



HAL
open science

Formations du sujet lyrique dans les écrits d'Elizabeth Bishop

Lhorine Mollet-François

► **To cite this version:**

Lhorine Mollet-François. Formations du sujet lyrique dans les écrits d'Elizabeth Bishop. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030122 . tel-00944554

HAL Id: tel-00944554

<https://theses.hal.science/tel-00944554>

Submitted on 10 Feb 2014

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.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

**École Doctorale : ED 514, EDEAGE
Études Anglophones, Germanophones et Européennes**

**Unité de Recherche : EA 4398, PRISMES
Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone**

Formations du sujet lyrique dans les écrits d'Elizabeth Bishop

Lhorine MOLLET FRANÇOIS

**Thèse de doctorat en littérature américaine
dirigée par le Professeur Marie-Christine LEMARDELEY**

Soutenue le 14 novembre 2009 en Sorbonne

Membres du jury :

Myriam BELLEHIGUE (MCF, Université Paris-Sorbonne, Paris IV)

**Marie-Christine LEMARDELEY (Professeur, Université Sorbonne-
Nouvelle, Paris 3)**

Marie-Jeanne ORTEMANN (Professeur Émérite, Université de Nantes)

Christine SAVINEL (Professeur, Université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3)

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier Marie-Jeanne Ortemann pour m'avoir fait découvrir l'œuvre d'Elizabeth Bishop et m'avoir transmis sa passion de la recherche en littérature, et Marie-Christine Lemardeley pour avoir accepté de reprendre la direction de ma thèse à mi-parcours.

Ce travail doit également beaucoup au soutien de ma famille. Merci à mes parents et à mon frère qui m'ont toujours encouragée. Et merci à Cédric, mon mari, pour m'avoir suivie dans cette aventure.

AVERTISSEMENT

Dans le texte, *CP* fait référence au recueil d'Elizabeth Bishop *Collected Poems* et *CPr* à son recueil de prose *Collected Prose*.

Sommaire

Sommaire.....	5
Introduction.....	7
Chapitre 1 : Le rapport aux choses et au monde.....	16
I – L'artifice de toute représentation.....	19
Les filtres divers : corps, artefact littéraire, langage, subjectivité, idéologie, mémoire.....	24
L'esthétique de l'expérience.....	66
II – Impossible évidence et défamiliarisation.....	70
Traitement de l'ordinaire et défamiliarisation.....	70
Affleurement de l'étrange dans l'intime.....	83
III – Observation imaginative et authenticité de l'expérience : la création et l'imagination comme seuls liens authentiques au monde.....	105
Chapitre 2 : L'émergence d'une voix.....	130
I – Le rapport à la tradition.....	131
II – Vision de la société contemporaine.....	164
Bishop et la société mercantile.....	164
A la frontière entre monde traditionnel et monde moderne.....	169
Bishop et les démunis.....	174
Le pouvoir et l'humain.....	186

III – Le rapport à ses pairs.....	195
Elizabeth Bishop et Marianne Moore.....	195
Elizabeth Bishop et Robert Lowell.....	203
Elizabeth Bishop et May Swenson	209
IV – Passage par la prose pour accéder à sa voix lyrique.....	216
Retour sur l'origine des modalités d'écriture via l'autobiographie.....	216
Passages par la prose : étapes dans le placement de la voix auctoriale de Bishop	219
L'interface prose / poésie : prose poétique des nouvelles et poèmes en prose.....	221
Chapitre 3 : La perte de soi.....	242
I – L'impair, l'incomplétude et la prise de risque dans le contact avec l'autre.....	246
L'impair et le double.....	246
La nécessité de l'altérité dans l'identité.....	282
II – L'aliénation du moi.....	298
Le cri : l'avant et l'après.....	298
Émergence de l'informe et folie.....	306
III – Les stratégies de persistance.....	314
Évitement et apprivoisement de l'étrange	314
Effets d'écho et de résonance comme moyens de perpétuation.....	320
Foisonnement et persistance.....	327
IV – L'écriture de la perte.....	332
Conclusion.....	346
Annexes	355
Bibliographie.....	359

Introduction

Exactitude, précision, modestie, discrétion, secret, réticence, retenue, contrôle, maîtrise (mais aussi en anglais « suppression » désignant à la fois l'étouffement, la dissimulation et le refoulement) – voici autant de termes qui reviennent constamment dans les ouvrages critiques consacrés à Elizabeth Bishop et qui, aussi justes soient-ils, ne parviennent ou ne suffisent pourtant pas à rendre compte de la complexité et de la multitude des facettes et des possibilités de son écriture. « I hadn't known poetry could be like that », déclare-t-elle au sujet de la poésie de Marianne Moore dans « Efforts of Affection: A Memoir of Marianne Moore ». Le compliment pourrait tout à fait lui être retourné et s'appliquer à ses écrits.

Sa prose et sa poésie paraissent lisses et pleines d'aspérités. Elles semblent amusantes et graves, simples et impossibles (non pas au sens de manque de vraisemblance, mais au sens de difficile, qui pose problème, comme on le dit d'un enfant qui refuse de se plier aux ordres et aux demandes des adultes). Dans de nombreuses scènes décrites, beauté et laideur se côtoient et se superposent même au point d'être indiscernables, impossibles à distinguer l'une de l'autre. Épurée et complexe, cette écriture interpelle son lecteur d'une voix qui semble proche mais qui présente une vision inhabituelle de ce qu'elle dépeint. C'est ainsi que cette étude est partie du constat qu'il y avait là un savant alliage, une habile mise en tension d'étrange et de familier qui méritaient d'être interrogés.

Le familier se définira comme ce à quoi on est accoutumé, ce qui relève du quotidien, du normal, ce qui est façonné selon la norme à l'aune de laquelle on est habitué à considérer, juger, évaluer le monde. Le familier est ce qui revêt une apparence paisible en ce sens qu'il nous tranquillise, qu'il ne vient pas déranger notre quiétude parce qu'il est de l'ordre du déjà connu. C'est aussi *a priori* tout ce qui est associé au moi, du moins dans la mesure de ce que l'on connaît de soi, de ce que l'on sait correspondre à soi au quotidien.

L'étrange recouvre tout ce qui est extérieur au domaine familier, tout ce qui

paraît inhabituel, qui surgit ou se révèle de manière inattendue – aussi bien dans la façon dont cet aspect se dévoile que dans la temporalité de la découverte ou de la rencontre, puisque « inattendu » signifie qui n'est pas programmé dans le déroulement et dont on ne peut prédire, prévoir ou annoncer l'arrivée. L'étrange sera donc tout ce qui n'est pas façonné à la manière du familier y compris dans sa chrono-logie au sens de logique temporelle. L'étrange réside dans ce qui surgit inopinément. « The Moose » en est sans doute l'exemple le plus net, l'élan à la fois familier et absolument autre sorti du bois figurant bien ce surgissement inattendu. Mais on peut aussi penser à « Filling Station » ou à « While Someone Telephones » dans lesquels l'absent se révèle si prégnant qu'il devient une « omniprésence » mystérieuse et invisible. On peut également déceler l'étrange dans la vitesse même de dévoilement de l'altérité : dans « The Fish » le poisson est appréhendé de diverses manières qui semblent échouer retardant ainsi la révélation finale de son altérité ; dans la nouvelle « The Country Mouse », les détours préparent sans le dire la survenue de la révélation finale de l'étrangeté du moi ; ailleurs c'est le regard périphérique qui évite jusqu'à un certain point la confrontation avec l'Autre. Il peut aussi imposer son propre rythme d'existence : de nombreux poèmes tels que « A Cold Spring », « The Bight » ou encore « Cape Breton » parmi tant d'autres déstabilisent par leur rythme ou résistent à une lecture fluide, binaire, qui serait fondée sur le iambe classique, familier et régulier, et affichent des vers qui s'étendent ou se contractent, surprenant le lecteur, malmenant le souffle de sa lecture.

Ces définitions de l'étrange et du familier étant posées, ne perdons pas de vue qu'elles ne restent pas si distinctes chez Bishop. Elles entrent en interaction, en tension, s'enchevêtrent et deviennent inextricables. Car Bishop s'attache à faire ressortir l'étrangeté du familier. Par ailleurs, elle ne réduit pas l'étrangeté du monde extérieur pour le polir et le policer : elle cherche des moyens d'approcher son altérité de manière aussi authentique que possible. Elle opère donc plus sur l'approche, donc sur son regard, que sur l'objet : ce n'est pas lui qui doit plier mais l'observateur qui doit travailler, faire travailler son observation. On voit déjà alors comment l'observation du monde extérieur conduit à un questionnement sur soi. Ainsi que ce soit lorsqu'il doit s'approcher de l'autre (l'autre désignant le monde extérieur à soi, c'est-à-dire la réalité phénoménologique mais aussi l'existence et la personnalité des autres individus), ou que ce soit lorsqu'il découvre l'étrangeté de l'ordinaire et du quotidien, le sujet est mis en contact avec une altérité qui dérange l'agencement familier de sa conception du monde. A l'occasion de ces moments de

défamiliarisation, une réflexion sur le moi est engagée qui révèle une partie de soi qui résiste à la connaissance ou même à la reconnaissance, une partie qui se cache, qui n'est pas connue au quotidien, et qui n'affleure que de manière inattendue, venant alors troubler ce que l'on concevait comme le bon ordonnancement du moi. Placé au centre des transactions entre étrange et familier, le sujet pose question : pas seulement celle de son identité, mais aussi celle de comment se construire et comment se connaître ou se reconnaître. C'est pourquoi cette étude des écrits de Bishop s'interrogera sur la formation du sujet lyrique, formation dont on constatera la multiplicité et qu'il conviendra d'évoquer au pluriel.

Avant d'aller plus avant dans la réflexion concernant les formations du sujet lyrique, je souhaiterais revenir sur une éventuelle objection quant à la présence de ce sujet. De nombreux poèmes d'Elizabeth Bishop semblent procéder sans l'entre-mise d'une voix identifiable ou particulière et peuvent paraître de prime abord dépourvus d'un sujet lyrique. Si les premières interprétations se sont laissées bercer d'une telle illusion d'objectivité, les critiques tendent de plus en plus à considérer qu'il s'agit là parfois d'une stratégie d'effacement du sujet lyrique, parfois d'un retardement de son apparition. Ils y voient la trace d'une écriture s'efforçant de ne pas paraître importune au lecteur, qu'elle émane d'une voix désirant ne pas faire obstruction entre ce lecteur et l'expérience représentée, ou d'un sujet pudique hésitant à s'afficher trop explicitement et à se révéler au public. Je souhaiterais ici explorer une autre facette de cette reconnaissance d'une présence lyrique dans ces écrits dont tout sujet pourrait sembler exclu, et mener une réflexion sur la manière dont ce sujet se forme parfois en dépit des apparences – notamment sur le type de sujet qu'une telle retenue façonne et sur ce que la stratégie adoptée nous apprend du rapport que ce sujet instaure ainsi avec nous, lecteurs. Car en attirant le lecteur dans une expérience qui lui paraît non médiée, le sujet lyrique l'entraîne plus efficacement dans le programme poétique qu'il souhaite lui faire parcourir. Le lecteur procédant comme de son propre chef s'engage plus étroitement et plus personnellement dans le processus créatif. Un tel sujet lyrique semble inclure plus activement le lecteur, cet autre, ce frère, ce double, dans l'activité artistique qui lui garantit justement sa persistance. Il semblerait que cette écriture opère en se remettant entre les mains de son lecteur mais tout en amenant celui-ci à servir ses fins artistiques. Il faudra donc toujours considérer que dans les nouvelles et les poèmes étudiés, les formations du sujet lyrique sont bien à l'œuvre, même – voire surtout – lorsqu'il n'y paraît pas.

Les formations du sujet lyrique s'élaborent à différents niveaux et en plusieurs temps. Elles commencent bien sûr chez l'artiste mais sont d'emblée le fruit d'un corps à corps avec le langage – sa syntaxe, sa grammaire, sa texture, sa sonorité – lequel aura été précédé d'un autre corps à corps, pré-langagier, entre l'artiste et le monde – le monde phénoménologique, réel ou rêvé, imaginaire, mais aussi celui des individus. Or il sera mis en évidence au cours des analyses de textes que la formation du sujet lyrique chez Bishop est conçue comme un processus en mouvement, non comme une tentative de finalisation ou comme une visée de mise en forme d'un sujet déterminé. Ce processus de construction, d'élaboration est initialisé et mis en œuvre par l'artiste, mais il inclut également le travail du lecteur. Car pour que le façonnement du sujet persiste, l'intervention répétée de lecteurs est nécessaire. Pour que l'étincelle du sujet allumée par l'écriture ne s'éteigne pas, elle doit être constamment nourrie et ravivée par la lecture. Or nous verrons que, confrontée à une écriture telle que celle de Bishop, celle-ci est toujours nouvelle, toujours différente selon les lecteurs, et renouvelée à chaque reprise du texte par chacun d'entre eux. Ainsi travaillé et retravaillé, façonné par les divers éléments intervenant dans sa construction que sont l'artiste, le langage et le lecteur, le sujet lyrique bishopien se révèle nécessairement polymorphe, à l'instar de la créature hybride de « The Man-Moth », et en constante métamorphose telle celle qui fonde l'expérience identitaire du « Gentleman of Shalott » :

The uncertainty
 he says he
 finds exhilarating. He loves
 that sense of constant re-adjustment. (v.39-42)

La pluralité des interventions et des résultantes possibles impose le pluriel du titre de cette étude « les formations du sujet lyrique ». Mais d'autres facteurs poussent également à ce choix, notamment les diverses stratégies déployées par Bishop pour modeler le sujet dans toute sa complexité : stratégies de défamiliarisation, d'accumulations métonymiques, d'arrangements paratactiques, d'évitements, de résistance, de retours, d'échos, etc. – les contournements et les moments de retenue favorisant finalement la résonance et la résurgence du non-dit. Du fait de la multiplicité des techniques engagées, le sujet construit n'est pas monolithique. Il n'apparaît pas tant comme un but que comme un prétexte – il est l'iceberg imaginaire qui justifie et autorise le voyage, les formations. Ainsi le sujet est matière à réflexion, et non matière à définir. Il ne s'agit pas, dans cette perspective, de diriger le lecteur vers ce qui serait une réactivation univoque du sujet élaboré par l'artiste dans son écriture, mais de développer une écriture qui interroge la manière dont tout sujet

tente de se construire au sein du monde, dans la contingence, l'altérité et la mutabilité.

Le questionnement sur les formations du sujet lyrique dans l'écriture passe par une analyse de la manière dont ce sujet se situe par rapport au monde, au passé et par rapport à ses semblables. Cela fera l'objet de l'étude des deux premiers chapitres.

Dans le langage, le sujet s'élabore avant tout au travers des représentations qu'il met en place : c'est à travers les choix de représentation qu'il se façonne. Chez Bishop, la mise en avant des artifices de représentation ainsi que des divers filtres qui déforment et remodelent l'expérience représentée suggère déjà la complexité des mécanismes transactionnels qui interviennent dans l'élaboration des liens qui se tissent entre le sujet et son environnement. La réalité extérieure, fût-elle apparemment familière, consiste en une altérité irréductible. Son apparence familière constitue déjà une représentation. Le premier chapitre s'attachera à montrer que l'écriture de Bishop souligne l'artificiel et le construit de toute représentation, du fait des nombreux prismes qui interviennent entre la réalité brute et l'appréhension, l'appropriation de cette réalité par le sujet. Nous montrerons que cette prise en compte affûtée de tous ces intermédiaires conduit à une conception de la représentation comme un réarrangement esthétique de l'expérience, ce qui est lié à la notion d'impossible immédiateté de la réalité que Bishop thématise également à de nombreuses occasions.

