



Konstellations

## L'image de la langue prise dans l'image de la pensée (ou le troisième élément)

Par Diana Andrasi Zarnoveanu

Fichier : 0501.11.pdf

Diana Andrasi Zarnoveanu ©

[dianandrasi@yahoo.com](mailto:dianandrasi@yahoo.com)

« Pour l'amour de la langue » ... Cela était l'explication que Derrida a donnée dans son discours à l'occasion de la réception du prix Adorno le 22 septembre 2002 à Francfort où il se trouvait en l'hypostase de lauréat. Ce que Derrida partageait d'une manière tout à fait compatissante avec Adorno était exactement cet amour collectif, étrange et nostalgique -originaire pour la langue. Proclamé, du début à la fin, en allemand, le discours commence par un prétexte : le rêve du 11 au 12 octobre 1939 de Walter Benjamin, rêve rêvé et révélé, décrit et raconté en français dans une lettre adressée à la femme d'Adorno. La seule insertion de l'allemand, dans le rêve raconté de Benjamin, "*Es handelte sich darum, aus einem Gedicht ein Halstuch zu machen*", traduit, par Benjamin lui-même, par « *il s'agissait de changer en fichu une poésie* », fait preuve que les deux langues participent inconsciemment à la pensée. Peu importe quelles sont les langues dans lesquelles s'expriment la poésie, la pensée, la poésie-pensée. Ou le fichu ? De même, peu importe si le rêve reflète une réalité inconsciente ou si le discours sur le rêve sert à révéler l'inconscient du rêve. En définitive, le rêve n'est qu'un prétexte et un pré- texte pour un texte (la lettre) qui invoque un autre texte (la poésie).

« Pour l'amour du (pur) langage »<sup>1</sup>, énonce Benjamin, est l'objectif final du traducteur ; le même désir passionné, la même raison d'écrire pour Derrida que pour Benjamin.

D'un autre côté, la justification d'Adorno de revenir en Allemagne<sup>2</sup> inscrit la langue parmi les motivations objectives d'une démarche historiquement légitimée.

On voit que le subjectif et l'objectif partagent le même amour : celui de la langue.

Pour Derrida, le rêveur (que ce soit Benjamin ou un autre) incarne deux hypostases emblématiques face à une question de statut. « Un rêveur saurait-il d'ailleurs parler de son rêve sans se réveiller ? Saurait-il nommer le rêve en général ? »<sup>3</sup> Les deux réponses imaginées, le « non » du philosophe et le « oui, peut-être, parfois » du poète, ne divisent pas l'unité « oui-non » du rêveur, mais tout au contraire, lui donnent une consistance solide. Car ce geste d'indécidabilité, l'hésitation entre ces deux extrêmes de la logique, constitue le fondement d'une possible conciliation.

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Œuvres I*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 259.

<sup>2</sup> « Ma décision de revenir en Allemagne était à peine motivée par le besoin subjectif, par le mal du pays (Heimweh). Il y avait aussi une motivation objective. C'est la langue. » T. W. Adorno, *Was ist deutsch?*, cité par J. Derrida, *Fichus*, Paris, Galilée, 2002.

<sup>3</sup> J. Derrida, *Fichus*, op. cit. p.12.

En hésitant entre le « non » et le « oui, parfois, peut-être », il [ici Derrida parle en particulier d'Adorno] a hérité le deux. Il a pris en compte ce que le concept, la dialectique même, ne pouvait concevoir de l'évènement singulier, et il a tout fait pour assumer la responsabilité de ce double héritage.<sup>4</sup>

Pour accepter une telle conciliation énigmatique, il faut d'abord limiter l'espace de séparation entre « oui » et « non » jusqu'à une identification de l'un avec l'autre, jusqu'au point où la relation d'opposition se change en une de conjonction. On ne répond plus « oui » ou « non », mais « oui-et-non », dans le même mot. Évidemment, la logique de la langue ne permet pas un tel mélange sémantique. L'amalgame est possible juste au niveau symbolique.

