre le rapport texte-image et le rapport métaphorique (entre terme métaphorique et cotexte). Les images tendent le tissu textuel, mettent à l'épreuve sa continuité. D'ailleurs, placées tout au long du poème, elles résonnent en système car elles donnent à voir des motifs exotiques (la grenade, le lion) ou des *topos* poétiques (la lune, v. 11)<sup>22</sup>. Cette tension est d'ailleurs illustrée dans le titre du poème par la répétition lexicale qui figure le dédoublement voire l'intrication entre réalité et imaginaire, mais aussi entre lettres et image.

La superposition d'une rencontre de matériaux (verbe et image) et de discours (littéral et imagé) suggère un réseau d'images concordantes et de connotations sur lesquelles la métaphore établit sa surenchère sémantique. Une pluralité des sèmes agrègent sens dénoté (par les mots) et connotés (par les images). Le poème « Utopía » de José Luis Campal<sup>23</sup> présente, écrit en gros sur la page, le mot « utopía » dont le « O » est remplacé par la photographie d'un cendrier circulaire empli de mégots. La construction évoque une syllepse<sup>24</sup> puisque le rond est à la fois le pourtour d'un cendrier et une lettre du mot « utopía ».

Le passage de l'un à l'autre se fait grâce au sème commun de la rondeur qui invite à voir une assimilation entre le motif du cendrier et le terme « utopía ». Ainsi, la syllepse induit une métaphore : le cendrier suggère l'image du penseur utopiste, une cigarette à la bouche, et évoque à notre imaginaire la figure d'intellectuel post-soixante-huitard. Cette lecture implique de considérer l'interaction du cendrier et du terme « utopie » en la rapportant à un référent extérieur – et de voir le poème comme une image-icône. Là encore, un réseau de connotations corrobore cette interprétation. La rondeur du cendrier suggère d'autres objets ronds (ronds de fumée, rond de l'horloge qui dit le temps passé à fumer) et celle de la lettre « O » qui est aussi l'initiale de « ocio » (loisir, oisiveté) présente, dans sa graphie, un espace à combler. La rondeur est porteuse d'imaginaire.

Néanmoins, la photo du cendrier donne à voir un amas de mégots, suggérant une sensation d'amertume (d'abord au sens gustatif, du terme : celle de la cendre). L'observation de l'image-plan perturbe le rapport métaphorique entre teneur et véhicule. Si le poème « semble » affirmer que le cendrier est assimilé à une utopie, il montre pourtant une utopie usée, consumée. Pour parvenir à cette double interprétation contradictoire, il faut percevoir, simultanément, l'image-icône et l'image-plan, c'est-à-dire la fusion, pour reprendre les termes de Paul Ricœur « du sens et du sensible »<sup>25</sup>. L'image, dit-il, « est aussi cet objet dur, semblable à une sculpture que devient le langage une fois dépouillé de sa fonction de référence et réduit à son apparaître opaque ». Cet « objet dur » c'est l'utopie comme idéal,

<sup>22</sup> L'expression, « una luna / federica » (v. 11-12) rappelle qu'il s'agit d'un motif récurrent de la poésie de Lorca.

<sup>23</sup> *Poesía visual española (antología incompleta)*, op. cit., p. 109.

<sup>24</sup> Il s'agit d'une figure par laquelle sont « prises ensemble » différentes catégories grammaticales ou sémantiques, selon le *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., p. 863.

<sup>25</sup> Op. cit., p. 265.

réduit à l'« apparaître opaque » que constitue la vision des mégots entassés, dont toute transcendance (rapport signifié-signifiant) est fonction de l'expérience sensible que provoque cette image. La dualité du « sens » et du « sensible » soulignée par P. Ricœur reprend celle de l'image-icône et de l'image-plan. Elle permet d'embrasser l'utopie et l'absence d'utopie, qui se superposent inévitablement et que l'on ne peut voir indépendamment. On ne peut lire *utopía* sans voir le O, donc le cendrier. A l'inverse, on ne peut considérer le cendrier que comme un fragment du mot *utopía*. Aussi, le titre du poème apparaît simultanément comme tautologique et ironique.