L'insistance sur les prismes déformants et sur l'esthétique de la représentation s'accompagne chez Bishop d'un refus du leurre qui atténue l'altérité du monde sous les allures faussement familières du quotidien¹. Le sujet qu'elle tend à composer tente de se libérer de ce leurre, et de se défaire de ce qu'il y a de plus prégnant, de ses habitudes et de sa subjectivité. Elle nous propose une vision élaborée par un sujet ayant une conscience exacerbée du caractère non acquis, non naturel, non évident de son rapport aux autres. C'est pourquoi au fil de cette étude, il sera parfois fait une distinction entre la voix poétique et un « nous » qui désigne le commun des lecteurs que l'on supposera, sans vouloir leur faire offense, moins instinctivement aguerris à déceler l'altérité de l'ordinaire que ne l'était Bishop. La suite de ce chapitre présentera donc les techniques de défamiliarisation utilisées pour représenter l'ordinaire et le quotidien. Ces techniques permettant de réinvestir

¹ Je m'appuie tout au long de cette étude sur la réflexion menée par Bruce Bégout autour des notions de quotidien, d'ordinaire, d'habitude et sur son élaboration de concepts tels que la quotidianisation, le mensonge du quotidien ou encore l'habitude qui désignent le lissage, l'atténuation de l'étrangeté des choses du quotidien. Ces processus inconscients ont pour fonction de permettre d'intégrer ces éléments de manière ressentie comme naturelle à la sphère privée sans que surgisse constamment autour de nous l'inquiétude d'un monde contingent et instable.

l'ordinaire, le familier de son altérité, elles occasionneront également la découverte – ou la reconnaissance – de l'affleurement de l'étrange dans l'intimité du moi.

Par ailleurs, puisque l'essence du réel est inaccessible (la réalité étant autre et ne pouvant être appréhendée qu'à travers de multiples prismes), nous verrons que la seule connaissance possible du monde repose nécessairement à la fois sur l'observation (avec tous les filtres que celle-ci fait intervenir) et l'imagination. L'acceptation de la subjectivité que cela implique est alors présentée comme tout aussi valable et comme plus honnête que le leurre du quotidien, et il semble que Bishop l'ait considérée comme seule possibilité de lien authentique au monde : l'authenticité ne pouvant être celle de la réalité, la seule à laquelle on puisse accéder est celle du sujet – fondée à la fois sur sa sincérité et sa subjectivité. A travers cette fin de chapitre, nous verrons que les représentations que le sujet élabore participent de la construction de *sa* réalité, de son identité et de son placement dans le monde phénoménologique.

Il conviendra ensuite de s'interroger dans le deuxième chapitre sur la place et le regard du sujet non plus seulement dans et sur le monde des choses, mais aussi dans et sur celui de ses pairs. Car de même qu'il ne se construit pas dans la vacuité mais à travers une réalité corporelle et matérielle, il se façonne aussi, en tant que sujet, au sein d'une société – avec son héritage passé et ses caractéristiques contemporaines – et en tant que sujet *lyrique*, en rapport avec une communauté littéraire.

Elizabeth Bishop bénéficiait d'un point de vue privilégié du fait qu'elle occupait de bien des façons une position charnière : sa situation familiale la fit grandir en partie au Canada en partie aux États-Unis, d'abord dans un environnement rural puis urbain, dans des milieux chacun à leur manière traditionnels, conventionnels mais dans une société déjà marquée par le mercantilisme et la mécanisation ; ses voyages et notamment son emménagement en Floride puis au Brésil la transportèrent dans des communautés où elle côtoya de plus près différentes sphères sociales dont les inégalités se révélèrent plus criantes en cette ère moderne qui fit paradoxalement coïncider démocratisation de la consommation et aliénation des masses.

Le deuxième chapitre aura donc pour objectif de considérer le regard que le sujet porte sur la tradition sociale, culturelle et littéraire dont il est issu, et sur la société dans laquelle il évolue, ainsi que la manière dont il se situe par rapport à elles. Il s'agira d'analyser chaque fois à travers les exemples de divers poèmes et nouvelles comment cela lui permet de s'affirmer en tant que voix différenciée. Cela conduira aussi à interroger les

influences plus immédiates, plus directes, qui ont pu agir sur la voix bishopienne et qui se sont révélées, au travers de sa correspondance, celles de Marianne Moore et de Robert Lowell. Deux ouvrages de David Kalstone ont déjà fort bien exposé les similitudes, les divergences, et les échanges entre Elizabeth Bishop et ces deux autres grandes figures littéraires avec lesquelles elle a entretenu durant toute sa vie une amitié constante. J'ai donc préféré ici me concentrer sur les aspects de leur écriture en prise avec la question du rapport à la tradition et aux mutations à l'œuvre dans la société contemporaine. Il se trouve qu'en ce qui concerne Marianne Moore, Bishop fournit elle-même dans une nouvelle et un poème dédiés à son amie un commentaire sur la manière dont elle se situait entre tradition et monde moderne. J'ai choisi de m'appuyer sur ces écrits plutôt que de passer par une étude directe de poèmes de Moore et de procéder à une comparaison avec ceux de Bishop car cela m'a paru constituer un angle d'attaque aussi révélateur de la position de Moore que de la conception du sujet bishopien qui se trouve être ici le centre de notre préoccupation. Ne disposant pas d'une telle publication dédiée à Lowell, j'ai eu recours à la méthode plus classique d'analyse comparative de poèmes particuliers.

L'étude de son rapport à la tradition, à la société, et à ses pairs a pour but de montrer que la voix qui émerge des écrits de Bishop est une voix qui s'affirme et se distingue, qui porte son empreinte, mais qui lui permet aussi de suivre sa propre voie. A cet égard, un dernier détour comparatif, avec May Swenson cette fois, permettra de mesurer l'impact que Bishop a eu dans le paysage littéraire. Car après avoir constaté son émancipation par rapport à son aînée Marianne Moore, après avoir étudié les tonalités différentes dans le traitement de sujets de préoccupation qu'elle a partagés avec Robert Lowell, il semble judicieux d'explorer les possibilités artistiques qu'elle a ouvertes aux autres poètes. Sa correspondance nous met sur la piste de divers échanges avec des poètes un peu plus jeunes parmi lesquelles Anne Stevenson, Jo Shapcott et bien sûr May Swenson. Le choix de cette dernière s'est imposé du fait que c'est avec elle que la correspondance semble avoir été la plus soutenue, mais aussi du fait qu'elle ait elle-même revendiqué l'influence de Bishop et surtout parce que son écriture présente des résonances avec celle de Bishop de par sa tonalité, et de par ses jeux sonores et graphiques.

Toujours dans ce chapitre central, je proposerai enfin d'analyser le rôle qu'ont joué les va-et-vient de Bishop entre la prose et la poésie dans le façonnement et l'émergence d'une voix bishopienne. Une majeure partie de ses écrits en prose est de type autobiographique, ou s'appuie sur des expériences et des rencontres qu'elle a

personnellement faites. *The Collected Prose* s'articule en deux parties : la première qui s'intitule « Memory: Persons & Places » regroupe de courts récits autobiographiques ; la seconde (« Stories »), bien qu'elle soit composée de nouvelles, n'est pas entièrement fictionnelle puisqu'on y trouve « The Country Mouse », « Memories of Uncle Neddy » et « In the Village » dont la narratrice est chaque fois clairement identifiée comme étant Bishop elle-même, ce qui semble aussi très probablement le cas dans « Gwendolyn » et « The Housekeeper ». Une telle production de la part d'une auteur réputée secrète et réticente mérite d'être interrogée en rapport avec la construction du sujet lyrique dans sa poésie. C'est pourquoi la dernière partie de ce chapitre sera consacrée à une étude de l'interface prose / poésie et de ce que lui a apporté le passage par le mode narratif dans l'émergence d'une voix distincte et qui s'affirme.

A ce stade, nous aurons exploré la manière dont s'élabore le sujet lyrique bishopien dans son rapport aux choses, au monde phénoménologique, mais aussi au monde social, culturel et littéraire. Nous constaterons que cela s'inscrit toujours dans une logique d'incertitude, d'impossibilité, d'intangibilité, de tension entre appartenance et différenciation, entre appropriation et perte. Le sujet bishopien semble voir le monde comme une altérité qui lui échappe ainsi que le suggère le recours aux stratégies de défamiliarisation. Et la voix qui s'affirme dans cette écriture démontre l'impossibilité d'épouser parfaitement un héritage et une culture auxquels elle ne peut entièrement s'identifier et dont elle doit se démarquer pour exister. Le sujet bishopien s'inscrit dans une logique de détachement nécessaire à l'expression de son identité et de son unicité.

Dès lors, on distingue un double mouvement : un mouvement de démarcation, de singularisation qui tend à imposer un sujet lyrique original, nouveau, et un mouvement d'échange et d'inclusion plaçant ce sujet au contact de l'altérité car l'écriture reste une transaction entre un artiste et un public et l'échange est nécessaire à l'existence et à l'endurance du sujet dans l'écriture. Ces deux trajectoires peuvent paraître contradictoires, mais dans l'une comme dans l'autre, le sujet est entraîné dans un processus inévitable de perte : sa singularité soulève la question de son incomplétude, et l'échange avec l'autre celle de son intégrité.

Le dernier chapitre sera donc consacré à une réflexion sur la perte du sujet dans l'écriture. Il s'agira de s'interroger tout d'abord sur le statut de l'impair : sur l'isolement du sujet et sur le risque de perte que représente le contact avec l'autre, ainsi que sur la part d'altérité qui se manifeste dans l'identité – ce qui rejoindra la notion de défamiliarisation

développée dans le premier chapitre, la connexion entre l'une et l'autre menant à une réflexion sur l'aliénation du moi. Nous verrons comment la survenue de l'altérité permet de revenir à une réflexion sur le moi et d'accéder à une meilleure connaissance, ou du moins à une plus ample reconnaissance, de ce moi.

A l'aliénation et à la perte qui guettent le sujet lyrique, Bishop oppose diverses stratégies d'endurance. A l'angoisse générée par l'étrangeté du monde et du moi, le sujet lyrique répond par l'évitement ; il tente de contrer la limitation de son existence telle qu'elle se révèle par la présence de l'altérité par un foisonnement métonymique, une prolifération destinée à compenser le délitement ; il tente de combler la béance de l'informe par des effets d'écho et de résonance dont l'endurance tend à le maintenir en dépit de sa limitation. Mais nous argumenterons qu'en même temps qu'ils compensent quelque peu sa finitude, ces procédés soulignent la contingence et la mutabilité auxquelles le sujet est confronté et auxquelles il tente de faire face par l'usage de ces mêmes procédés. Ces techniques ne font que ramener au premier plan ce qu'elles prétendent masquer et constituent en réalité les modes mêmes de l'écriture de la perte.

Il conviendra alors finalement d'analyser la manière dont Bishop inscrit cette perte à la fois exogène et endogène dans son écriture. En choisissant de faire de la perte son processus d'écriture et donc de création, Bishop la contraint à faire le jeu du sujet lyrique, à participer aux formations répétées du je.

Tout au long de cette étude et plus particulièrement dans le dernier chapitre, nous serons également amenés à considérer la place réservée au lecteur par la signature Bishop, notamment dans son processus de perte-crédation. Car nous verrons qu'en instaurant des liens métonymiques, en proposant des arrangements paratactiques, des constructions par juxtapositions, Bishop travaille également une écriture de la faille, de l'interstice qui sépare chacun des maillons ainsi articulés. Ces creux ménagent au lecteur une certaine latitude qui favorise elle aussi la création et le foisonnement. Le manque offre la possibilité de multiplier les élaborations, d'accroître les possibilités de formations du sujet lyrique.

Nous en viendrons donc à étudier la manière dont l'écriture de Bishop procède en partie d'un lâcher prise, d'une perte qui confère au lecteur un rôle actif et crucial dans la création, qui en acceptant cette forme de perte se sert du lecteur comme d'un relais assurant la perpétuation des formations de son sujet lyrique.

Chapitre 1 : Le rapport aux choses et au monde

Bien des critiques d'Elizabeth Bishop évoquent (la plupart du temps de façon élogieuse) la qualité « objective » de son œuvre. Cette vision suppose l'existence d'une réalité, de phénomènes, qui soient tout entiers envisageables et (re-)présentables de manière exhaustive et univoque, comme des *évidences*. Or la réalité qui nous entoure n'a de sens que lorsqu'un regard se pose sur elle. Bishop était tout à fait consciente que le regard ne laisse pas la réalité intacte, et qu'on ne peut jamais exprimer cette réalité que sous l'angle d'une subjectivité et d'une expérience. C'est pourquoi son travail opte pour une mise en avant de la focalisation.

Bien sûr, sa poésie est bien souvent une poésie des objets, mais des objets perçus selon une focalisation subjective. Sa prédilection pour les choses du quotidien va d'ailleurs de pair avec cette conception de la représentation comme tentative de mise en forme d'une expérience, ou plutôt comme exploration d'une expérience via une mise en forme. Car les objets du quotidien – c'est-à-dire non seulement les choses matérielles de la vie ordinaire, mais aussi des occasions, des rencontres, des instants – sont intimement liés à notre vécu et ils apparaissent alors comme des moyens, au travers des divers prismes qui conditionnent notre perception du réel, d'explorer notre propre subjectivité, dans sa dimension consciente et inconsciente. Les récentes réflexions menées dans le domaine du familier et du quotidien déconstruisent les mythes de stabilité, d'immédiateté, etc. qui sont habituellement associés à ces concepts : « le familier, aussi harmonieux et sûr que nous puissions temporairement l'éprouver, est littéralement enté sur du non familier. De l'absolument étranger, sur quoi aucune de nos fonctions mentales ne saurait avoir de prise » (David 37). Et c'est bien cela qu'explore la poésie de Bishop. L'apparente évidence d'objets ou événements du quotidien, nous dit-elle, résiste à une représentation univoque. Elle se révèle par là-même fallacieuse, et devient par conséquent l'occasion de questionner à la fois l'acte de représentation linguistique mais aussi l'acte de perception et de représentation

mentale et leur incapacité à se saisir de l'objet, à le révéler dans une lumière absolue. La poésie de Bishop interroge ainsi les zones d'ombre de ce qui nous est le plus intime, notamment de notre quotidien, et à travers lui, de notre propre pensée.