En ce qui concerne le rapport assez controversé entre forme et contenu - particulièrement quant au langage -, on pourrait essayer de le fixer dans un cadre formel en faisant la transposition du schéma « oui-non ». Au contenu correspond le « non du philosophe », tandis qu'à la forme, le « oui du poète ». En conciliant d'une façon mystérieuse la forme et le contenu, le langage transmet l'incommunicable par sa communicabilité. En effet, quel est le principe moteur du langage ?

Le langage communique l'essence linguistique des choses. Mais de cette essence la manifestation la plus claire est le langage même. À la question : que communique le langage ? il faut donc répondre : tout langage se communique lui-même. [...] Voici ce qui se passe dans le langage : l'essence linguistique des choses est leur langage.<sup>5</sup>

Cette réflexivité un peu paradoxale du langage implique que les choses elles-mêmes portent le signe d'une réalité linguistique qui, à son tour, habite (dans) les choses. Il ne s'agit pas d'un dehors et/ou d'un dedans du langage, mais d'une unité qui englobe les deux (le dehors et le dedans) sans les réduire à une opposition.

Quant au *logos*<sup>6</sup>, Benjamin place la double dimension du langage entre une essence spirituelle et une essence linguistique<sup>7</sup>, bien que le rapport d'identité entre ces deux essences se maintienne au niveau de l'incompréhensibilité. Ce qui lie les deux essences du langage n'est qu'un paradoxe profond et incompréhensible. On se trouve en face d'un mystère qui, à travers l'histoire, n'a guère changé. L'énigme de la nature double du logos (lire « langage ») est demeurée, en tant qu'énigme, un topos virginal.

---

<sup>4</sup> Ibid., p.14.

<sup>5</sup> W. Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain », *Œuvres I*, op. cit., p.145.

<sup>6</sup> « Logos » signifie à la fois « parole » et « raison ». Le dictionnaire étymologique de la langue grecque d'Emile Boisacq, cité par K. Axelos, in « Vers la pensée planétaire » (Paris, Éd. Minuit, 1970, p. 77), renvoie au verbe grec « legô » qui veut dire : « rassembler, choisir, cueillir, trier, énumérer, dire, recueillir, lire, récolter... » Logos veut dire « parole, récit, raison, compte ».

<sup>7</sup> Cette distinction n'est pas très loin de la pensée héraclitéenne sur « logos ».

### L'hypothèse : Le langage, la première image de la pensée

La démonstration n'est pas du tout spectaculaire. La pensée n'existe pas que dans le cadre du langage, qui invente et convertit les démarches de la pensée. La connaissance par la « pensée impure » (c'est-à-dire par la pensée même) ne se dérobe de toute « immédiateté » qu'au moment du déclenchement langagier, en devenant « médiante ». Pour limiter la confusion : « Le péché originel est l'heure natale du « verbe humain », celui en qui le nom ne vivait plus intact, celui qui était sorti du langage qui nomme, du langage qui connaît. »<sup>8</sup> La connaissance médiante, celle qui possède les noms, est soumise à la loi du langage. Avec elle, les manifestations sensibles de l'histoire humaine mettent en scène la production de signes, la corporalité d'images, bref, les ruines-traces.

Dans l'analyse du (langage allégorique) baroque, on trouve une théorie de la langue plutôt désirable : la langue qui cesse de servir strictement à la communication. Il s'agirait ici du « langage réduit à l'état de ruine ».

Point de détour : Les *Umwege*/détours sont au domaine de la méthode ce que les *Vorstellungen*/représentations sont au domaine du langage. D'où le culte anhistorique du langage.

L'ambiguïté d'une progression de ressemblance avec la célèbre insertion<sup>9</sup> benjaminienne contient l'ensemble des idées pour une théorie de la langue. Celle-ci, en tant que structure exposable, s'insère d'une manière insinuante dans la pensée jusqu'au fond, en représentant, en même temps, les moyens et les fins.

À partir de cette assertion, on peut incontestablement ajouter au schéma de la communication jakobsonienne<sup>10</sup> une autre fonction de la langue : celle, « représentationnelle », qui met l'accent sur un (autre) possible élément de la communication, la pensée. Pour cela, il faudrait d'abord investir la communication d'un niveau qui n'appartient pas à la communication même, mais au reflet de la communication. Corollaire : La pensée se disperse parmi tous les actants de la communication. Corollaire du corollaire : Le *hic et nunc* de la communication devient le *toujours* de la langue.