Le passage d'un sens à l'autre est continu, et totalement superposé au passage d'un art à l'autre, et d'un mode de réception à l'autre : lecture (du mot) ou visualisation (de la photographie). La complexité des interactions entre texte et image engendre une mobilité de la signification, selon que l'on rapporte ou non l'image à un référent. Si le poème de José Luis Campal suggère aussi l'importance de la plasticité de l'image dans sa réception, nous allons observer à présent les cas où l'image inclut une anomalie, équivalent visuel de la rupture allotopique que l'on trouve dans la métaphore. Là encore, la transposition iconique de l'image langagière permet l'excès du sens initial (purement verbal) et provoque l'anomalie, l'étrange.

## **2. L'allotopie sur l'image-plan : de la transgression à l'étrange**

Si le travail plastique (notamment l'organisation spatiale) de l'image participe pleinement de l'élaboration du sens métaphorique, il aboutit parfois au renversement de la signification de l'image-icône. La transgression de la représentation du réel mime visuellement celle du sens (rupture allotopique). Ainsi, le poème « Desertores » de José Lupiáñez<sup>26</sup> présente deux dessins figurant deux jetons de domino, ainsi que des pois noirs, situés en dehors des jetons. Le rapport métaphorique relève partiellement de la catachrèse<sup>27</sup> dans la mesure où le jeton de domino renvoie à un pion, « peón » en espagnol, terme qui désigne à la fois un soldat, un subordonné et une pièce de jeu. Si le poème visuel exploite cette polysémie langagière, la métaphore visuelle n'en est pas que l'illustration. Elle tient également à un travail plastique où la transgression métaphorique (la tension entre teneur et véhicule) provient de la transgression plastique et figurative.

Les pois situés en dehors des jetons sont métaphoriquement des « déserteurs » (comme l'indique le titre), car ils ne se rapportent à aucun des deux « camps » en présence. Ce faisant, ces points sont aussi « hors-jeu ». Ils cessent d'être des pions de domino – qui n'ont d'autre valeur que l'indication du nombre. Ils acquièrent une surface, une présence sur la page. En passant du point comme signe d'unité, au point comme forme géométrique, se produit une transgression de la figuration, modalité du discours iconique, vers la création d'une forme abstraite. Cette transgression artistique exprime celle du sens et sa portée métaphorique. Celle-ci est, à son tour, l'expression d'une idéologie pacifiste que l'on peut

---

<sup>26</sup> *Poesía visual española (antología incompleta)*, op. cit., p. 230.

<sup>27</sup> Par la catachrèse, « la langue pourvoit aux besoins nouveaux de dénomination » (Véronique Klauber, *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit. p. 99).

considérer transgressive : la présence de sept points à l'extérieur des jetons, contre six seulement à l'intérieur, suggère non seulement la présence de « déserteurs », mais la remise en cause des règles et du combat (respectivement signifiant et signifié de la métaphore visuelle). La métaphore visuelle ne se base pas alors sur une simple substitution (rapport binaire d'identification des éléments visuels à des sèmes): elle illustre, par une transgression plastique, un discours qui lui aussi « transgresse » les règles et les lois. Que cette transgression de la représentation soit perçue comme métaphorique donne inévitablement lieu à une impression d'incongruité, voire d'anomalie qui remet en cause le rapport de désignation posé par l'image-icône et son interaction avec le titre (ou le texte).

Cette impression d'incongruité s'impose dans le poème « Piedad férrea » de Julia Otxoa<sup>28</sup>, composé d'un dessin en noir et blanc représentant une clé à vis et un ouvre-bouteille disposés l'un au-dessus de l'autre, le premier horizontalement, le second verticalement, les deux branches écartées vers les extrémités de la clé à vis. La coprésence d'objets renvoyant à des contextes hétérogènes crée sur la page une rupture allotopique que seul permet de « résoudre » le recours au titre, que l'on peut traduire par « Piété de fer » ou « *pietà* de fer ». Selon cette seconde lecture, l'ouvre-boîte renverrait à la Vierge Marie (la poignée à sa tête, les branches à ses bras) auprès du corps mort de Jésus, représenté par la clé horizontale. L'adjectif « férrea », signifie au sens propre « en fer », ce qui renvoie à la représentation des objets, et au sens figuré « indestructible », ce qui renvoie à la signification métaphorique de l'image. Le terme « piedad » fait aussi jouer sens figuré et sens propre de l'adjectif, puisqu'il désigne à la fois « la piété », que l'on peut qualifier d'« indestructible », et la *pietà* qui, dans le cas présent, est effectivement « en fer ».