Objet inaccessible, irréductible par excellence, l'autre cède toujours le devant de la scène à des éléments qui sont en rapport métonymique avec sa personne : Bishop passe inmanquablement par des objets périphériques, comme si elle essayait d'approcher cet autre au plus serré via des accessoires, des instruments. C'est une technique que nous étudierons plus en détails au dernier chapitre et que nous retrouverons notamment à l'œuvre dans « First Death in Nova Scotia » (CP 125) lorsque la petite fille appréhende l'inconnu ultime qu'est la mort via des objets de la salle où le corps du petit Arthur est veillé, ou dans « Faustina or Rock Roses » (CP 72), poème dans lequel le regard est plus concentré sur le lit de la mourante que sur la mourante elle-même, ou encore dans « Jerónimo's House » et « Manuelzinho » (CP 34 et 96), où le lecteur n'a accès à l'homme que via les objets de sa maison pour le premier et via son jardin pour le second. D'autres fois, le personnage n'est que prétexte à explorer une notion, un concept, une dimension de l'humain en général. C'est le cas de « The Unbeliever » (CP 22) qui interroge sur la notion de dogme ou de croyance. Dans « Cootchie » (CP 46), le personnage disparu est moins présenté comme un individu que comme un emblème de l'absence et du peu d'écho que la nature mortelle de l'homme trouve en ce monde. La tentation de considérer ces « êtres de papier » comme des portraits de personnes réelles vient du don qu'avait Bishop pour repérer et sélectionner ces petits détails qui confèrent toute leur vivacité à ses représentations. C'est ce génie déjà salué par maints critiques qui lui a valu d'être associée par certains au mouvement réaliste. Il est vrai qu'elle parvient à convoquer dans nos esprits des protagonistes qu'elle rend attachants tout comme le faisaient les grands écrivains du roman réaliste (on pense notamment à Balzac). Mais alors que cette caractérisation se construisait lentement au fil du récit dans ces romans, jouant peut-être sur le processus d'habituation dont Bruce Bégout nous explique qu'il participe à nous faire apprivoiser des éléments extérieurs et étrangers, Bishop opère dans un format beaucoup plus condensé : ses poèmes excèdent rarement la longueur d'une page ou deux et lorsqu'elle écrit en prose elle opte pour la forme concise des nouvelles, voire même des poèmes en prose. L'efficacité de ses caractérisations n'en apparaît que plus redoutable, mais surtout cette différence de procédé (procédé narratif contre procédé poétique) doit nous alerter sur la divergence de conception que cela implique : le choix de formes courtes convient à une

représentation ponctuelle qui ne prétend pas figer sur la page plus qu'une occasion ou un instant. Cela correspond bien à l'idée que l'écriture de Bishop était le fruit de la rencontre d'une subjectivité et d'une réalité à un moment donné, l'une et l'autre étant mutables et pouvant occasionner une rencontre tout à fait différente en un instant différent. Le fait que Bishop ait parfois travaillé ses poèmes sur plusieurs mois, voire plusieurs années, ne contrarie en rien ce placement face au réel : c'est sans doute ce qui fait qu'elle a tant écrit autour de la notion de mémoire, de l'expérience comme mémoire.

Si l'on y regarde bien, le sujet des poèmes d'Elizabeth Bishop, ce ne seraient pas ces choses qu'elle nous invite à observer, du moins, pas ces choses en elles-mêmes. Le sujet de ses poèmes, ce serait la manière dont elles sont appréhendées, vécues, et dont elles nous échappent. Ce qu'elle semble explorer à travers ses écrits, ce serait le lien à la chose qui nous renvoie à notre relation au monde. Or encore une fois, ses poèmes semblent être l'occasion non pas de (re-)présenter notre relation au monde en ce qu'elle a de « lisible » et d'évident, mais bien plutôt de représenter ce en quoi elle pose problème du fait de la fausse évidence du familier et de son insaisissable étrangeté. La possibilité de réaliser un tel projet se pose d'emblée puisque chercher à accroître la connaissance de cette partie d'étrange que comporte le familier implique de donner une forme linguistique à ce qui relève de l'indicible et de l'informe, une objection qui suggère à Christian David l'issue suivante : « l'acceptation, l'adoption d'une démarche ne visant aucune représentation représentative, uniquement orientée vers la représentation et le savoir affectifs » (19). Une approche dont nous vérifierons par la suite qu'elle correspond bien à cette façon qu'a Bishop d'envisager la réalité d'après un ressenti, d'après une expérience particulière, pour s'interroger sur ce que cette réalité comporte à la fois d'évident et d'insaisissable.

I – L'artifice de toute représentation

Bishop annonce un programme de réflexion sur l'artifice de la représentation du réel lorsqu'elle choisit d'entamer son premier recueil en superposant les deux artefacts de représentation que sont le poème et la carte géographique : « The Map » (CP 3) est à la fois l'artefact langagier du poème ainsi annoncé et l'évocation, via le langage, de l'artefact visuel de la carte (géographique, géologique ou politique). Le titre crée chez le lecteur une attente, celle de la description d'un schéma, d'un diagramme, qui est comme prise à revers. Le poème superpose et impose tout à la fois son encodage à celui de la carte : la voix poétique investit de son imagination les deux dimensions de la carte plane comme pour lui redonner du relief, lui redonner son épaisseur, sa troisième dimension. De sorte que le poème ne satisfait pas l'attente d'une description du tracé familier qui délimite la position des mers et des continents, des forêts et des lacs, des montagnes et des plaines, et qui par cette disposition, cet ordonnancement, confère une apparence rassurante, car établie et stable, à notre monde. Bien sûr, la présence de rimes évoque ce côté rassurant et régi de la carte, mais à bien y regarder, on s'aperçoit que seules la première et la troisième strophes comportent des rimes. Il est vrai que cela renforce l'impression d'encadrement par l'ordre suggéré par les rimes², mais cela positionne aussi au cœur du poème la mise en forme du désordre de la deuxième strophe non rimée. Bishop fait ressortir l'artifice de la carte et du poème qui imposent une forme arbitraire à ce qu'ils représentent, et en même temps, elle suggère aussi la présence d'une dimension qui résiste à la mise en forme et qui ressurgit au cœur de la représentation.

La carte et le poème sont l'un comme l'autre hautement codifiés. Néanmoins le poème diffère de la carte en ceci qu'il existe dans le poème des interstices dans lesquels se glisse une plus grande liberté : celle de l'imagination et de la créativité. C'est ce qui lui permet, paradoxalement, de représenter la réalité en la travestissant moins que ne le fait la carte : la carte dépouille la réalité qu'elle représente de sa dimension étrange, elle se débarrasse de ce qui ne rentre pas dans son moule familier, de la complexité indescriptible (notamment du fait de la perpétuelle mutation de ce qui est représenté) qui échappe à la classification et à la fixation exercées par ses codes. Le poème en revanche ne tend pas

² L'impression d'ordre est renforcée par la régularité des rimes (abba puis cddc), par la correspondance de la syntaxe et des vers, ainsi que par les sons arrondis et liquides (« shadowed green / Shadows, or are they shallows . . . / showing . . . », « the line of long sea-weeded ledges », « does the land lean down to lift . . . »). L'ensemble crée une sensation paisible et harmonieuse.

vers un tracé univoque mais au contraire vers une mise en tension de contrastes (comme c'est le cas entre strophes rimées et strophe non rimée), ce qui redonne de l'épaisseur à la réalité en doublant sa dimension manifeste, familière et évidente de son autre dimension plus impalpable et indomptable. La carte géographique en deux dimensions est emblématique d'une perception limitée à la surface des choses, à leur apparence familière et manifeste. Dès la première strophe, le poème substitue à la répartition superficielle des continents et des océans telle qu'elle est présentée sur une carte, une représentation qui prend en compte le relief et la profondeur comme l'indiquent les substantifs « shadows », « shallows », mais aussi l'expression « from under ». Or, il se trouve que l'évocation de cette profondeur est entée dans la représentation et l'expression d'une incertitude inquiétante : la première strophe propose successivement plusieurs hypothèses alternatives quant à ce qui se trame sous la surface des océans et des continents, et ce, sous forme de questions suivies d'aucune réponse. Est ainsi thématifiée la résistance de la zone d'ombre incluse dans la réalité représentée. La répétition des « or » et des questions signifie l'impossibilité d'arrêter une organisation fixe de la réalité. Et parce que différents scénarii sont proposés, il apparaît que cette zone d'ombre peut être investie par l'imagination, qu'elle peut libérer l'imagination des contraintes de la forme de la surface.

Le premier vers de la deuxième strophe revient sur les limites de la représentation : il nous met en présence de l'ombre du Terre-Neuve, c'est-à-dire quelque chose qui à la fois est et n'est pas Terre-Neuve, quelque chose d'analogue à la représentation d'un objet. Or cette représentation de Terre-Neuve manque de vie : « lies flat and still » (v.9). Figée sur la carte, Terre-Neuve n'est plus que l'ombre d'elle-même. Ce qui redonne de la couleur et de la vie aux choses, c'est l'intervention de l'humain, l'action de son imaginaire sur elles. La fantaisie de l'esquimau (caractérisé par l'adjectif rayonnant d'ingéniosité « moony » qui suggère à la fois le visage rond des peuples esquimaux, l'humeur rêveuse du personnage, mais aussi la luminosité de la lune) inscrit sa marque sur la réalité en choisissant de la représenter en jaune. Tout se passe comme si le rayonnement de l'esquimau (inclus dans l'adjectif « moony », ainsi que je l'ai précédemment souligné) se propageait à tout son environnement et se reflétait dans le jaune de l'huile utilisée, mais aussi dans le jaune des chiens Labrador qui tiennent leur nom de la péninsule évoquée, pour finalement se propager au territoire lui-même. La Terre-Neuve inanimée du vers précédent se met alors à fourmiller de connotations et de correspondances. De même, les jolies baies du vers 11, vitrifiées et donc figées par la carte se remettent à vibrer d'une vie

cachée, imperceptible mais bien présente sous l'action de l'imagination du spectateur (ce « we » du vers 11 qui inclut la voix poétique et le lecteur) : son imagination réinvestit la représentation de la carte. Elle détourne et réanime l'image d'immobilité froide contenue dans l'expression « under a glass » (v.12) en lui attribuant d'autres connotations (celle de vitre protectrice d'une serre et celle de la vitre d'un aquarium) qui permettent de réintroduire de la vie, qui plus est une vie imperceptible et mystérieuse, dans la réalité représentée. Ce faisant, la voix poétique met en relief les mécanismes de la représentation linguistique par la répétition de la locution conjonctive « as if » (puis par l'utilisation de « as » au vers 17 et de « like » au vers 19). Elle attire ainsi l'attention sur le fait qu'à l'artifice mortifère – en ce sens qu'il fige les réalités représentées – et réducteur de la carte, elle substitue l'artifice plus fertile de la langue, plus fertile puisqu'il ouvre des possibles. Il apparaît alors qu'en dépit de ses nombreuses limites et de ses artifices, le langage reste sans doute le vecteur le plus susceptible de sonder la réalité, de prospecter ce qu'elle recèle de plus intangible. D'ailleurs, c'est à cet instant du poème que les noms propres qui figurent sur la carte sont mentionnés. Or il se trouve que le nom, a fortiori le nom propre, est le seul élément linguistique qui parvienne à inclure et à désigner de manière exhaustive toute la réalité d'un objet ou d'une personne, dans ce qu'il ou elle possède de manifeste et de caché, de conscient et d'inconscient, de lisible et d'informe. Le nom est le seul vocable qui parvienne à exprimer tout l'inexprimable d'un sujet. Pourtant, c'est précisément la personnification de ces noms qui fait ressortir derrière la désignation d'une réalité manifeste qu'ils incarnent une dimension plus mystérieuse. Car cette personnification réintroduit une sorte d'inquiétante volonté autonome dans l'outil linguistique inanimé : « The names of seashore towns run out to sea, / the names of cities cross the neighboring mountains » (v.14-15). Ces noms refusent d'être circonscrits en un point précis. Ils résistent à l'organisation de la représentation qui veut régir la réalité car leur réalité échappe à toute représentation. Bien sûr, dès le vers 20, ces mots et leur disposition sur la carte sont replacés sous l'égide de l'imprimeur. Mais qu'elle leur soit conférée par cet imprimeur ou par le spectateur de la carte, les noms n'en conservent pas moins cette intrigante autonomie que l'on retrouve aussi dans les personnifications du continent (v.5 à 8), des péninsules (v.18), de la forme de lièvre de la Norvège (v.22), et de tous les pays en général (« Are they assigned, or can the countries pick their colors? », v.24). Or, cette dimension mystérieuse et autonome des choses et de la réalité représentées, c'est celle que la subjectivité de l'observateur projette dans sa représentation et qui révèle, par rétroaction, la

propre part d'indicible et d'informe de cet observateur. Car le langage, ainsi que l'explique Michel Foucault, renvoie non pas à une image fidèle de la réalité extérieure mais plutôt à une mise en forme de la subjectivité, occasionnée par la rencontre de celle-ci avec l'extérieur :

[Le langage] n'est plus un système de représentations qui a pouvoir de découper et de recomposer d'autres représentations ; il désigne en ses racines les plus constantes, des actions, des états, des volontés ; plutôt que ce qu'on voit, il veut originairement dire ce qu'on fait ou ce qu'on subit ; et s'il finit par montrer les choses comme du doigt, c'est dans la mesure où elles sont le résultat, ou l'objet, ou l'instrument de cette action. . . . Le langage « s'enracine » non pas du côté des choses perçues, mais du côté du sujet en son activité. . . . [S]i le langage exprime, ce n'est pas dans la mesure où il imiterait et redoublerait les choses, mais dans la mesure où il manifeste et traduit le vouloir fondamental de ceux qui parlent. (302-303)

Ici, le langage ne traduit pas une réception neutre de l'objet matériel qu'est la carte. La représentation à laquelle il conduit consiste en une projection sur la carte de fantaisies, de fictions. Elle semble alors révéler un besoin de mise en forme de la perception de l'objet par la subjectivité. Or, par ses personnifications qui rendent leur autonomie aux éléments, par ses successions d'alternatives sous forme d'accumulation de questions, par sa prolifération de possibles sans qu'aucun ne soit arrêté comme définitif, comme étant « le bon », ce poème souligne l'impossibilité de figer définitivement la subjectivité dans une représentation. D'où une réflexion sur la question de la représentation du réel : quel rôle et quel devenir pour une entreprise qui propose une mise en forme de ce qui est par essence à la fois polymorphe, en constante mutation, et possède même une dimension mystérieuse et informe qui nous échappe ? Les questions soulevées par Roland Barthes dans « Variations sur l'Écriture » auraient pu directement lui être inspirées par ce programme poétique :

La question que l'on doit toujours poser au langage est celle-ci : comment le langage (telle ou telle langue) découpe-t-il la réalité ? Qu'est-ce que, de cette réalité, il découpe ? C'est ce qu'on appelle le *mapping*, la carte géographique dont le langage prétend empreindre la surface terrestre du réel. Or cette question, il faut de nouveau la poser à l'écriture. (1550)

Le poème « The Map » pose ainsi la question de ce qui nous est donné à voir dans la représentation de la carte mais aussi dans celle du poème. Et si l'on ne parvient à aucune réponse unique, c'est bien, ainsi que l'indique Michel Foucault, parce que le langage est ancré du côté de celui qui re-présente (la voix poétique, mais aussi le lecteur) et non du côté de la chose. Ce poème apparaît comme un prétexte à entamer une réflexion sur le langage non comme tentative de réincarnation du monde extérieur mais comme représentant d'une subjectivité agissant sur la réalité. De même qu'une dimension autonome ressort de manière inattendue de l'artefact inanimé qu'est la carte, une résistance à la mise en forme poétique surgit au sein du poème. Cette mise en scène de l'impossibilité

de découper ou de formater nettement la réalité mène à un double questionnement sur la nature de cette réalité d'une part et sur le rapport que l'individu peut établir avec elle d'autre part.