\*

---

<sup>8</sup> W. Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain », *Œuvres I*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 145.

<sup>9</sup> « Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses. D'où le culte baroque de la ruine. » Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Müller, Paris, Flammarion, 1985, p. 191.

<sup>10</sup> Voir Annexe A.

D'où vient le mystère qui préfigure/pré-figure le lien emblématique<sup>11</sup> entre ce qui apparaît clairement, extérieurement - les mots en tant que choses - et ce qui est caché, intérieurement gardé - la pensée ?

La liaison si intime du mot et de l'écrit - le fait que nous écrivons quand nous parlons [...] a longtemps occupé mes pensées. Dis-moi : comment la pensée, l'idée se transforment-elles en un mot ; et pouvons-nous avoir une pensée, une idée qui n'ait son hiéroglyphe, sa lettre, son écriture ? – en vérité, il en est ainsi : mais nous n'y songeons pas ordinairement. Autrefois, pourtant, quand la nature humaine était plus forte, on y songeait davantage, l'existence du mot et de l'écrit en est la preuve : leur simultanéité première, et absolue, venait de ce que l'organe de la parole lui-même écrit pour parler. La lettre parle, ou plutôt : le mot et l'écrit sont unis dès l'origine, et l'un ne va pas sans l'autre.<sup>12</sup>

La citation que Benjamin a choisie – pour élucider le miracle du drame baroque - relève son désir de trouver un point d'ancrage pour une théorie selon laquelle « toute image n'est qu'une image écrite »<sup>13</sup> (c'est-à-dire que toute image nécessite la présence / l'usage du langage) ou, par extension, une image de la pensée. C'est vrai que les imprimeurs, à l'âge baroque en particulier, ont accordé une importante attention aux images qui accompagnaient le texte écrit et/ou aux textes écrits en tant qu'images. De même, plus tard, les calligrammes mallarméens<sup>14</sup> misaient sur la disposition du texte écrit sous forme d'image. Jusqu'aujourd'hui, la pensée humaine a été presque obsédée par les images.

Peu importe si on accorde la position centrale à l'image écrite ou à celle parlée ; ce qui se positionne en tant que « protagoniste » est la figure du langage.

« L'image, dans le contexte de l'allégorie, n'est qu'un signe, un monogramme de l'essence, et non l'essence voilée »<sup>15</sup>. Évidemment, la référence au monogramme ne s'accorde pas seulement avec le caractère métaphorique du discours, mais inscrit justement cette image dans une série liée au *Bild*. Le monogramme, le spectacle d'un signe qui veut exprimer son essence dans un tissu qui veut devenir le teneur de cette essence.

Dans le vocabulaire benjaminien, la famille sémantique du *Bild* a généré, d'une manière prolifique jusqu'à la dimension fractale, une succession de concepts, *Sprachbild*, *Schriftbild*, *Lautbild*, etc. qui sont dominés par *Denkbild*. Tout ce qui lie l'image (*Bild*) à sa fixité matérielle (son, écriture, parole) - voir le monogramme ou l'emblème - se manifeste en deux directions diamétralement opposées : l'une soumise à l'agencement historique et l'autre qui résiste à toute inscription temporelle. En ces termes,

---

<sup>11</sup> Je l'appelle « emblématique » parce que je veux montrer que le rapport signifiant/signifié est de même ordre que celui qui définit un emblème.

<sup>12</sup> J. W. Ritter, *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur*, Heidelberg, 1810, p. 227, cité par W. Benjamin dans *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 230.

<sup>13</sup> Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 231.

<sup>14</sup> Voir Annexe B.

<sup>15</sup> Walter Benjamin *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 231.

l'image benjaminienne réclame une herméneutique spéciale, une herméneutique qui n'interprète pas les signes en tant que signes, mais une qui veut décoder les relations entre le signifiant et le signifié. On imagine cette herméneutique des relations signifiant/signifié dans le domaine du « monstrueux ». L'herméneutique du monstrueux serait l'interprétation de relations innommées, qui ne sont pas encore reconnues et qui sont représentées sur une carte imaginaire par des monstres. Autrement dit, on présuppose l'existence d'une figure (le monstre) qui remplacerait l'inexistence d'une figure (l'inconnu).