Pourtant, il va sans dire que le rapport de ressemblance formelle qui permet l'interprétation du dessin comme une *pietà* nécessite humour et (auto)-dérision. La perception d'une image-icône (figure de la *pietà*) suppose l'élimination d'incongruités prégnantes dans l'image-plastique. Non seulement l'assimilation à un motif artistique traditionnel d'objets du quotidien est incongrue, mais l'hybridité de l'image elle-même en perturbe l'intégrité. Elle apparaît comme un arrangement hasardeux et éphémère. Que l'on resserre les branches de l'ouvre-bouteille et l'étreinte « de Marie » disparaît – la *pietà* avec elle. Ainsi, ressort non pas la coïncidence du religieux et du quotidien (cela pourrait être le sens, au final, de cette *pietà* à base d'ustensiles) mais son caractère artificiel et incertain, une désacralisation du religieux. L'image-icône n'apparaît que conjointement à sa destruction potentielle, provoquée par l'appréhension plastique de l'image et, surtout, la considération de son organisation spatiale plurielle<sup>29</sup>. Le passage de l'unité à la pluralité est essentiel dans la dissociation de l'image-icône et de l'image-plan. La première refuse la perception de la pluralité qu'elle réduit à un signe (c'est l'ensemble de l'image

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>29</sup> Le poème « Dominó » de Jesús Maestro (*ibid.* p. 240) constitue un exemple similaire: il représente des jetons de dominos positionnés en forme de croix. Plusieurs rapports de désignations métaphoriques peuvent être formulés : l'église est symbolisée par la croix, le jeton désigne les individus qui adhèrent à la religion. Dans le titre du poème, l'accent sur le terme « dominó » permet d'articuler l'image du jeu (dominos) à celle de la domination (dominó, elle domina). Or, là encore, l'image donne autant à voir le symbole de l'église que sa destruction potentielle et facile par le déplacement d'un des jetons.



qui signifie *une pietà*). Or, cette pluralité visible, ici, détruit la métaphore, annihile le rapport teneur-véhicule car c'est le « tissu textuel », soit l'intégrité du discours du poème visuel, qui est démantelé.

L'image visuelle semble suggérer, paradoxalement, l'incongruité de la métaphore langagière tout en en transposant la structure. La pluralité de ses fragments aboutit à une création étrange, une hybridité qui ne se résout pas par la reconnaissance d'une « image-icône ». Ainsi, le titre du poème « La flor de tus labios » de Tomás Camacho Molina<sup>30</sup> contient une métaphore *in praesentia*, où le terme « flor » évoque la jeunesse, la fraîcheur et la couleur rosée des lèvres, assimilées à une fleur. Le corps du poème visuel est constitué d'une photo de la partie inférieure d'un visage auquel se superpose, selon un procédé de collage, une fleur formée à partir de la photographie des lèvres, reproduites cinq fois et disposées de manière à évoquer les pétales d'une fleur. Si cette image visuelle pourrait être considérée comme la reproduction visuelle de la métaphore conventionnelle qu'énonce le titre, produisant le « rajeunissement » d'une métaphore « morte » (P. Ricœur<sup>31</sup>), la structure de l'image-plan engendre une impression étrange. En dépit du caractère topique de l'image verbale, l'aspect incongru de cette image visuelle met plastiquement en évidence une dissonance sémantique. La « fleur » créée plastiquement est luisante, chaque pétale est doublement bombé, traversé d'un trait noir. Par ailleurs, la rougeur, sème pertinent justifiant la métaphore verbale, n'est pas exploitée par le langage iconique (la photo est en noir et blanc, les lèvres plutôt pâles). A l'inverse, la pluralité des bouches, sur l'image, est un ajout par rapport à la métaphore langagière. Le pluriel de l'expression « tus labios » (qui désigne, en principe, les deux lèvres d'une bouche unique) est entendu, littéralement, comme une pluralité de lèvres (ici, dix en tout !). L'image visuelle semble donner à voir non le sens véritable de l'expression langagière, mais son interprétation littérale et irrecevable qui produit une image incongrue, voire monstrueuse dans la mesure où elle donne à voir un découpage du visage humain. Encore une fois, la pluralité, à travers la fragmentation visible sur la page, empêche ce rapport binaire entre teneur et véhicule. Ainsi, la dimension plastique de l'image démantèle sa transcendance iconique.