Cette double difficulté peut se voir aussi dans le choix typographique du titre du recueil puisque Bishop a décidé de l'écrire sous la forme « *North & South* » plutôt que « North and South ». L'un ne va pas sans l'autre, l'existence de l'un dépend de celle de l'autre et on ne peut penser l'un sans concevoir l'autre. D'ailleurs l'équivalent sur la carte de la typographie dans l'écriture, c'est la topographie, dont le poème nous dit : « Topography displays no favorites; North's as near as West » (v.26). Ce vers semble affirmer que représenter la réalité sur la carte c'est faire autant justice à une dimension, à une direction qu'à une autre. Mais comme c'est si souvent le cas chez Bishop, la trop simple et trop évidente apparence d'une telle affirmation doit nous alerter et nous inciter à nous pencher plus prudemment sur ce vers. Il apparaît alors difficile, voire imprudent, de le considérer hors de son contexte : il s'agit en effet de l'avant-dernier vers du poème et il serait approprié de ne pas le séparer du dernier vers avec lequel il forme le couplet final.

Topography displays no favorites; North's as near as West.
More delicate than the historians' are the map-makers' colors.

Avant de revenir sur le vers 26, il serait souhaitable de s'attarder sur les implications de l'adjectif « delicate ». Il signifie à la fois, d'après la définition anglo-saxonne, « qui plaît aux sens », « fin, raffiné », mais aussi « fragile », « nécessitant une manipulation précautionneuse », ou encore « pointilleux ». Cela suggère qu'en dépit de l'apparente évidence de ce qu'ils ont à représenter, notamment comparé aux historiens, les cartographes ont affaire à un matériau difficile à manier et qu'il faut traiter avec grande précaution. Si l'on revient alors à ce qui précède, « North's as near as West » est d'une simplicité dont il faut se méfier. Cela semble signifier « tout se vaut » et pourtant tout n'est pas interchangeable, et c'est précisément ce que le choix des couleurs va déterminer. De même, écrire « North & South » (faire le choix de cette typographie) et écrire *North & South* le recueil, ce n'est pas écrire que la réalité est partout uniforme, ni au contraire que tout est aisément sécable, distinguable. C'est écrire l'incroyable complexité de la réalité et sonder les inextricables interactions qui se jouent dans le monde extérieur et avec le monde extérieur.

C'est ainsi que l'esperluette réapparaît de manière significative dans la nouvelle « The Sea & Its Shore » (*CPr* 171). Son graphisme symbolise l'échange, l'intrication entre

les deux éléments présentés de part et d'autre. La mer ne saurait être définie, délimitée, conceptualisée, représentée sans la notion de rivage, le familier sans l'Autre absolu, comme nous le verrons ultérieurement. Pour l'heure, considérons surtout qu'il est également significatif que dans cette nouvelle, le protagoniste en vient à penser le monde tout entier comme étant imprimé, suggérant ainsi que mise en forme et réalité interagissent l'une sur l'autre.

Bishop souligne apparemment dans ce premier poème du recueil la dimension reconstruite, et donc médiatisée, de toute représentation de la réalité – l'esperluette constitue sans doute une manifestation de ce choix de composition, de cette médiation. Il s'agit à présent de s'interroger sur les différents éléments médiateurs qui façonnent la perception du monde et des choses par le sujet.

Les filtres divers

Très consciente de la qualité nécessairement construite de toute perception, Bishop a exploré à maintes reprises les divers filtres qui empêchent toute conscience d'appréhender de manière immédiate la réalité. Et puisque notre rapport au monde passe tout d'abord par les sens, le corps constitue à la fois le premier lien et le premier obstacle dans la transaction entre l'individu et le monde³. Sa préoccupation pour les objets trahit d'ailleurs sa conception de notre rapport au monde selon un mode matériel et charnel. Mais pour cette femme de lettres, l'expérience du monde passe aussi par le corps du texte, par la langue et la textualité, par la texture du corps littéraire. Cette texture, dont nous avons déjà constaté, à travers l'utilisation de l'esperluette, qu'elle cherchait à approcher la complexité et la pluralité de la contingence du monde, devrait aussi rendre compte des phénomènes moins tangibles qui interviennent dans la représentation, c'est-à-dire des filtres psychiques tels que l'idéologie et la mémoire. Ces prismes déformants seront aussi interrogés dans sa démarche poétique puisque toute perception implique à la fois « le corps & l'esprit ».

Le filtre du corps

La nature matérielle, charnelle, de l'être humain constitue un point d'ancrage pour toute l'œuvre de Bishop : ses écrits s'appuient tous sur le même postulat que l'Homme

³ Un constat qui informe l'ouvrage de Marilyn May Lombardi, *The Body and the Song*, une étude des textes de Bishop centrée sur le corps et la corporalité.

vit et pense avec son corps, au travers de son corps et au travers des liens que ce corps l'autorise à avoir avec la réalité extérieure. David Kalstone attire notre attention sur la similitude de cette thématique avec celles en vogue au 17^e siècle : « Many of her best poems of the 1930's are concerned precisely with divided lives and can be read as versions of seventeenth-century poems about the soul trapped in the body » (*Becoming a Poet* 15). Ainsi, cette vision de l'Homme piégé dans son propre corps, la médiation de son rapport à la réalité extérieure par ses sens, son ressenti, sont des éléments de son écriture qui ne sont ni nouveaux ni originaux. Thomas Travisano lui aussi relie la thématique de l'incontournable médiation à des courants littéraires antérieurs :

She differs from her contemporary Theodore Roethke in that her urge to empathize never tempts her to submerge her identity in the other. Her encounters with exterior things nearly always include a barrier, a physical or psychological distancing element, that, one might say, defines the encounter as devotional or pastoral rather than romantic. (58)

Néanmoins, il me semble plus fructueux de rattacher ce caractère irrémédiable du passage par le corps et les objets chez Bishop à son goût de l'observation de ce qui est concret, observation qui est, selon elle, le départ obligé de l'expérience poétique. Cette insistance sur la barrière d'un élément de médiation dans toute transaction humaine relève plus de son esprit pragmatique et de sa méticulosité que d'une filiation quelconque à un mouvement littéraire. Toujours selon une méthode rigoureuse et rationnelle, elle part de ce qui est le plus tangible (l'évidence de l'impossibilité de se passer de toute médiation physique) pour accéder ensuite à ce qui l'est moins (l'expérience reconstruite dans l'esprit d'une transaction médiée par le physique). C'est en prenant en compte les divers écrans qui nous séparent de l'autre, en acceptant les étapes successives par lesquelles ils font passer la subjectivité, que Bishop recrée dans ses poèmes des expériences si authentiques. La thématique n'a rien d'original, mais elle la marque de son empreinte personnelle par le traitement qu'elle en fait : elle ne l'utilise pas pour traiter d'autres thèmes, elle en fait son centre de création.

C'est ainsi qu'une des caractéristiques de sa signature réside dans la ciselure adjectivale de ses descriptions : ses poèmes abondent d'adjectifs composés ou de répétitions d'adjectifs mais avec variation, chaque avatar indiquant à la fois les nuances de perception et la difficulté de (se) les représenter. On pense, parmi tant d'autres exemples, aux nuances de gris dans le dernier mouvement de « At the Fishhouses » (*CP* 64), ou aux impressions physiques ambiguës de dangerosité et de beauté fascinante engendrées par le traitement des couleurs et des lumières dans « The Armadillo » (*CP* 103), ou encore à l'atmosphère ensorcelante de « The Riverman » (*CP* 105) grâce à la combinaison des jeux

de fumée aux reflets vert, le vert symbolisant traditionnellement le magique, de reflets argentés et d'odeurs prégnantes. Dans ces exemples, la perception sensorielle permet une mise en contact avec la complexité du monde exploré et représenté. Le cas de « Filling Station » (*CP* 127), lui, considère la perception via le corps sous un autre angle : celui de l'obstacle, voire de la « mé-prise » (au sens de « mis-perception » en anglais). Ce que les sens retiennent de la réalité de cette station service, ce sont tout d'abord des sensations de graisse prégnante, de saleté incrustée et collante, qui sont relayées pour les sens du lecteur par des rimes sonores et visuelles : « dirty » apparaît en fin de vers 1, puis en fin des premier et dernier vers de la seconde strophe dont le vers central se termine aussi par « saucy ». L'insistance sur l'aspect huileux de l'environnement semble indiquer une certaine répugnance, mais cette insistance des adjectifs introduit peu à peu de nouveaux substantifs qui, eux, créent un champ lexical de la domesticité aux résonances plus accueillantes. L'évolution qui se joue entre les vers 17 et 19 est remarquable à cet égard :

a set of crushed and grease-
impregnated wickerwork
on the wicker sofa
a dirty dog, quite comfy.

L'enjambement des vers 17-18 scinde l'adjectif composé en deux et fait ainsi ressortir le premier élément « grease ». Ceci oblige la lecture à insister sur ce mot et à mettre en relief la matière. Pourtant, le vers 18 fait basculer la focalisation de l'aspect graisseux à l'objet en osier, matière plus avenante. L'oscillation entre deux impressions contradictoires se manifeste visuellement par la répartition du vers en deux parties, « impregnated » et « wickerwork », qui s'équilibrent de manière égale de part et d'autre de la césure. Puis « wickerwork » nous entraîne vers « wicker sofa », faisant pencher la balance du côté de l'osier, élément chaleureux de décor domestique, et l'on retrouve à nouveau une rime en « y », qui confirme l'évolution du regard de l'observateur puisqu'on est passé de « dirty » à « comfy ».

De sorte que derrière la première appréhension de la scène via les sens, on découvre une autre expérience possible de la même réalité perçue différemment par le corps d'un autre, ici celui du chien. On observe la retraite des adjectifs au profit de substantifs relevant du familier, de l'atmosphère cosy du foyer, qui prennent le devant de la scène comme pour finalement démentir l'impression créée par les qualificatifs. La perception offerte précédemment par les sens se révèle sinon trompeuse du moins partielle, orientée et réductrice du fait de cette évolution de la description. Les adjectifs des trois

premières strophes (« oil-soaked », « oil-permeated », « greasy », etc.) cèdent la place à des éléments d'ameublement et de décoration intérieure (« wickerwork », « sofa », « taboret », « begonia ») dont le plus efficace dans la remise en question de la perception des sens reste le napperon : « doily » semble incorporer l'adjectif « oily » comme pour mieux en subvertir la connotation.

La tension entre adjectifs et substantifs se joue aussi autour de ce « quelqu'un » invisible de la dernière strophe. Ce personnage absent n'est décrit avec aucun adjectif mais est caractérisé par des traces métonymiques de décoration et d'agencement des objets. Or c'est le seul élément du poème qui échappe aux préjugés du masque poétique. Il semble qu'ici, les substantifs permettent d'accéder à une signification cachée de la scène, alors que la description adjectivale, qui est à la fois le moyen d'expression des sensations perçues par le corps de l'observateur mais aussi le vecteur de ses préjugés sociaux, ne permet de rendre compte que d'une perception superficielle de la scène. Il ne faudrait cependant pas interpréter ce poème comme une condamnation des sens comme inadaptés à la compréhension du monde : ce ne sont pas les sens en eux-mêmes qui sont remis en cause, mais une utilisation trop partielle et rapide des sens. Seule une observation prolongée et insistante a permis de passer de la couche superficielle de graisse et de crasse aux objets sous-jacents et d'échapper à l'écueil de la « mé-prise » de la réalité. Autrement dit, en même temps qu'ils sont une barrière entre notre subjectivité et la réalité, les sens n'en demeurent pas moins notre meilleure et notre seule possibilité d'explorer et de chercher à découvrir cette réalité.

Le filtre de l'artefact littéraire et du langage

Les poèmes de Bishop se concentrent notamment sur l'exploration du monde via la médiation des sens et de tout le corps. Bishop, l'écrivain, cherche à redonner vie, à redonner corps à l'expérience de sensations perçues et observées par la femme qu'elle est notamment au travers de son enveloppe corporelle. Elle reconstruit alors une nouvelle enveloppe matérielle : le poème. Anne Colwell souligne alors un point de tension : une tension entre l'immédiateté des sensations représentées par les poèmes de Bishop et son insistance sur la nature représentative de ses poèmes :

Roland Barthes (1974) argues that the symbolic field and the body must converge at some point, and Bishop's use of metaphors of the body often deliberately complicates this convergence, both welcoming, even rushing it, and simultaneously refusing it, calling

attention to the constructedness of the device and the qualified nature of the likening. (4-5)

Pourtant ces deux éléments *a priori* contradictoires apparaissent en fait complémentaires dès lors que l'on garde à l'esprit le fait que Bishop ne propose jamais l'expérience sans la médiation. Prenons par exemple le cas des rencontres de la voix poétique avec des personnes (Jerónimo, Faustina, Manuelzinho, etc.) ou avec des animaux (le poisson, l'élan, le chien rose). La rencontre, pour Bishop, la femme, s'opère nécessairement via le regard et le corps. En revanche, le lecteur, lui, ne peut faire l'expérience de cette rencontre directement, ou du moins physiquement, à moins que Bishop, la femme poète, ne lui fournisse un corps littéraire avec lequel il puisse entrer en contact avec cet autre représenté. Mais on remarquera que les filtres s'accumulent déjà puisque le texte qui pourra servir de corps d'emprunt au lecteur constitue un écran double entre lui et cet autre : il est d'une part façonné par la subjectivité de Bishop et chaque lecteur se l'appropriera ensuite différemment en fonction de son propre bagage littéraire et de sa propre sensibilité.

De ce fait, malgré et à cause de ce corps, de ce médium que Bishop nous prête, l'expérience ne peut jamais être entièrement immédiate. De surcroît, elle ne peut être qu'éphémère puisqu'elle cesse dès que l'on sort de ce corps d'emprunt. C'est de cette limitation de l'art et de toute représentation que traite « The Imaginary Iceberg » (CP 4). Le titre annonce un iceberg imaginaire, donc une illusion. Or l'illusion, c'est celle du voyage de la représentation : cet iceberg devient dès les premiers vers, une métaphore du but illusoire et inaccessible vers lequel le médium du navire – métaphore de l'art et de la représentation – tente de nous emmener (« We'd rather have the iceberg than the ship, / although it meant the end of travel »). Il y a un fossé, comme dans toute représentation entre la chose à laquelle on cherche à parvenir et le véhicule (le langage et les codes poétiques) dont on ne peut se passer pour poursuivre cette chose. Mais ce but est posé comme ne devant pas être atteint (on retrouvera la même aporie dans « The End of March », CP 179), comme devant être toujours différé, car si la chose elle-même est atteinte, alors le jeu de la représentation cesse : « although it meant the end of travel ».