Selon cette herméneutique métaphorique, ce qui fait que le signifiant et le signifié s'embrassent, se collent mystérieusement l'un à l'autre, c'est la monstruosité de leur liaison. L'image, en tant que *Bild*, et la pensée, (co-)habitent dans le même lieu (le *Denkbild*).

Si on accepte les distinctions de Gadamer<sup>16</sup> entre le symbole et l'allégorie (d'après Gadamer, le symbole est quelque chose d'« essentiellement et intérieurement porteur de sens », tandis que l'allégorie se manifeste « extérieurement et par artifice »), on voit que l'image dans la théorie de Benjamin a un statut plus proche de celui de l'allégorie, mais elle (l'image) ne s'oppose pas brutalement au symbole; il est absolument évident que l'image/*Bild* porte un sens comme le symbole et, en même temps, garde le caractère d'accessoire et d'artifice de l'allégorie. Par exemple, le monogramme n'est qu'un accessoire identitaire, porteur d'une signature artificielle, destiné à substituer une présence. Le monogramme est une trace allégorique d'un symbole historique (sic !).

### Pseudo-inventaire d'images

La mise en scène d'un inventaire complet et judicieux d'images, en tant qu'images de la pensée, pourrait faire l'objet d'une recherche minutieuse qui ne garantirait pas la performance. Il serait mieux de diriger l'intérêt vers l'analyse de la possibilité de prescrire un tel inventaire. S'il était réalisable, cela signifierait que la pensée pourrait être interprétée comme une constellation d'images.

Dans un court texte rédigé en 1917, W. Benjamin développe l'opposition entre le signe<sup>17</sup> et la tache pour articuler une théorie sur la peinture. En dehors de toute schématisation, la thèse de Benjamin relève que le signe est strictement lié à la ligne, tandis que la tache l'est au médium. On prend par exemple la ligne graphique en tant que signe :

La ligne graphique est déterminée par opposition à la surface ; cette opposition ne présente pas ici une signification purement visuelle, mais aussi une signification métaphysique. À la

---

<sup>16</sup> Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1976, p.80.

<sup>17</sup> Signe = Zeichen, tache= Mal.

ligne graphique, en effet, est attaché le fond sur lequel elle apparaît. La ligne graphique caractérise la surface et la détermine en se l'attachant comme son fond. Inversement, il n'y a de ligne graphique que sur un tel fond, de sorte par exemple qu'un dessin qui recouvrirait entièrement son fond cesserait d'être un dessin. Le fond se voit ainsi assigner une place précise, indispensable au sens du dessin, d'où il résulte que dans l'œuvre graphique, deux lignes ne peuvent déterminer leur rapport mutuel que relativement à leur fond<sup>18</sup>.

Voici bien explicité le rapport assez bizarre entre forme et contenu, bien sûr, cette fois-ci, appliqué au domaine figuratif. Le paradigme sémantique qui décrit la relation entre ligne et fond réunit plusieurs concepts (attacher, recouvrir, déterminer) en donnant à chacun (fond et ligne) son identité à travers l'autre. Par contre, le signe absolu n'a pas besoin d'une détermination forme/contenu, mais d'une essence mythologique.

La nature du signe absolu est tragique (voir la distinction entre allégorie et tragédie), donc sans histoire ; car il se trouve « inscrit sur des objets inanimés comme des bâtiments, des arbres [...] »<sup>19</sup>

Quant à la tache, elle exige la relation avec le vivant. Elle est médiante parce que l'inscription du vivant, donc de ce qui se manifeste historiquement, lui donne « la magie temporelle ». Conclusion : Le *hic et nunc* de la tache s'oppose à l'éternel du signe.

La traduction est une autre forme, une autre image (de la langue et, par extension, de la pensée). Apparemment, cette forme ne pose pas de problèmes de l'ordre de la définition et/ou de la classification. L'histoire de la réflexion sur la question de la traduction ne se présente pas comme un ensemble cohérent et hétérogène d'idées ; par contre, cette histoire possible a connu plusieurs tournures, récupérations et décalages en ce qui concerne la fidélité, l'adaptation au contexte, la mise au jour etc.