De fait, la production d'une image étrange du fait de son hybridité est une caractéristique de bon nombre de métaphores visuelles. C'est le cas des poèmes-photographies de Chema Madoz (sans titre) dont l'effet n'est pas nécessairement de produire une « anomalie », mais d'ouvrir un monde imaginaire, à l'instar de cette composition<sup>32</sup> où figure une orange à laquelle est accolé un nœud en caoutchouc, et qui semble flotter en l'air (puisque l'on perçoit sur la droite son ombre portée), devant une toile de fond qui évoque des nuages. L'ensemble constitue une métaphore *in praesentia* (le fruit est, en même temps, un ballon gonflable) où la rupture allotopique (la rencontre des deux objets) produit une forme énigmatique. Elle confronte des contraires (l'organique et l'objet, la pesanteur et la légèreté, la terre et le ciel). Si l'on rapproche ce poème de celui de Julia Otxoa, « Formas del mundo »<sup>33</sup>, on observe les

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>31</sup> *Op. cit.*, « Métaphore et discours philosophique » (chapitre 8), p. 370.

<sup>32</sup> *Poesía visual española (antología incompleta)*, *op. cit.*, p. 233.

<sup>33</sup> En ligne : <http://www.juliaotxo.net/Galeria/index.php?album=poesia-visual&image=-NARANJA-copia.jpg>

mêmes réunions énigmatiques : petitesse vs immensité, pérennité vs caractère périssable. Celui-ci représente un demi-globe terrestre accolé à un demi-citron, soit deux éléments hétérogènes, dont la différence de taille accentue l'incompatibilité, et qui renvoient respectivement à la teneur et au véhicule d'une métaphore visuelle<sup>34</sup>. La fertilité et la rondeur constituent sans doute les sèmes communs au fruit et à la Terre permettant leur assimilation, ainsi que la polysémie de « Tierra » (planète ou sol). Pour interpréter ces réunions énigmatiques le lecteur puisera dans son imaginaire nourri, pour les deux exemples, des mêmes éléments : fruits et objet, ciel et terre, microcosme et macrocosme. Le message – partiellement commun aux deux poèmes – pourra être celui de la fragilité de la terre et de la vie.

Au-delà de l'interprétation binaire des objets qui constituent ces métaphores visuelles (par la reconnaissance de plusieurs binômes teneur-véhicule), ces énigmes semblent révéler des rapprochements souterrains et mystérieux entre objets, lesquels prennent une dimension essentielle du fait de la portée des thèmes évoqués (la Terre, la vie, l'univers). Ainsi, le travail plastique de rapprochements et de ruptures produit une image qui renvoie, par métalangage, à la transcendance elle-même : contrairement aux exemples précédents où la pluralité démantelait le sens global de l'image, on peut dire que la fragmentation de l'image-plan tend vers la signification unitaire et absolue de l'image-icône. Sur la page, le monde s'écrit par la rencontre des objets, des formes, des matières. Leur agencement en image-plan *est* (on doit entendre, ici avec P. Ricœur, un « est » métaphorique qui signifie à la fois “n'est pas” et “est comme”)<sup>35</sup> une écriture visuelle. L'organisation spatiale des éléments élabore un sens indépendant de tout système de signes arbitraires, mais dont la forme poétique est la révélation. Cette dimension essentielle du langage que suggère le travail poétique et spatiale des images est particulièrement prégnante dans les poèmes qui présentent une fusion du texte et de l'image, où surgit « d'un art l'autre »<sup>36</sup>.

### 3. Le texte *comme* image, métaphore constitutive du genre poético-visuel

De nombreux poèmes visuels présentent un travail de la calligraphie et des rapprochements entre lettres et objets<sup>37</sup> aboutissant à une fusion texte-image. Cette catégorie de poème est sous-tendue par une métaphore essentielle sur le plan de la constitution du genre de la poésie visuelle ou spatialisée : celle du texte entendu, perçu, utilisé *comme* s'il était une image, comme dans le poème de Julián Alonso, « Uves migratorias »<sup>38</sup>. Le dédoublement des perceptions iconique et plastique est explicité dès le titre. La paronomase *aves / uves* permet la superposition ou fusion des lettres V (« *uves* ») et des oiseaux

<sup>34</sup> Le poème n'est pas sans évoquer le vers de Paul Éluard, « La terre est bleue comme une orange » dans *L'amour, la poésie* (1929), Paris Gallimard, 1939.