Ainsi, la stratégie poétique passe par trois étapes, trois strophes. Les deux premières expriment l'attraction exercée par l'idéal incarné par l'iceberg. Dans la première strophe, cela prend la forme d'un désir d'appropriation alors que dans la deuxième, la voix poétique a déjà renoncé à cette chimère et aspire seulement à une vénération à distance. Dans ces deux strophes, la puissance d'attraction de l'iceberg et le désir qu'elle fait naître sont thématiques par des répétitions presque incantatoires, en pentamètres iambiques : le

vers 5 reprend comme un refrain le premier vers, « we'd rather have the iceberg than the ship », et le vers 6 en fait à nouveau résonner l'écho, bien qu'amoindri, « we'd rather own . . . ». Même effet de refrain entre les vers 1 et 5 de la deuxième strophe : « This is a scene ». Dans la troisième strophe, enfin, la voix poétique conserve le même ton admiratif pour l'objet visé, mais elle prend aussi en compte l'aspect auto-suffisant de l'iceberg et le fait qu'elle ne pourra jamais se l'approprier⁴ (ce qui coïncide d'ailleurs avec la disparition de la tonalité incantatoire). Effectivement, cette voix est composée de langage ; elle est donc fondamentalement « indirecte ». Elle ne peut être l'iceberg que les yeux contemplant ; elle doit y renoncer et en revenir à ce à quoi elle est destinée, c'est-à-dire à l'interaction et à la médiation : « Good-bye, we say, good-bye, the ship steers off / where waves give in to one another's waves / and clouds run in warmer sky » (v.28-30). C'est aussi dans cette troisième strophe que le rythme jusque-là essentiellement pentamétrique se contracte à plusieurs reprises en trimètres, prenant ainsi son autonomie par rapport au reste du poème. « The Imaginary Iceberg » met donc en scène le filtre du langage : de même que pour l'iceberg, les mers chaudes sont étrangères et lointaines, le langage est intrinsèquement différent et autre par rapport à la chose visée par sa représentation. Le langage ne fait jamais que nous ramener vers ce territoire incompatible avec l'iceberg puisque dans les mers chaudes, l'iceberg est voué à disparaître : soit on s'en éloigne, soit on cherche à l'entraîner avec soi et il fond, se désagrège. Dans tous les cas, les passagers du navire doivent accepter de le perdre bien qu'ils aient initialement embarqué dans le but de l'approcher. Le poème traite de cette tension entre intention de l'artiste et possibilité du matériau qui alimente une réflexion centrale sur la question de la représentation, tout particulièrement dans le domaine prosodique, ainsi que le souligne Richard Bradford :

The notion of language as something which incorporates the presence of the poet and operates independently as an arbitrary medium involves the uneasy co-presence of traditional “intentionalist” poetics and the more recent emphases upon textuality. (*The Look of It* 73)

Cette tension pose problème du point de vue de l'écriture mais aussi du point de vue de la réception de l'écriture. Le paradoxe que Bishop met en scène est à la fois celui de l'expérience artistique de toute représentation pour la voix poétique comme pour le lecteur.

Pourtant, ce filtre du langage est finalement ce qui donne au lecteur sa raison

⁴ Ces phases sont décrites par Bonnie Costello, mais elle ne les rattache pas à la métaphore et à la réflexion sur la représentation : « What the poem describes is the mind's attraction to, even need for, an idea of absolute autonomy, and a process of mediation by which this idea is approached and abandoned. The first stanza of the poem insists on the choice of iceberg over ship as a choice of possessions, as though one might actually appropriate the infinite and absolute » (92).

d'être, et qui rétroactivement permet à l'artiste d'exister. En effet, si l'on s'arrête à ce paroxysme de l'expérience évoqué aux vers 12-13 (« This is a scene a sailor'd give his eyes for. / The ship is ignored »), l'artiste ou le spectateur semble si absorbé par le spectacle que le médium langage en est oublié, et l'expérience artistique n'existe plus. Si le vecteur du navire-langage ne peut laisser intact la chose qu'il entraîne dans son sillage (l'iceberg fondrait dans les eaux chaudes), à l'inverse, l'immédiateté de la chose ne peut co-exister avec le médium (l'iceberg en fait oublier au marin de s'occuper de son bateau). Or si l'on s'arrête là, aucune expérience artistique ne résulte de cette rencontre. Alors, en dépit de la conscience qu'il a des limites de son art, le marin doit néanmoins passer à l'étape de la représentation : « This is a scene where he who treads the boards / is artlessly rhetorical » (v.16-17), les planches évoquant à la fois le pont du bateau (« he » étant alors le marin) et les planches de la scène de théâtre, lieu de la représentation (« he » étant alors celui qui représente). Via la théâtralisation qui s'ensuit, Bishop souligne l'impossibilité de s'en tenir à « The ship's ignored », c'est-à-dire l'impossibilité d'ignorer le vecteur, et la nécessité de revenir très vite aux artifices de la représentation (« The curtain », v.17 ; « ropes », v.18) – et par mise en abyme, le poème se poursuit effectivement en repassant par cette phase de l'artifice et de la théâtralisation, métaphore de la représentation.

D'ailleurs, ces limites de l'art ne semblent pas présentées sous un jour négatif. L'aspect « indivis » de l'iceberg sur lequel se clôt le poème contraste avec le renoncement auquel ont dû se résoudre les passagers du navire (et avec eux les lecteurs du poème) : pour eux l'expérience restera irrémédiablement incomplète puisqu'ils n'auront pu ni s'approprier ni conserver cet iceberg. Cependant, c'est parce que l'iceberg reste indivis que le poème constitue une expérience incomplète, et cette incomplétude qui assure la pérennité de la représentation :

absence, negativity, is a crucial factor in attaining magic. Poetry is, here, an experience of incompleteness; it points towards another place, another time, an absent person; it is the voice of dissatisfaction. But this is only a sort of incompleteness, a sort of dissatisfaction, because it creates a world of verbal orderliness and of knowledge which make up a countervailing stability. (York 173-4)

La condition d'existence du poème est la résistance à la complétion de l'expérience (si le vœu de posséder l'iceberg était exaucé, on aurait l'iceberg lui-même et non le poème). De même, c'est l'imperfection de la représentation, due au filtre langagier, qui autorise l'expérience artistique du lecteur.

La même logique sous-tend « The End of March » (CP 179). Ce poème s'ouvre sur l'aporie de la situation narrative : « It was cold and windy, scarcely the day / to

take a walk on that long beach » (v.1-2). La voix poétique nous fait entrer *in medias res* dans son évocation de la promenade sur la plage. Elle la présente ainsi comme une action ayant eu lieu, mais en même temps comme une action qui ne devrait pas avoir eu lieu.

En quoi une telle introduction est-elle d'importance pour l'ensemble de ce programme poétique ? Par la suite, le lecteur se rend compte qu'il suit le déroulement d'une sortie dont le but est impossible à atteindre. Il n'est donc pas anodin que cette sortie ait été dès son origine marquée du sceau de l'aporie. Il s'agit d'aller observer la nature, mais celle-ci refuse de se livrer et encore moins de se prêter au jeu de mise en forme de la représentation à laquelle cette excursion poétique aurait dû aboutir : « indrawn » (v.4) ; « [the wind] disrupted the formation [of a flight of geese] » (v.8). Les nombreux mots composés sont la trace d'une volonté de reconstruire sous forme de langage cette expérience de la promenade aporétique sur la plage et ils témoignent de la résistance du réel, ainsi que de la difficulté du rapport du sujet au monde.

Si l'on observe l'évolution de cette utilisation des mots composés, on constate que les éléments de la deuxième strophe appartiennent à l'usage courant et au pré-construit du dictionnaire (« dog-prints », « lion-prints », « rubber boots », « tide-line »). On est dans le domaine de l'ordinaire, du « prêt-à-porter » de la construction linguistique. Les éléments de la troisième strophe, en revanche, sont plus inédits. Ils sont issus de la création originale de l'artiste, avec une « couche » supplémentaire de composition puisqu'on passe de composés doubles à des composés triples (« proto-dream-house », « crypto-dream-house »). Or, ces derniers soulignent la difficulté insurmontable pour l'artiste de cerner, d'enfermer l'expérience dans le langage. L'expérience semble refuser de se laisser résumer par un mot ou même deux ou même trois. L'artiste s'attelant à rendre compte de cette expérience se met en scène en train de s'y reprendre à deux fois pour la saisir. Pourtant cela s'avère insatisfaisant et elle est obligée d'y revenir sous une autre forme, une périphrase cette fois (« a sort of artichoke of a house »), mais toujours en vain : « but » (v.27), « ? » (v.28 et 30).

Néanmoins, cette « crypto-dream-house » semble être la formule condensée et poétique de la définition qu'elle donnait quelques quarante ans plus tôt de la cabane du ramasseur de papiers dans « The Sea & Its Shore » (*CPr* 171) : « It was a shelter, but not for living in, for thinking in » (172). Or ce concept était déjà annoncé comme un idéal fantasmé – « As a house, it was more like an idea of a house than a real one » (171) – et donc impossible à atteindre ou à concrétiser, puisqu'au travers de l'expression « an idea

of», elle insiste, comme dans « Santarém » (« I liked the place; I liked the idea of the place », *CP* 185, v.12), sur la présence du filtre de la subjectivité, qui se rajoute au filtre du langage.

Et la voix poétique de « The End of March » en vient finalement à conclure : « perfect ! But – impossible. » (v.48). On n’atteint pas la cabane, but initial de la promenade, car comme dans « The Imaginary Iceberg », la visée idéale de l’expérience est impossible à atteindre ; en chemin, on n’a aucune prise sur la nature qui se dérobe. En plus d’être inaccessible à la strophe 1, elle devient évanescence à la strophe 4 : l’image du lion, déjà associée à une apparition fantasmatique à la strophe 2, est cette fois liée à celle du soleil qui, même personnifié, ne laisse derrière lui que des traces éphémères de son passage (« a sun who’d walked the beach the last low-tide, / making those big, majestic paw-prints », v.61-62, empreintes dont on sait qu’elles seront inévitablement effacées à la prochaine marée montante). Tous ces éléments semblent insister sur le fait que l’expérience dépeinte ne peut avoir qu’une durée de vie limitée, comptée en heures. Écrire cette limitation, c’est faire perdurer un peu de son évanescence, c’est accrocher sur la page un fragment de cet idéal poursuivi – même si l’idéal s’évanouit dès lors qu’on le fragmente.

Il ne faudrait pas en conclure que ce type de poème aporétique constitue une production qui ne mène à rien. A l’instar du fragment romantique, ce genre de poème comporte un véritable programme quand bien même celui-ci nous mène ou nous ramène à une situation aporétique. C’est ce cheminement qui constitue l’objet central du poème (thématisé par la balade sur la plage) : une réflexion qui part d’une confrontation initiale à une impossible évidence (un objet nous échappe) et qui mène à la découverte que la seule évidence qui en ressort, c’est l’impossibilité de rien capturer de manière définitive, une réflexion sur la pluralité et la mutabilité du monde et sur la renonciation au leurre d’appropriation que constitue toute fixation fallacieuse de la réalité. « The End of March » est l’occasion de mener une réflexion.

Ainsi, la perfection impossible nous renvoie à la notion d’inquiétante étrangeté : la personnification du soleil renforce l’idée qu’il s’agit d’un paysage construit, d’une projection de l’esprit recomposée en poème, de sorte que tout comme le lion imaginaire, l’imaginaire de l’artiste laisse sa marque. Celle-ci est nécessairement évanescence (« paw-prints ») et inquiétante (« sodden ghost ») : en son absence (« A kite string? – But no kite! », v.23), le lecteur est livré à l’étrangeté du mystère qui lui est présenté dans le poème et sous forme de poème. Il doit suivre la ficelle –

Then we came on
lengths and lengths, endless, of wet white string,
looping up to the tide-line, down to the water,
over and over. (v.16-19)

A la découverte de cette ficelle, on bascule en fin de vers 16 vers des appositions qui s'enchaînent, relayées par des répétitions qui en attaque de vers nous entraînent irrésistiblement dans la balade poétique. Le lecteur suit ce fil qui lui est tendu pour renouer avec une expérience qui sera inexorablement celle d'un autre absent, inaccessible en sa totalité.

De même que dans « The End of March », Bishop utilise l'aporie dans « The Bight » (*CP* 60) comme moyen de s'interroger sur le rapport de son art au monde – ses limites mais aussi ce qu'il apporte dans le cadre de son champ d'action.

La représentation dans le langage est une reconstruction de la réalité qui fait intervenir des choix influencés par la subjectivité et l'imagination. Il y a là un décalage supplémentaire et indissociable à celui causé par la réorganisation linguistique de la réalité. Cette accumulation des décalages, Bishop la rend visible, entre autres, dans « The Bight », ainsi qu'Anne Colwell l'indique :

[Line 7, the] speaker moves into the foreground of the poem, and the reader becomes suddenly aware of the human perspective that filters this description.... On the surface, the lines mock Baudelaire . . . [who won't] see the truth of the muddy bight. However, Bishop's description does exactly what she mocks Baudelaire for doing. . . . "The Bight" deals . . . with the problem of seeing a correspondence and missing the reality. (111)

Cela pose la question de la visée artistique. Est-il seulement possible de tendre au travers de l'activité poétique vers l'appropriation d'une réalité extérieure – extérieure au filtre de la subjectivité de l'instance poétique au moment de l'écriture, mais aussi à celle du ou des lecteur(s) au moment de la ou des lecture(s) ? Est-il possible d'utiliser la poésie comme moyen de percer une réalité extérieure pour découvrir, connaître son essence ? En se posant ces questions, le poète prend bien évidemment acte des limites de son art, qui résident en sa propre subjectivité, en celle du lecteur, en l'inévitable décalage créé par la présence d'un médium, le langage, régi par d'autres règles, d'autres contraintes que celles du monde phénoménologique. Devant l'apparente impossibilité de la tâche, Bishop ne renonce pas. Elle écrit « The Bight », poème dans lequel elle offre une double réponse à ce problème insoluble.

L'une de ces réponses est celle exposée par Anne Colwell, c'est-à-dire l'ironie et le surcodage de l'aspect artificiel et « médiatisé » de son art :

The bight is turning to marimba music, and therefore, the music of these lines also shifts away from the quiet, steady iambs of the opening to a more staccato rhythm ... they mock the enterprise of the poet herself. . . . The lines that follow . . . [rely] on similes both to create description and also to call attention to the poet's artifice in creating it. (112)

La voix poétique révèle sa lucidité quant à la tâche insurmontable qu'elle s'assigne en dotant sa tentative impossible d'une tonalité ironique.

Sa deuxième réponse, face à l'aporie devant laquelle elle se trouve, consiste à représenter dans sa poésie, non plus une réalité dont elle sait qu'elle ne pourra que lui échapper, mais l'impasse de la rencontre entre le médium poésie et la réalité extérieure (et déjà nécessairement antérieure). L'eau est qualifiée au premier vers de pure (« how sheer the water is ») ; elle représente ainsi l'essence de l'expérience. Mais très vite, elle se révèle dénaturée :

Absorbing, rather than being absorbed,
the water in the bight doesn't wet anything,
the color of the glass flame turned as low as possible.
One can smell it turn to gas; (v. 4-7)

La réalité d'origine est polluée par la présence humaine (la subjectivité) et son activité (la transformation du matériau pur en poésie). Le rythme lui aussi reflète et supporte cette thèse. Les pentamètres iambiques des vers 1 à 3 établissent un rythme régulier, un ton neutre, un rythme témoin ou si l'on préfère, une base de travail. Puis le pentamètre se contracte et se rétracte (on passe à 4 pulsations aux vers 4 et 5) au moment où l'eau est perçue comme absorbant ce qui l'entoure. Enfin, le rythme s'échappe au gré des 6 pulsations du vers 6 exactement à l'instant où nous voyons la matière initiale pure nous échapper et se transformer : l'activité poétique s'est mise en action, la matière sur laquelle elle s'élabore est dès lors dépourvue de son intégrité et commence déjà à être transformée en autre chose... cette chose littéraire, qui sera dénommée « The Bight ».

Le filtre du langage opère bien sûr dans l'art de l'écriture, mais aussi au quotidien dans la reconstruction mentale que chacun se fait de la réalité. Il agit donc à la fois de manière volontaire et involontaire dans la représentation artistique comme dans la représentation psychique et intervient dans la formation de la subjectivité et de l'idéologie.