L'âge classique (de la fin du 16<sup>e</sup> siècle au début du 18<sup>e</sup> siècle) fut l'âge d'or de la traduction des poèmes antiques grecs et latins. Dans toute l'Europe, les poètes se mirent à traduire. La pratique de la traduction libre, i.e. les « Belles Infidèles » de Nicolas Perrot d'Ablancourt et de ses émules, a contribué à former le goût classique. Avec la création de l'Académie française en 1640, les traducteurs devenaient soucieux d'enrichir leurs langues des beautés de l'Antiquité et justifiaient les additions et les suppressions opérées sur le texte original par les exigences de la cohérence, de la beauté et du style.

À la fin du 18<sup>e</sup> siècle, les poètes traduisant les antiques faisaient parler les héros la langue de leur époque (le 18<sup>e</sup> siècle) (fidélité à la langue et culture d'arrivée). C'est le moment de naissance de la traduction en langue nationale.

---

<sup>18</sup> Walter Benjamin, « Sur la peinture, ou : Signe et tache », dans *Œuvres I*, op.cit., p. 173.

<sup>19</sup> Ibid., p.175.

Benjamin reprend la problématique de la traduction en la mettant dans une lumière différente de celle imposée par la tradition. D'après Benjamin, la traduction est une forme. « Pour la saisir comme telle, il faut revenir à l'original. Car c'est lui, par sa traductibilité, qui contient la loi de cette forme. La question de la traductibilité d'une œuvre d'art est ambiguë »<sup>20</sup>. La tâche d'une traduction n'est pas la ressemblance à l'original ; en effet, aucune traduction ne serait possible si la ressemblance était le but ultime d'une telle démarche. La fidélité de la traduction ne compte pas pour Benjamin. Ce qui donne l'essence de la traduction, c'est la traductibilité de l'original, car le rapport entre les deux (l'original et la traduction) ne s'inscrit plus dans la théorie classique, selon laquelle toute traduction doit se constituer d'une image objective de l'original.

La traduction cherche à devenir « mutation et renouveau du vivant », en changeant l'original. Le vivant, c'est-à-dire les structures sémantiques, syntactiques et morphologiques, impliquées évidemment dans la traduction comme un catalyseur mis au jour, représente l'expression d'une essence sans vie. Si on faisait le schéma du parallélisme, on obtiendrait : l'original – le reflet de la traduction (qui précède l'original<sup>21</sup>), la traduction – l'inscription du vivant (lire « de l'historique »). Dans cette perspective, en ce qui concerne la traduction, Benjamin ne peut ignorer la « parenté » entre les langues, qu'il nomme « transhistorique » ; la transhistoricité serait la totalité des intentions complémentaires des toutes les langues : voici la définition du « langage pur ». Car une seule langue, incomplète et historique (bien que l'incomplétude dérive de son caractère historique) a besoin de la participation d'autres langues...

Par traduction, l'original se libère, « s'élève dans une atmosphère, pour ainsi dire plus haute et plus pure, du langage, ou certes il ne peut vivre durablement »<sup>22</sup>, résonne comme un écho dans une forêt, donne à l'incommunicable le droit à l'existence.

Quant au traducteur, tombé amoureux du pur langage (le pur langage est le langage captif dans l'œuvre), il va transposer dans une autre langue ce qui est immuable dans l'original, ce qui résiste à la transformation historique. Ce processus permet à la traduction de devenir transcendante.

Allégorie benjaminienne pour une conclusion métaphorique : « Dans l'original, teneur et langage forment une certaine unité comparable à celle du fruit et de sa peau, le langage de la traduction enveloppe son teneur comme un manteau royal aux larges plis »<sup>23</sup>. La traduction, pour Benjamin, est un artifice aristocratique destiné à garder l'illusion de la magnificence. D'un autre côté, le rapport à l'original

---

<sup>20</sup> Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », op. cit., p.245.

<sup>21</sup> « De même que les manifestations de la vie, sans rien signifier pour le vivant, sont avec lui dans la plus intime corrélation, ainsi la traduction précède l'original. », ibid., p.246.

<sup>22</sup> Ibid., p.252.