<sup>35</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 11.

<sup>36</sup> Nous formulons ce titre en écho à celui de l'ouvrage *Poesure et peinture, d'un art l'autre* consacrée à la poésie visuelle et expérimentale (Paris, Réunion des musées nationaux, 1993).

<sup>37</sup> On peut citer aussi le poème « Vértigo » de J. M. Calleja (*Poesía visual española (antología incompleta)*, *op. cit.*, p. 86) qui représente le dessin en noir et blanc d'une femme munie d'un parapluie, debout sur le bord d'une des « jambes » du U majuscule. Le poème de José María Iglesias, « Fe como laberinto » (*ibid.*, p. 200) s'appuie aussi sur un travail plastique de la graphie, notamment le positionnement des lettres F et E majuscules dont la forme évoque un labyrinthe.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 35.

(« *aves* »), grâce à l'adjectif « *migratorias* » (migrateurs). Le titre du poème semble se référer à des oiseaux, dénommés métaphoriquement « *aves* » en raison de leur forme. Le corps du poème, à l'inverse, présente, objectivement, un assemblage de lettres V. Elles sont disposées sur plusieurs lignes, formant une sorte de triangle pointé vers le bas : seule une « lecture » métaphorique de ces V permet d'y voir une volée d'oiseaux migrateurs. On ne peut donc identifier avec certitude teneur et véhicule. D'une part, l'adjectif « *migratorias* » du titre suggère l'image de l'oiseau *sous* le dessin de la lettre V. D'autre part, la représentation schématisée des oiseaux confère une dimension iconique à l'image constituée uniquement (sur un plan plastique) à partir de lettres. Ce qui frappe ici, c'est la coïncidence entre un phénomène langagier (la paronomase que suggère le titre) et un phénomène réel, visible (l'habitude des oiseaux migrateurs de se déplacer ainsi) : en soulignant cette coïncidence, le poème visuel non seulement présente une énigme (on peut certes considérer ainsi le corps du poème pris indépendamment du titre), mais sa résolution : une révélation. La métaphore poético-visuelle, finalement, mettrait en lumière des coïncidences essentielles entre langage et monde, où le système du premier ne serait plus arbitraire, mais au contraire profondément motivé.

Plus rarement, ce sont des mots entiers qui sont « iconisés », dont le travail sur l'écriture conduit à suggérer une signification métaphorique. C'est le cas dans le poème « *Amor puro* » de Pablo del Barco<sup>39</sup> qui présente un espace poético-visuel divisé en neuf cases. Dans la première, les termes « *amor puro* » sont répétés cinq fois en colonne. Dans la deuxième, les mêmes mots (toujours en cinq occurrences) se superposent aux premiers avec un léger décalage, et un effet de brouillon. Le phénomène se poursuit en s'amplifiant jusqu'à la huitième case, entièrement recouverte d'une écriture désormais illisible et qui n'apparaît plus que comme un gribouillis. Dans la dernière case, une sorte de virgule blanche est superposée à la grisaille : l'image évoque un clitoris superposé à l'écriture brouillonne qui figure, en fin de compte, une toison pubienne. Le passage du verbal à l'iconique est progressif mais paradoxal : les signes s'accumulent jusqu'à disparaître, ils deviennent illisibles du fait de leur répétition, et ce phénomène aboutit en fin de compte à une image inverse de la première sur le plan de la forme et de la réception (autour d'une opposition lisible vs illisible), mais dont la signification est équivalente. L'amour pur (« *amor puro* ») est un sexe de femme. Selon un double procédé métonymique et symbolique<sup>40</sup>, ce sexe renvoie à un érotisme originel<sup>41</sup>, l'*éros* signifie à la fois un amour pur et charnel. Ce sens advient grâce à la double métamorphose du signe en trait (illisible) et en ligne dénotative (d'une toison), soit l'élaboration, à partir de l'image-plan, de l'image-icône : la métaphore visuelle fait apparaître le sens véritable des choses par la déformation, la transformation du linguistique. Au contraire des sens prédéterminés et codifiés de la métaphore-substitution, telle que nous l'avons étudiée au début de cet article, où la métaphore semblait « moulée » sur le modèle sémiotique verbal, tout en l'excédant, la métaphore dans ces deux derniers exemples est un processus de creusement et de révélation – y

<sup>39</sup> *Poesía visual española (antología incompleta)*, op. cit. p. 61.