Langage, subjectivité et idéologie

L'œuvre tout entière de Bishop semble insister sur le fait qu'aucune représentation n'est exempte de subjectivité. L'exemple le plus évident en serait peut-être

« Brazil, January I, 1502 » (CP 91). L'épigraphe « ...embroidered nature...tapestried landscape. » suggère d'emblée que le paysage n'est qu'une projection, une reconstruction de celui qui l'observe. Les descriptions proposées puisent abondamment dans le vocabulaire de la représentation (« and taken off the frame », v.15 ; « perching there in profile », v.20 ; « big symbolic birds », v.21 ; « in the foreground there is Sin », v.24 ; « the hanging fabric », v.49), rappelant incessamment au lecteur que la question de la subjectivité et de l'idéologie est au centre de ce qui est représenté ici⁵. Ainsi Bishop ne cherche pas à gommer les effets de ces prismes supplémentaires mais tend au contraire à les travailler, notamment au travers de la description et du langage utilisé dont le lecteur est conduit à réaliser qu'ils trahissent toujours une présence. C'est le cas, nous allons le voir, dans « Night City ». Nous explorerons également à travers « Seascape » et « 12 O'Clock News » la manière dont ses écrits font apparaître des choix qui suggèrent que le langage façonne la réalité et la marque de son empreinte.

« Night City » (CP 167) est un poème où aucune présence humaine ne semble pouvoir mettre les pieds : « No foot could endure it » affirme l'attaque de ce poème. A cause des tournures impersonnelles (ou grâce à elles), on pourrait avoir l'impression que le lecteur se meut au travers de cette ville et de ce poème sans jamais être guidé par une quelconque focalisation humaine si le sous-titre ne mentionnait pas discrètement, entre crochets « [from the plane] ».

Cela indique bien un point de vue, mais qui reste à distance, qui ne peut s'investir physiquement dans le rapport à l'objet observé. S'offre à nous une vision d'ensemble, en retrait, qui connote alors l'objectivité : on ne s'investit pas, on observe, et on prend note du topos. C'est une vision de géographe. Le lecteur pourrait s'attendre à appréhender la réalité nocturne de cette ville selon le processus d'« une science dure ».

Pourtant, cette vision aérienne est nécessairement fugace : l'avion va continuer sa route. Le masque poétique choisi est celui d'un passager qui ne peut avoir disposé que d'un temps très limité pour faire l'expérience de cette vision qu'il nous fait ensuite partager. Ainsi, cet aparté que nous glisse le poète nous souffle un code de décryptage du poème très ambivalent : l'illusion d'objectivité est simultanément tempérée par un vécu d'autant plus subjectif qu'il est saisi furtivement, « au vol ». Il concerne une expérience faite à un instant T sur laquelle le retour et la réflexion ne sont pas possibles : l'observateur n'a pas le loisir de rester en suspension au-dessus de la ville pour la voir évoluer. Il n'a

⁵ Pour une étude approfondie de ce poème, voir les analyses détaillées de Parker (89-97) et de Goldensohn (196-207).

accès qu'à une fraction de son existence.

Bishop dispose un poème sur la page et nous glisse une note en paratexte – qui s'avère en fait constituer le cœur du poème, son code de déchiffrement. La note juxtaposée devient grille de lecture. Elle se superpose alors au texte et le programme ainsi réalisé devient expérience poétique. Quel programme nous suggère alors cette note doublement furtive (puisqu'elle nous est soufflée en passant du titre au texte et qu'elle souligne la brièveté de l'expérience du passager) ? Le lecteur est engagé dans une traque de ce qu'il est impossible de saisir, c'est-à-dire de l'élément humain, de la subjectivité.

La poésie de Bishop est souvent qualifiée de « neutre » et « d'objective ». Ceci peut être en partie lié au fait qu'elle construit bien souvent des atmosphères qui semblent hostiles à l'élément humain. La ville de « Night City », par exemple, est présentée comme un environnement pas du tout naturel et hautement toxique : « glass » (v.3), « acids » (v.7), « a gathered lake » (v.10), « bitumen » (v.25), « wires » (v.32). Pour autant, l'humain n'est pas absent puisque le lexique inclut le sang et les larmes (v.8, 9 et 18). Quant aux oxymores « flaring acids » (v.7), « The city burns tears » (v.9), ils font jouer l'interaction du liquide et du feu. Loin de composer une représentation neutre et objective, ces combinaisons caractérisent une expérience de la ville qui évoque peut-être l'inhumain, mais pas la neutralité. Cette vision urbaine nocturne thématise l'hostilité, l'agressivité, et un aspect destructeur, des notions projetées par le masque poétique sur le décor contemplé : les constructions allitératives « broken bottles » (v.3) et « turgid bloods » (v.18) en sont des illustrations. Ressortent alors deux vers qui se font écho comme un refrain : « the city burns tears » (v.9), « the city burns guilt » (v.13). La juxtaposition du liquide et du feu liés à la ville tout entière, devient l'expression d'une subjectivité tourmentée, tiraillée entre le chagrin et la culpabilité.

Sous des allures impersonnelles et distancées, ce poème se révèle être le réceptacle d'une grande sensibilité qui se projette sur le monde qui l'entoure. La description de la ville qui nous est proposée ici, avec le vocabulaire humain qui y est investi, n'est pas tant un moyen de s'approprier la réalité extérieure qu'un moyen d'exprimer une subjectivité en lui donnant forme au travers du théâtre de la ville.

Il ne s'agit cependant pas de travestir la réalité extérieure en une représentation de ce qu'elle n'est pas. Il s'agirait plutôt de trouver des résonances permettant d'investir son ressenti dans cette réalité, mais aussi de trouver des résonances entre langage et objet qui permettent de faire vibrer la scène de sens pour tenter d'établir un véritable échange entre

l'humain et le monde.

C'est ainsi qu'on remarque que dans l'œuvre de Bishop, certains procédés tels que la répétition ou la métonymie sont préférés à la métaphore, car leur action sur la réalité extérieure apparaît moins dénaturante. Comme le fait justement remarquer David Kalstone au sujet de « Cape Breton », les répétitions opèrent un rapprochement entre le médium de représentation (le langage) et l'objet représenté : « repetitions that for a moment tease us into some sense of plain identity between human speech and things: "the admirable scriptures made on stones by stones"; "light song-sparrow songs floating around" » (*Becoming A Poet* 120). Bien sûr l'effet n'est pas permanent, l'impression n'est que subtile et éphémère, mais elle fait à son tour penser à la définition de Coleridge dans sa *Biographia Literaria* au sujet du procédé de vraisemblance que l'on retrouve dans toute fiction: « the willing suspension of disbelief for a moment that constitutes poetic faith ». L'effet de la répétition opère suffisamment pour que le lecteur perçoive subrepticement au travers du parfum de la scène représentée l'essence de la scène d'origine. L'évanescence participe de l'efficacité de l'artifice utilisé. S'appesantir sur les éléments les plus tangibles et les plus concrets de la scène ne ferait que souligner l'impossibilité d'une représentation exacte qui capturerait l'essence des choses dans les mots du poème. En revanche, la petite touche de connotation placée, l'air de rien, en passant, par l'auteur et collectée presque accessoirement⁶, en deuxième main, par le lecteur en complément d'autres faisceaux de signifiants, cette petite touche devient alors le fleuron des signifiants. C'est ce phénomène qui opère dans la construction de l'atmosphère de « Cape Breton » et que Maria Clara Bonetti Paro décrit comme suit :

Even though issues of human interaction and social conditions are only mentioned in passing, they underpin the atmosphere of discouragement and displacement in the poem: the cliff's edge is "grass-frayed," hills are "matted," the road seems "abandoned," the landscape is "meaningless," fish-nets are "torn" and brooks are dark. (101)

A la description de la nature se superposent des termes relevant de l'humain, appartenant au champ sémantique de l'activité humaine : Bishop choisit un paysage qui semble abandonné, et nous montre que même là, la présence humaine peut être décelée. De même dans la représentation, ces petites traces de focalisation disséminées ça et là trahissent l'intervention d'une subjectivité dont on ne peut faire l'économie⁷. C'est d'ailleurs pour

⁶ « Accessoirement » dans le sens où la lecture n'est *a priori* pas centrée sur cet élément bien qu'il se révèle être après coup tout le contraire d'une composante accessoire du poème.

⁷ Le vocabulaire qui s'impose dans la description de ce paysage est un vocabulaire qui révèle la marque humaine, ce qui est inévitable car la simple présence de l'instance poétique constitue elle-même une focalisation qui s'impose et se superpose au paysage, laissant ainsi sa trace dans la description.

cette raison que Bishop parvient à nous faire toucher à l'essence de la scène représentée : parce qu'il s'agit d'une scène, c'est-à-dire du monde déjà envisagé selon une focalisation ; ce poème nous donne accès au cœur de l'atmosphère de cette scène parce qu'elle est de même essence que le langage qui la véhicule, c'est-à-dire essentiellement humaine. De sorte que le bilan de déception dressé par William Spiegelman à l'issue de ce poème me semble, non pas inexact, mais trop partiel :

The disappointment is double: the evidence of the eye leads us to nothing (we see no meaning), and the possibility of hidden truth is buried beneath hearsay ("reputed to be"). . . . Both the landscape and its meaning have been abandoned in a cinematic sleight-of-hand that calls into question the very grounds of our knowing. (162-3)

La notion de bouche à oreille évoquée par Spiegelman est tout à fait intéressante : cela constitue un avatar de la représentation de la réalité extérieure par le langage, c'est-à-dire un phénomène de reproduction autant que possible à l'identique mais avec d'inévitables altérations et transformations. Ainsi, « reputed to be » ne fait, une fois encore, que révéler – comme si de rien n'était – une présence humaine à la fois prégnante et sous-jacente. De sorte que, loin de constituer une déception face à l'absence de sens évident, ce constat nous mène au sens du poème : une interrogation sur notre accès à la connaissance des choses via le langage et via le filtre de nos subjectivités humaines.

Le langage opère comme un révélateur de la subjectivité qui lui fait prendre forme et en même temps autorise une réflexion sur elle. La première caractérisation accomplie par le langage semble donc d'abord être celle de la voix qui s'exprime, celle du masque poétique (ou bien du narrateur dans le cas de la prose) ou encore du personnage qui parle.

Cela met en évidence que toute représentation dans le langage est une présentation, une transformation de la réalité : celle-ci y est façonnée par une subjectivité mais aussi soumise à l'action du langage lui-même. Il s'agit à présent d'observer comment Bishop a thématé dans certains de ses poèmes, notamment dans « 12 O'Clock News », la manière dont le langage influence la reconstruction qui est faite de la réalité et par conséquent la compréhension, l'interprétation qui en découle.

« 12 O'Clock News » (CP 174), parce qu'il est à la fois poème en prose et arrangement poétique, se manifeste d'emblée comme le vecteur d'une réflexion sur le rapport entre mise en forme du langage et reconstruction de la réalité : à la lecture linéaire de ses paragraphes en prose, il fait correspondre une lecture tabulaire basée sur un aller-retour entre cette prose et les mots qui paraissent comme annotés en marge. Ce programme

propose au lecteur un jeu de construction-composition certes inattendu et très amusant, mais certainement pas trivial.

De même que dans « Night City », le texte en prose décrit une scène considérée selon un angle aérien et géographique. Il dispose sous nos yeux une plaine bordée par un relief formé de terrasses et faisant penser à une rizière. La contrée est présentée comme fruste et isolée du monde « civilisé ». Mais en regard à chaque paragraphe, on découvre un nom ou un groupe nominal désignant chaque fois un élément d'une table destinée à l'écriture et à la correspondance. Ces indices incitent à relire les paragraphes en prose comme des descriptions de la topographie de cette table. Le décalage entre le décor intérieur de la sphère privée, de dimension restreinte, et le paysage extérieur, le domaine public de plus grande échelle, utilisé pour décrire cette sphère privée, prête à sourire, mais il incite à une réflexion sur la lecture et la représentation textuelle.

Au préalable, remarquons que la réception et l'effet de ce poème sont différents selon « l'orientation », au sens littéral, de la lecture. Première possibilité, le lecteur effectue une lecture de gauche à droite, commençant par le premier objet désigné dans la marge puis procédant à la découverte du paragraphe en prose, et ainsi de suite pour les paragraphes suivants. Il entre alors d'emblée dans l'économie de décalage, d'humour et de commentaire sur la réalité du poème. Seconde option, le lecteur se penche tout d'abord sur le texte en prose puis revient ensuite sur la note de marge. Dans ce cas, la défamiliarisation opérée par la prose est plus forte puisque la contrée découverte, parce qu'elle est inconnue, requiert un effort de visualisation et d'imagination, lequel est ensuite sapé, déconstruit par la découverte du mot-clef de la marge et entraîne une relecture et une réadaptation de l'interprétation. Le décalage ressenti n'en est que plus fort car le lecteur s'est fait piéger, a fait l'expérience de l'équivoque semée par le texte, en ressentant son efficacité directement et non plus, comme c'est le cas lors d'une lecture gauche-droite, de manière distanciée et avertie⁸.

La pluralité des lectures possibles due à la disposition du texte incite le lecteur à pratiquer quelques petites « expériences » : on peut par exemple, à la deuxième lecture, s'amuser à cacher la marge et essayer de retrouver l'objet ainsi décrit de manière si

⁸ On peut aussi imaginer deux autres cas de figure, mais qui ne sont jamais que des sous-catégories des lectures évoquées ci-dessus : un lecteur lisant tout d'abord toute la colonne de gauche puis procédant à la lecture ininterrompue du texte en prose, ou à l'inverse, et c'est un cas plus intéressant, un lecteur focalisant dans un premier temps toute son attention sur ce qui est développé dans les paragraphes de cette prose puis ne découvrant qu'en suite le « tour » qui lui a été joué. Ici, l'effet de découverte en différé intensifiera nécessairement la surprise et conduira vers une deuxième lecture plus tabulaire cette fois.

inattendue. On se rend compte alors que même en sachant que l'espace décrit est en fait celui de la surface d'une table d'écriture, il n'est pas toujours aisé de retrouver à quel objet chaque paragraphe fait référence. Preuve en est le dernier paragraphe dont la clef de décryptage (« *ashtray* ») s'avère insuffisante pour décrypter un de ses éléments : « the country's one snow-covered mountain peak » pourrait évoquer le buste et le visage du fumeur assis à sa table de travail, mais cela reste de l'ordre de l'incertain.

Ce poème met en évidence plusieurs difficultés de la relation de l'humain à la réalité manifeste et familière du monde. Tout d'abord, il suggère que la réalité telle qu'elle se donne à voir est très différente de la réalité telle qu'elle se donne à lire, c'est-à-dire telle qu'elle est encodée dans le langage. La réalité n'a rien de manifeste : elle dépend du vocabulaire et des constructions langagières utilisés pour rendre compte de son existence. Ainsi ce poème qui utilise la terminologie et des procédés méthodologiques géopolitiques ou géo-sociologiques pour désigner un espace domestique rappelle-t-il la manière dont nos ancêtres décrivaient des phénomènes météorologiques ou astronomiques à l'aide du vocabulaire de la religion ou de la superstition, faute d'un langage adéquat permettant de conceptualiser autrement ce dont ils étaient témoins. On voit ici combien le langage détermine la manière de penser la réalité. En même temps, dans le cas de « 12 O'Clock News », cette empreinte que laisse le langage sur la réalité s'avère être une richesse, un moyen de penser les choses différemment. C'est aussi un moyen de voir, de décrypter au travers des accessoires de l'écrivain (ou du moins de la personne qui s'adonne à l'activité d'écriture) certaines caractéristiques, certaines conditions, de son activité, et ce d'une manière plus efficace que la simple désignation des objets de son univers ne le permettrait : le premier paragraphe fait ressentir une atmosphère de suspension du temps, le deuxième évoque la dépendance à l'écriture, le cinquième dépeint l'isolement et la solitude, sentiment que le sixième paragraphe relie à la dépendance (« (one of their gods that they] may even regard as a "savior," one last hope of rescue from their grave difficulties »).