<sup>23</sup> Ibid., p.252.

décrit par la métaphore de la tangente fait d'un principe géométrique un système de lois pour la traduction : elle touche l'original dans un point « infiniment petit de sens », en ayant sa propre vie libre au champ du mouvement langagier.

Détour : Les traductions sont au domaine de la langue ce que les allégories sont au domaine de la pensée.

La dimension métaphorique de toute pensée benjaminienne offre plusieurs points d'ancrage pour une théorie sur la langue. Par exemple, l'enveloppement pourrait être considéré l'une des métaphores les plus utilisées pour substituer la relation assez énigmatique entre la forme et le contenu. Cette image d'enveloppement porte en elle-même peut-être les germes d'une vision du monde (*Weltanschauung*) tout à fait poétique, philosophique, théorique et, pourquoi pas, allégorique. Improprement appelée vision du monde, cette image panoramique devrait être redéfinie à partir de *Denkbild* ; donc, la *Weltanschauung* se métamorphose en *Denkbildweltanschauung*. Le « rapport d'enveloppement », ce qui lie le sens avec son teneur (le manteau royal), ce qui fait possible la cohérence entre signifiant et signifié, n'est qu'une métaphore, mais une capable d'organiser la pensée. « Le beau n'est ni l'enveloppe, ni l'objet enveloppé, mais il est l'objet *dans* son enveloppe. »<sup>24</sup> Peu importe si on parle de la beauté, de la langue ou de l'histoire. Le mot *dans* porte l'essence de toute philosophie. Voici pourquoi la pensée n'échappe pas à la langue ; elle est enfermée *dans* son enveloppe.

Le fichu de la poésie, la texture du texte, la broderie du monogramme, l'enveloppe de la pensée, tous sont (re)présentations qui entraînent l'espace des images.

En revenant à la lettre (de Benjamin, destinée à la femme d'Adorno, la lettre du fichu), à la petite histoire d'une histoire rêvée, on s'aperçoit que le thème de la broderie autour du motif lire/écrire renvoie en quelque mesure à la figure d'un insigne tissé. Cette idée du tissage de l'image traverse « emblématiquement » l'œuvre de Benjamin. Tout ce qui se (re)présente comme texture exposable, comme signe lisible, déchiffrable, enferme l'histoire dans sa dimension vive. Le texte-lettre joue un rôle considérable pour la pensée benjaminienne dans la mesure où il-elle est une forme apparemment sans relevance qui finalement donne toute la substance. D'après Adorno, la lettre en tant que forme,

...laisse passer des impulsions primaires mais intercale entre elles et leur destinataire un troisième terme : l'élaboration du texte écrit comme sous la loi de l'objectivation, en dépit de circonstances comme le lieu et le moment mais aussi sous la pression qu'elles exercent, comme si elles étaient nécessaires pour motiver le mouvement impulsif.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Auto-citation que fait Benjamin de son étude sur *Les Affinités électives* de Goethe dans « *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Paralipomènes et variantes », *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 188.

<sup>25</sup> Theodor W. Adorno, *Sur Walter Benjamin*, Paris, Allia, 1999, p. 55.

C'est le troisième élément, le liant étrange entre le subjectif-impulsif du vivant et l'inscription de l'écriture, qui construit la parole figée dans une dimension atemporelle. Au niveau de la pensée, ce troisième élément organise la métaphore (celle de l'emblème ou de l'enveloppe) en lui donnant le droit à l'existence dans le circuit des idées. Le troisième élément n'appartient pas au jeu du hasard ou à l'arbitraire, car il fait partie de l'unité du sens, de même qu'à l'unité de forme. Autrement dit, ce qui fait que la lettre « se cache » dans son enveloppe et que le monogramme « s'attache » à son support, c'est la « fonction d'ancrage » (le troisième élément) sur le rapport signifiant/signifié.

**BIBLIOGRAPHIE**

ADORNO, Theodor W., *Sur Walter Benjamin*, Paris, Allia, 1999.

BENJAMIN, Walter, « La tâche du traducteur », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.

\_\_\_\_\_, « Sur la peinture, ou : Signe et tache », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.

\_\_\_\_\_, « Sur le langage en général et sur le langage humain », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.

\_\_\_\_\_, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 2000.