<sup>40</sup> Le sexe féminin est *mis pour* un organe sexuel humain (tout genre confondu), l'organe est *mis pour* la sexualité.

<sup>41</sup> On pense au tableau *L'origine du monde* de Gustave Courbet.

compris au sens photographique du terme : la forme répétitive et quadrillée de la page n'est pas sans évoquer les négatifs photographiques. Encore une fois, le travail spatial (agencement, disposition, répétition) de l'image propose une nouvelle écriture du monde indépendante du système sémiotique et qui semble révélatrice de rapports existants. Ce faisant, le langage, remis en question dans les premiers exemples étudiés, n'est-il pas indirectement réhabilité par la métaphore visuelle.

Plusieurs confrontations d'espaces ont été perçues dans cette exploration des poèmes visuels espagnols contemporains. On peut y voir la coexistence, dans le genre poético-visuel, non seulement de deux langages, mais de deux positionnements vis-à-vis du langage. D'une part le questionnement du rapport du langage aux objets du monde, de l'autre la volonté d'un ancrage renouvelé du discours poétique dans le monde. Celui-ci rappelle les origines de ce genre dans les années 1960 : à l'heure de la crise du langage à la fin du Franquisme, la poésie visuelle poursuit l'utopie d'une « matérialisation du poétique » (A. López Gradolí<sup>42</sup>). Dans cette étude, la définition d'un triple dualisme, c'est-à-dire d'une tension sémantique métaphorique (teneur-véhicule), d'une dualité matérielle propre au genre poético-visuel (texte-image), et d'une interaction spatiale entre corps du poème et périphérie de l'œuvre (texte-paratexte) nous a permis de constater différentes structures métaphoriques visuelles basées soit sur les superpositions de ces dualismes, soit sur leur fusion, qui correspondent au partage du message poétique entre l'« image-icône », où le visuel est le *media* d'une métaphore dont la structure est, en fin de compte, langagière, et « l'image-plan », support d'une métaphore plastique, où le discours poétique se fond avec sa matière visuelle et spatiale. L'image, révélatrice des correspondances énigmatiques entre les objets qui nous entourent, en est la nouvelle écriture.

---

<sup>42</sup> *Poesía visual española. Antología incompleta*, op. cit. p. 16: « El poema visual [...] potencia los componentes plásticos, gráficos e icónicos, en su búsqueda utópica de una materialización de lo poético ».

## Bibliographie

- Denis Maurice, « Définition du néo-traditionalisme », *Art et Critique*, 23 et 30 août 1890.
- Détrie Catherine, *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Champion, 2001.
- Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Enclyopaedia universalis, Albin Michel, 2001.
- Durand Jacques, « Rhétorique et image publicitaire », *Communications*, 15, 1970, p. 70-95.
- Fontanille Jacques « Le trope visuel, entre présence et absence », Groupe Mu, *Prothée*, volume 24, numéro 1 printemps 1996, « Rhétorique du visible ».
- Gauthier Guy, *Initiation à la sémiologie de l'image*, Paris, Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente, 1979.
- Gauthier Guy, *Vingt plus une leçons sur l'image et le sens*, Paris, Edilig, 1986.
- Haas Patricia de, « Marcel Duchamp et 'la couleur invisible' », *Ceci n'est pas un titre*, Lyon, Fage, 2014.
- Juárez Bélen, prologue de Vega Gustavo, *Poéticas visuales*, León, Instituto Leonés de Cultura, 2008.
- Le Guern-Forel Odile, « Peut-on parler de métaphores iconiques ? », *Parcours sémantiques et sémiotiques*, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine [Colloque, 24-26 avril 1980], Saint-Étienne, CIEREC, 1981, p. 213-224
- Otxoa Julia, <http://www.juliaotxo.net/Galeria/index.php?album=poesia-visual>
- Poesía experimental española (1963-2004)*, Félix Morales Prado (ed.), Barcelone Marenstrum, 2004.
- Poesía visual española (antología incompleta)*, Alfonso López Gradolí (ed.), Madrid, Calambur, 2007.
- Ricoeur Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- Sonesson Goran, « Le silence parlant des images », in Groupe Mu, *Prothée*, volume 24, numéro 1 printemps 1996, « Rhétorique du visible ».