La réalité, loin d'être évidente, est ici présentée comme une affaire d'encodage (le texte en prose de « 12 O'Clock News ») dont le décryptage (l'interprétation) dépend de la clef de décodage fournie (les mots en italiques dans la marge). La relation à la réalité consiste alors en une superposition de plusieurs composantes, en un empilement de textes. Le monde qui nous entoure n'est donc pas directement accessible, souligne le poème, il est à la fois reconstitué et déformé par notre langage et notre culture. Car il existe entre les deux une influence réciproque : la manière dont le langage se développe et élabore des

notions dépend – en partie – de la façon dont le monde est pensé, conceptualisé au sein d'une culture, et réciproquement, la manière dont une culture en vient à penser le monde dépend – en partie – des outils de pensée que lui fournit son langage. Il existe un lien étroit entre perception de la réalité et représentation ou reconstruction langagière de cette réalité.

La question de l'encodage de la réalité selon un champ sémantique intervient aussi dans le poème « Seascape » (CP 40), un poème empreint de vocabulaire religieux, mais qui présente deux modalités de représentation qui influencent très différemment le mode d'être au monde.

Le titre du poème annonce une représentation d'un paysage marin. De même que dans « The Wave » (CP 217), le premier coup d'œil jeté à la disposition du poème sur la page semble annoncer une représentation directe et évidente de la découpe du littoral ou de la vague sur le rivage. Pourtant dès les premiers vers, le lecteur se rend compte que cette représentation s'avère bien plus indirecte et l'original bien plus difficile à saisir que les premiers indices ne semblaient l'indiquer. En effet, ce paysage marin est essentiellement dépeint au moyen d'éléments aériens (« celestial », « herons », « angels », « flying », « high », « highest heron », « weightless ») et terrestres (« mangrove island », « green leaves », « mangrove roots », « pea-green back-pasture »). Seul élément du milieu aquatique, le poisson est comparé à une fleur (« where occasionally a fish jumps, like a wild flower », v.10). Par métonymie et par retour en arrière, le pâturage sombre du vers précédent devient métaphore de l'océan. Cette double mise à contribution des deux axes (métonymique et métaphorique) du langage participe à souligner l'impossibilité d'une représentation directe et évidente de ce paysage. Cependant, on remarquera que ces jeux d'analogie n'ont cours que dans ce que l'on peut considérer comme le premier mouvement du poème, c'est-à-dire les treize premiers vers.

Avant l'apparition au vers 14 du phare-clergé, le poème est déjà chargé de vocabulaire religieux : « angels », « immaculate », « illumination », « Pope », « heaven ». Ce paysage est par conséquent empreint d'une dimension divine, mais le divin y est utilisé comme représentation de l'immensité, de l'infini spatial et temporel (« in tiers and tiers of immaculate reflections », v.3), non comme une croyance en un au-delà terrestre : ce divin là est n'a rien de métaphysique ; il est ancré dans le basement matériel – lorsqu'une analogie est établie entre reproduction enluminée des saintes écritures et ornementation des feuilles du rivage par les fientes d'oiseaux aux vers 6-7 – dans la nature, dans l'humain, mais surtout dans la représentation humaine : ce qui en définitive incarne au mieux le

divin, c'est la représentation faite par Raphaël sur une tapisserie. De sorte que rétroactivement, ce qui apparaît divin dans le paysage relève en fait de la focalisation qui l'observe et le façonne, notamment au moyen du choix du champ lexical utilisé. Il en résulte que le divin et la croyance apparaissent comme étant d'essence humaine ; ils ne sont qu'une affaire de représentation.

Cela devient évident au travers du contraste entre première et seconde moitiés du poème. L'attaque du vers 14 indique nettement un tournant : « But ». Dès lors, le mode d'être au monde devient radicalement différent. Il ne s'agit plus de partir de l'observation du matériel et du phénoménologique pour y déceler des analogies avec ses représentations de l'infini, mais de plaquer sur le monde une conviction absolue et endogène, de définir son rapport à la réalité environnante selon un mode de croyance qui lui est étranger. Cette position ne semble pas tenir puisque cela suppose de détenir une connaissance et une certitude absolues alors que le premier mouvement du poème s'est attaché à souligner l'impossibilité d'appréhender le monde de manière directe dans la représentation que l'on s'en fait. D'ailleurs l'aplomb du phare-clergé est très vite sapé par la voix poétique :

But a skeletal lighthouse standing there
in black and white clerical dress,
who lives on his nerves, thinks he knows better. (v.14-16)

Dans les vers qui suivent, l'instance poétique nous offre le point de vue du clergé, mais assorti d'un commentaire ironique sous-jacent, déjà présent dans l'expression « thinks he knows better ». Qui plus est, dans la première moitié du poème, le paysage était présenté comme paradisiaque, les adjectifs et les images utilisés étant tous connotés positivement. En revanche, dans la seconde moitié, le même paysage envisagé selon la perspective du clergé change radicalement d'aspect. L'expérience qui en ressort est beaucoup plus négative. Cette nouvelle interprétation du paysage est une sorte de vision diabolisante : « He thinks that hell rages below his iron feet » (v.17). Il ne s'agit pas là d'une vision manichéenne de l'univers, car aucune force positive ne vient compenser les manifestations du mal, mais plutôt de cet aspect de la mentalité chrétienne basée sur le sentiment de culpabilité puisque tout ce qui touche au divin semble devoir être nécessairement austère :

Heaven is not like flying or swimming,
but has something to do with blackness and a strong glare
and when it gets dark he will remember something
strongly worded to say on the subject. (v.20-24)

Armé de cette sévérité sans appel, le clergé personnifié au travers du phare incarne la croyance qui se veut connaissance : « and he knows heaven is not like this » (v.19). Mais

ce que le clergé pense savoir, *croit* savoir, n'en reste pas moins une croyance. Ce poème devient alors une critique du culte du divin qui s'isole dans une croyance immatérielle coupée de la réalité du monde : l'expression « his iron feet » (v.17) oppose à la vision foisonnante de vie du premier mouvement une attitude rigide (le phare suggère à la fois un clergé qui campe sur ses positions et qui est dépourvu de vie – seul élément inanimé du paysage) qui se prive du lien physique, sensuel avec le monde. D'ailleurs, le deuxième mouvement abandonne presque totalement la description du paysage marin, comme si sa réalité était occultée, niée, par l'assertion des vérités du clergé.

Si la croyance en des vérités métaphysiques absolues barre l'accès à la richesse de l'essence infinie de la réalité phénoménologique, la croyance en une évidence manifeste conduit elle aussi à un mode d'être au monde mensonger, comme l'illustrent le nuage et la mouette du poème « The Unbeliever » (CP 22). Face à ces attitudes et à ces rapports au monde peu satisfaisants, le non-croyant de ce poème tente d'adopter une position alternative, bien que peu confortable : celle d'équilibre précaire en haut de son mât.

En confrontant son personnage central aux deux autres protagonistes que sont le nuage et la mouette, Bishop établit le type de croyant qu'il n'est pas. En revanche, tous trois se définissent dans leur rapport à la mer au-dessus de laquelle ils sont suspendus, cette mer qui constitue leur environnement, leur monde. Ceci corrobore l'idée que ce poème est non seulement une réflexion sur la croyance (comme le titre le suggère), mais aussi un questionnement plus large du rapport de la subjectivité des êtres au monde.

La manière dont le nuage et la mouette conçoivent leur rapport au monde paraît au lecteur, dans un premier temps, drôle et naïve. Leurs reconstructions de la réalité sont « égocentriques » : le nuage prétend être fixe et immuable, il sous-entend ainsi que tout mouvement se produit autour de lui sans l'affecter et peut être décrit en fonction de lui ; la mouette conçoit l'air comme une extension d'elle-même puisque l'air lui semble de marbre, tout comme ses ailes (« the air / was “like marble.” », v.17-18 ; « the marble wings », v.20). Ce qui fait la force de ces conceptions du monde et du rapport de leur moi au monde, c'est la foi que le nuage et la mouette investissent respectivement en elles. Mais n'est-ce pas aussi ce que tout un chacun fait ? Nous croyons nécessairement que le monde est tel que nos yeux nous le donnent à voir, tel que nos oreilles nous le donnent à entendre, etc. Les reconstructions alternatives de la mouette et du nuage remettent en question sinon la validité de notre conception du monde, du moins son autorité et sa valeur de vérité. Le non-croyant, lui, se méfie de ces reconstructions faussement évidentes puisque

nécessairement dépendantes de la médiation des sens et de la recomposition subjective par le sujet.

Ce non-croyant, lui, a les yeux fermés et il rêve : « Asleep he was transported there, / asleep he curled / in a gilded ball on the masts' top » (v.6-8). Il apparaît au lecteur que si ce personnage incarne celui qui ne croit pas en une transaction immédiate entre lui et le monde, la seule « vérité » à laquelle il pourra avoir accès ne sera jamais que sa vérité. Ce qu'il pourrait voir ne serait donc pas plus authentique que ce qu'il peut imaginer. C'est ce qui fait la différence entre lui et les affirmations du nuage et de la mouette. Lorsque le nuage proclame : « "I am founded on marble pillars," / said the cloud. "I never move" » (v.11-12) ou lorsque la mouette déclare : « I tower through the sky » (v.19), ils cherchent à affirmer la validité de leur conception, à l'imposer comme certitude partagée. La seule affirmation du non-croyant, elle, reste interne à son rêve et le lecteur n'y a accès que via l'intrusion de la mouette :

The gull inquired into his dream,
which was, "I must not fall.
The spangled sea below wants me to fall.
It is hard as diamonds; it wants to destroy us all." (v.23-26)

On remarque aussi que la difficulté que représente la transaction avec le monde (puisqu'il ne peut « croire ») réapparaît dans l'hostilité qu'il projette sur ce monde, mais aussi dans le fait qu'il attribue à ce monde une volonté propre : son rapport au monde ne dépend pas que de lui, comme c'est le cas pour le nuage et la mouette ; il reconnaît au monde une part d'autonomie qui lui échappe, sur laquelle il n'a pas d'emprise. Cette position qui consiste à reconnaître une certaine part d'incertitude dans le rapport au monde est plus difficile à tenir que celle qui se base sur les solides assurances du nuage et de la mouette : la position du non-croyant est thématifiée par l'équilibre précaire d'un individu qui s'agrippe au haut d'un mât, alors que celle du nuage et de la mouette est basée sur la stabilité inébranlable de piliers de marbre. Ces deux là ne risquent pas de tomber et de s'abîmer en mer : ils sont équipés pour flotter ou voler, équipés de leur foi, de leur croyance, dans un rapport au monde simple, évident, jamais remis en cause. La seule conviction d'un non-croyant devrait être qu'il est impossible de savoir avec certitude, ce qui revient à reconnaître la contingence du monde. Or c'est bien ce qui s'exprime dans les deux derniers vers. Il semblerait que son défi soit alors de persister, de survivre, en dépit de et avec la reconnaissance de cette contingence ; de maintenir ce savoir, cette conscience de la relativité du monde tout en continuant d'exister au sein de l'altérité infinie.

Ce poème aborde aussi la question de la connaissance par le biais de la thématique du péché originel qui transparaît à travers les derniers vers cités précédemment : « fall » résonne avec d'autant plus d'insistance à nos oreilles que, là où seuls les deux derniers vers rimaient dans les quatre premières strophes, la rime de « fall » revient à trois reprises ; qui plus est, « not fall » se transforme en « to fall » dont l'imminence se fait plus dangereuse du fait de la visée de la particule « to », et elle culmine dans la construction parallèle de « wants me to fall » et de « wants to destroy us all », cette destruction évoquant la chute de l'humanité.

A la différence de Adam et Ève, ce qui place notre protagoniste dans une position précaire menacée par la chute, ce n'est pas la tentation de la connaissance mais la reconnaissance de l'impossibilité de savoir. Cela conduit néanmoins, comme dans le mythe biblique, à une aliénation du monde et de la nature, à une rupture du rapport « naturel » avec la réalité⁹. Par contre, s'il choit, s'il ne parvient pas à se maintenir grâce à son imagination, à s'en tenir à elle, ce qui le guette est un ailleurs plus absolu que le monde contingent dans lequel Adam et Ève ont été chassés : il est sous la menace de tomber dans l'étrange de l'informe incarné par l'immensité liquide de l'océan. Si la position du non-croyant est liée au mythe de la chute de l'humanité, c'est une position de défi, un refus de la fatalité de la chute de l'Homme dès lors qu'il s'autorise (en tant qu'il s'investit lui-même d'une autorité auctoriale) à être au monde selon sa seule subjectivité. Mais alors on objectera que cela nous ramène au même mode d'être au monde que celui adopté par le nuage et la mouette. Pas tout à fait. Car le mode d'être du nuage et de la mouette est irréfléchi, instinctuel, alors que celui du non-croyant est un choix motivé – même si ce choix est certes un pis-aller, ou un renoncement. En ce sens, le non-croyant de Bishop serait alors un avatar de l'attitude d'opposition perçue par Kant dans le mythe d'Adam et Ève :

[In “Conjectural Beginning of Human History” Kant] speaks (of the origin) of reason as (or in) a kind of “refusal,” a power of opposition. You may take it as the ideology of Kant's “Conjectural Beginning” to make out that this opposition is not to God's law but to nature's, that is, to the rule of instinct. (This, however, would seem to make what happened in Eden a Rise, not a Fall. . . .[.] (Cavell 50-51)

On notera que l'attitude de notre non-croyant l'a mené vers le haut, jusqu'à la cime du mât, même si cette hauteur est précisément source d'instabilité et de risque de chute. Son seul soutien est celui de l'imagination. Les répétitions de « He sleeps at the top of his mast /

⁹ Cf la présentation de l'interprétation hégélienne du mythe de la chute de l'humanité faite par Stanley Cavell dans *In Quest of the Ordinary* (48-49).

with his eyes fast closed » (v.1-2), « But he sleeps at the top of his mast / with his eyes closed tight » (v.21-22), « Asleep he was transported there » (v.6), « asleep he curled » (v.7) semblent être des moyens de réaffirmer chaque fois sa position comme si cela venait compenser sa précarité : elles ressemblent à des formules magiques que l'on doit répéter pour renouveler un sort dont l'effet serait sur le point de se dissiper, ce qui nous ramène à l'idée qu'il ne peut compter que sur sa seule imagination.