CONDILLAC, E. B., *La logique ou les premiers développements de l'art de penser*, *Œuvres philosophiques, t. II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1947-51.

DERRIDA, Jacques, *Fichus*, Paris, Galilée, 2002.

\_\_\_\_\_, *Le droit à la philosophie du point de vue cosmopolitique*, Editions Unesco Verdier, 1997.

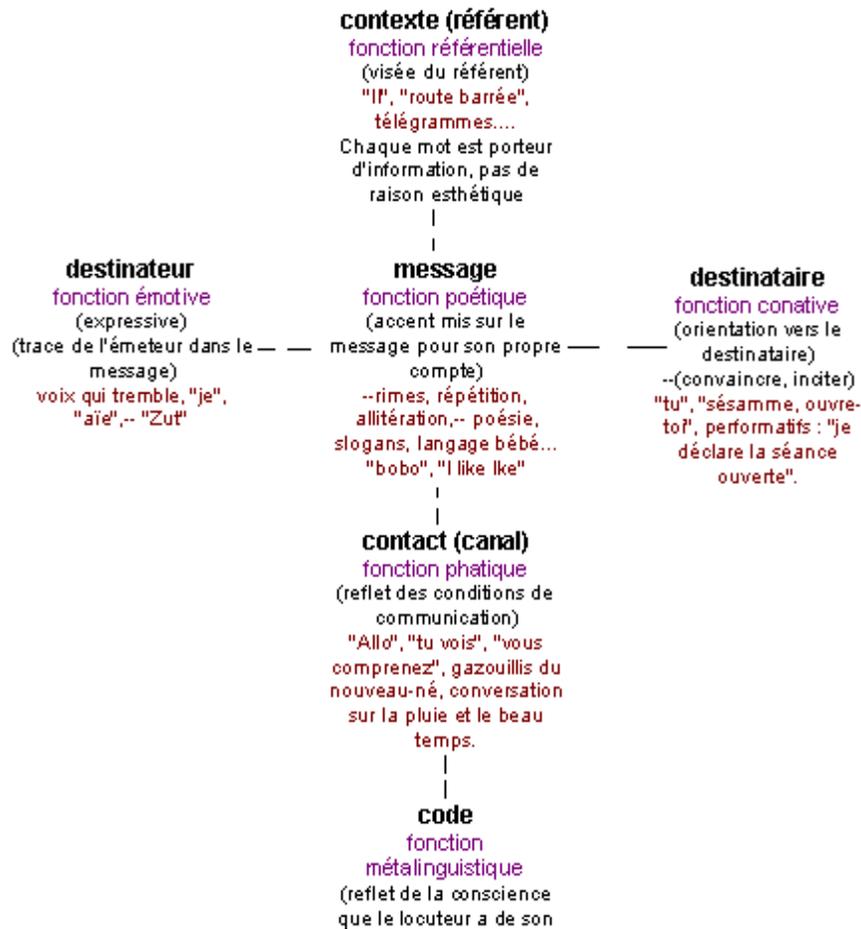
\_\_\_\_\_, *Schibboleth- pour Paul Celan*, Paris Galilée, 1986.

GADAMER, Hans Georg, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1976.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris, 1969, pp. 209-248.

Annexe A

**SCHEMA DE LA COMMUNICATION : Roman Jakobson (1963)**



Annexe B

# *La Cravate et la montre*

LA CRAVATE  
DOU  
LOU  
REUSE  
QUE TU  
PORTES  
ET QUI T'  
ORNE O CI  
VILISÉ  
OYE- TU VEUX  
LA DIEN  
SI RESPI  
RER

COMME L'ON  
S'AMUSE  
BI  
EN

les heures

la  
beau  
Mon  
cœur

et le  
vé  
dantesque  
luisant et  
cadavérique

le bel  
inconnu

les Muses  
aux portes de  
ton corps

l'infini  
redressé  
par un fou  
de philosophe

Il est — Et  
5 en ra  
fin fi  
ni

les yeux vie  
pas  
se  
l'enfant la  
dou  
leur  
Agla de  
mou  
rir

semaine

la main

Tircis

Guillaume Apollinaire, « La cravate et la montre », publié pour la première fois dans *Les Soirées de Paris* n° 26, 27 de Juillet-Août 1914.