La hauteur qu'il a prise, ainsi que la vulnérabilité qui va avec, vient de la prise de conscience qu'il ne peut compter que sur lui-même. Le refus de la croyance en un Dieu bienfaiteur ou providentiel à qui l'on s'en remet aboutit à une sorte de promotion de l'individuation en même temps qu'elle isole l'individu et lui confère une place très difficile à tenir dans le monde. Le personnage de Bishop confirme la conception du scepticisme de Stanley Cavell comme allant de pair avec la notion que la finitude métaphysique est à interpréter comme une limitation intellectuelle¹⁰ ; il en est à la fois la preuve et la preuve par le contraire : peut-être est-ce parce qu'il est allé au-delà de préconceptions individuelles du monde telles que celles du nuage et de la mouette qu'il a pu avoir accès à une reconnaissance plus authentique de la contingence du monde, et que c'est cela qui l'a élevé en haut de son mât ; mais il y est alors aussi confronté à l'isolement (méta-)physique lié à son mode d'être au monde.

Bishop n'arrive pas à une quelconque position satisfaisante : la croyance conduit à un rapport fallacieux au monde, et la non-croyance à une situation d'isolement plus authentique mais qui ne résout pas la recherche d'un mode d'être au monde.

A cet égard, son long séjour au Brésil lui a peut-être offert un nouvel éclairage dans cette quête sur la place de l'être dans la réalité, dans la « création » pour reprendre un terme connoté religieusement : pendant cet exil Bishop est entrée en contact avec une culture où la magie et le mythe sont acceptés comme des modes familiers et évidents du rapport au monde, et ces deux autres formes de croyance lui ont permis d'explorer cette thématique sous un angle nouveau, notamment dans « The Riverman » (CP 105).

On y assiste à la métamorphose du masque poétique : homme ordinaire, il devient *sacaca*, médecin sorcier initié aux secrets des esprits aquatiques. Cela ne relève pas, de son point de vue à lui, du surnaturel, mais du normal et du rationnel, de l'évident. Il n'est pas surpris par cet appel de la rivière et ne s'attend pas à ce que son lecteur le soit. Il

¹⁰ « The beginning of skepticism is the insinuation of absence, of a line, or limitation, hence the creation of want, or desire; the creation, as I have put it, of the interpretation of metaphysical finitude as intellectual lack » (51).

présente sa sélection et son recrutement par Luandinha, l'esprit de la rivière, comme un fait. Ceci est notamment véhiculé par le rythme. Chaque vers constitue une unité syntaxique courte et complète, et correspond chaque fois à un souffle. Ceci donne une impression de contrôle, de maîtrise rationnelle de la part du masque poétique.

Pourtant, ce contexte surnaturel est loin d'être évident que ce soit pour le lecteur ou pour le poète : le fait que Bishop ait ajouté une note en introduction à son poème explicitant ces croyances montre qu'elle ne s'attend pas à ce que le lecteur soit familier de ce contexte culturel et à plus forte raison qu'elle ne s'attend pas à ce qu'il y adhère. Elle prend en compte le fait que ce qu'elle représente comme évident pour son narrateur va s'avérer problématique pour son lecteur. Elle prend ainsi acte des tensions qu'elle introduit dans son poème : tension culturelle, tension entre le rationnel et l'irrationnel.

Que faire alors de l'absence de tension entre vers et syntaxe dans la première strophe ? Cela ne constitue pas un déni de l'aspect problématique du statut de ce récit pour le lecteur (est-ce un mythe, une parabole, ou bien une affabulation supposée être issue de l'esprit d'un personnage excentrique ou dérangé ?). L'absence de tension participe plutôt à la caractérisation du masque poétique. D'emblée, la note introductive qui précède une strophe où vers et syntaxe coïncident indique que la question du vraisemblable est ici hors de propos. Si l'on se positionne du point de vue du narrateur-focalisateur, on entre dans une culture où le monde magique est une évidence, un présupposé. Du point de vue du lecteur occidental du 20^e ou 21^e siècle (cible première de lectorat pour Bishop), cette évidence est impossible.

Une rationalisation de la démarche magique et spirituelle est bien tentée à la strophe 5, mais cette démarche est sapée par la tonalité émotionnelle qui transparaît dans les enjambements. En effet, ceux-ci refont alors surface et entraînent le souffle, lequel est aussi accéléré par les énumérations et les répétitions prépositionnelles (« it draws / from trees and plants and rocks / from half around the world, it draws from the very heart / of the earth ... », v.111-115, et « with the crayfish, with the worms / with tiny electric eyes / turning on and off and on. », v.125-127). Ceci crée un rythme haletant, passionné. Quant aux figures d'inversion (v.127 déjà cité ci-dessus ou encore v.128-129 : « The river breathes in salt / and breathes it out again »), elles accélèrent le tempo du défilement des images et créent un affolement des perspectives. De sorte que le masque poétique n'offre au lecteur aucun aperçu stable sur le monde de son expérience. L'expérience du sujet lyrique de ce poème est une expérience mystique, d'élévation spirituelle, mais qui reste

étrange, inaccessible pour le lecteur.

L'inaccessibilité de cet autre, et donc l'impossibilité de l'adéquation avec cet autre, est d'ailleurs thématifiée à travers divers éléments de « The Riverman ». Le milieu aquatique de ce poème est associé, pour le lecteur, à l'étrange. Aussi la correspondance rassurante, rationnelle, entre vers et syntaxe disparaît-elle dès que l'on passe dans ce milieu liquide. Ainsi, à la strophe 1, un premier enjambement apparaît au moment où le narrateur entre dans l'eau pour suivre l'esprit magique de la rivière :

I waded into the river
and suddenly a door
in the water opened inward. (v.22-24)

Les enjambements se multiplient ensuite tout au long de la deuxième strophe qui relate la première expérience mystique aquatique du masque poétique. Le flux du souffle entraîné par ces enjambements correspond à la fois à l'image du flot et à l'absence de cloisonnement et d'organisation qui sont habituellement la marque du rationnel mais qui n'opèrent pas dans ce milieu liquide.

La dernière strophe apporte deux conclusions successives à ce programme poétique. La première établit l'unicité de la position du narrateur, son irréductible différenciation et différence. Dans ce poème surpeuplé de créatures (humains, animaux, esprits), la voix poétique se distingue par son expérience mystique :

Godfathers and cousins,
your canoes are over my head;
I hear your voices talking.
You can peer down and down
or dredge the river bottom
but never, never catch me.
When the moon shines and the river
lies across the earth
and sucks it like a child,
then I will go to work
to get you health and money.
The Dolphin singled me out; (v.146-157)

L'initié est devenu l'élus (« singled me out ») investi d'une mission (« I will go to work ») dont les secrets échappent au commun des mortels (« but never, never catch me »). D'où le ton presque épique de cette strophe, grâce à l'écho entre les vers 132 et 152 (« When the moon burns white » ; « When the moon shines and. . . ») et aux nombreuses répétitions (« high », v.134 et 135 ; « swerving as I swerve », v.142 ; « following the veins, / the river's long, long veins », v.143-4 ; « down and down », v.149). Ce ton épique renforce l'idée que cette narration n'est pas destinée à être apprivoisée ou maîtrisée par le lecteur

mais plutôt qu'elle est vouée à être pour lui une expérience de l'étrange et de l'impossible, parce qu'elle est une expérience unique, celle du sujet lyrique.

Et pourtant, même l'évidence de cette unicité est alors remise en cause par la seconde conclusion de cette strophe finale :

The Dolphin singled me out;
Luandinha seconded it.

Bien sûr, la concordance du choix des deux grands esprits de la rivière dans la sélection du narrateur renforce son statut d'élu et d'impair. Mais en même temps, cela transforme l'événement de son élection en événement double, réitéré et non plus unique.

Le poème s'est amorcé sur une tension entre deux postulats de départ divergents : l'évidence d'un mode magique de rapport au monde pour le masque poétique, et son impossibilité pour le lecteur. Mais même en adoptant la position initiale de croyance du masque poétique, c'est finalement un constat de l'impossibilité de l'évidence qui triomphe : son expérience mystique tire son sens et sa valeur de son exception mais celle-ci est sapée par la tension finale entre pair et impair ; de même, le masque poétique aspire à une pureté de l'expérience qui conditionne l'accès à l'essence du rapport mystique au monde, mais pureté et immédiateté lui sont refusées dans l'épisode du miroir.

I need a virgin mirror
no one's ever looked at,
that's never looked back at anyone,
to flash up the spirits' eyes
and help me recognize them.
The storekeeper offered me
a box of little mirrors,
but each time I picked one up
a neighbor looked over my shoulder
and then that one was spoiled – (v.89-98)

L'aspect comique du passage se moque gentiment de caractère vain d'une telle quête – le fait que cette quête ressemble beaucoup à celle de l'artiste dans « The Imaginary Iceberg » par exemple témoigne de l'absence de condescendance envers cette manière culturellement différente d'être au monde.

Bien que ce passage par une autre culture ne lui offre pas une possibilité viable de rapport au monde « instinctif », il place Bishop dans une position d'entre-deux qui lui procure ensuite l'occasion de mener une réflexion sur le filtre de la culture et de l'idéologie dans la relation à l'autre et aux autres.

Bishop vit toujours en transition entre deux mondes, deux cultures, que ce soit enfant lorsqu'elle fut privée d'un foyer parental par le décès de son père et

l'internement de sa mère et qu'elle fut élevée alternativement par ses grands-parents maternels dans un milieu modeste, rural et de confession baptiste, puis par la famille Protestante de son père dans des conditions plus aisées, et en ville, ou que ce soit lors de ses nombreux voyages ou de ses changements de domicile (lorsqu'elle s'installa en Floride, état du Sud très conservateur alors qu'elle avait grandi dans un état du nord, plus libéral d'un point de vue social, ou encore pendant les années qu'elle passa au Brésil). Peut-être est-ce cet éternel état transitoire dans lequel elle s'est construite qui a éveillé chez elle une conscience particulière de la déformation de la réalité par tout regard qui s'y pose, parce que ce regard est déjà porteur d'un certain moule, d'un certain façonnage hérité de l'environnement dans lequel il s'est formé. Certains poèmes abondent en ce sens et interrogent le rôle de l'idéologie dans la représentation de la réalité : « Cootchie » qui évoque les relations sociales entre une femme blanche et sa domestique noire à Key West ; les poèmes du début du recueil *Questions of Travel*, ainsi que le poème plus tardif intitulé « Santarém », qui mettent en scène la découverte de l'Amérique du Sud par des Nord-Américains ou des Européens.

Avant sa longue expatriation au Brésil, Bishop avait déjà décelé la prégnance de l'idéologie au sein même de la société américaine – en l'occurrence, de l'idéologie « sudiste » – dans les rapports sociaux, dans la manière de voir l'autre, mais surtout dans la manière de comprendre le monde, ou plutôt de le reconstruire pour chercher à lui donner un sens. « Cootchie » (CP 46) traite de l'impossibilité pour un monde manichéen d'accepter et de rendre compte même des choses évidentes. Le manichéisme de la société contemporaine d'Elizabeth Bishop (qui résidait à l'époque de l'écriture de ce poème dans le sud des États-Unis) est thématiqué par un jeu dialectique entre blanc et noir, et relayé par la dialectique domestique / patron. Noir et blanc alternent tout au long de la première strophe avec une inversion de l'alternance au vers 8 qui suggère une inversion du rapport de force au moment où la maîtresse perd la servante dont elle dépendait. Sur fond de culture manichéenne, la strophe 2 aborde le décès de Cootchie du point de vue de Miss Lula et exprime cette disparition en termes de perte presque « matérielle » de cette assistante domestique. Mais il se trouve que la perte est bien plus que matérielle et, ironie du sort, la malentendante Miss Lula n'a plus son aide pour lui signifier, pour lui faire comprendre sa perte. Cependant, le poème insiste sur l'aspect fonctionnel de la perte : Miss Lula a perdu le seul instrument qui établissait encore un lien entre elle et le monde extérieur, qui lui permettait de comprendre ce monde extérieur. Dépourvue de cet

instrument, elle ne peut comprendre qu'elle vient de vivre une perte humaine. Cootchie ne pourra être regrettée faute de compréhension de la situation par Miss Lula¹¹. Ce poème explore le lien entre cette « surdité morale », cette absence de conscience ou d'humanité de Miss Lula et la nature binaire du monde auquel elle appartient. Il traite de la limite de toute conception binaire et simpliste. Ainsi Bishop ne se contente-t-elle pas de la technique binaire de l'alternance blanc / noir de la première strophe : elle enchaîne une seconde strophe qui révèle les limites de la première en th matisant à la fois la simplicité et l'absurdité de la situation au travers des éléments choisis de la mise en scène et des circonstances des fun raillles de Cootchie. Ainsi les vers 11 à 13 connotent-ils la stérilité de la position de Miss Lula et de sa relation à Cootchie : « The melting of the pink wax roses / planted in tin cans filled with sand / placed in a line to mark Miss Lula's losses ». Les roses artificielles en cire ne peuvent pas pousser et ne peuvent au contraire que se dissoudre. De plus, elles ne rendent pas un dernier hommage à Cootchie mais « aux pertes de Miss Lula », faillissant ainsi au but de leur représentation, et incarnant l'aspect réducteur de la relation binaire, manichéenne, qui liait Miss Lula et Cootchie. On perçoit aussi l'absurdité de la situation dans le vers 18 : « Searching the sea for someone else ». De sorte qu'on termine ce programme poétique sur l'impossibilité d'aboutir à quoi que ce soit dans de telles circonstances, aberration qui trouve son écho dans celui de la mer qui résonne vainement sans que rien ni personne ne lui réponde : « The sea, desperate, / will proffer wave after wave » (v.17-18). L'idéologie, qui est censée donner un sens au monde, est ici mise en échec parce qu'incapable de se remettre en cause. Mais cette inadéquation ne concerne pas seulement l'idéologie sociale : la même limitation dans la reconstruction d'un sens et la représentation du monde découle de la perception de la réalité à travers le prisme de l'idéologie culturelle.

Le voyage constitue alors l'occasion idéale de mise en évidence des enjeux idéologiques dans toute représentation du monde puisqu'il met en présence une culture et un étranger, un autre extérieur à cette culture, façonné et façonnant sa compréhension du monde selon d'autres modes, d'autres codes, et selon des attentes antérieures à son exposition à cette nouvelle réalité. Se plaçant sur le seuil qui sépare une culture et l'étranger qui la découvre, « Arrival at Santos » (CP 89) traite de la difficulté pour ce dernier de se défaire du confort des vieilles habitudes et du familier (c'est-à-dire

¹¹ Si la relation avait été humaine plutôt qu'instrumentale, alors la perte aurait été vécue comme une question de ressenti et non comme une question de compréhension, sans besoin de passer par un intermédiaire qui d'ailleurs n'existe plus.

d'envisager son environnement non plus selon des codes qui lui sont propres, qui relèvent de son idéologie et qui sont donc extérieurs et étrangers à la réalité rencontrée). Les deux voyageuses qui arrivent en bateau à Santos ont projeté sur leur destination une vision exotique, étrangère, mais qui par cet exotisme même correspond à un cliché familier. A l'arrivée cependant, la vision imaginaire se heurte au visuel puisqu'elles découvrent un port assez peu différent du port de départ qu'elles ont laissé derrière elles : « Oh, tourist, / is this how this country is going to answer you // and your immodest demands for a different world, / and a better life . . . » (v.7-10). Cette absence de dépaysement devrait constituer un environnement familier, mais parce qu'il déçoit les attentes-clichés des voyageuses, il revêt des apparences étranges. Le port de Santos leur paraît étrange non pas parce qu'il leur est étranger, mais au contraire trop familier.

L'étrange est ici, de manière *a priori* paradoxale, le visuel, le factuel, alors que l'imaginaire relève du domaine du familier puisqu'il s'agit de la projection personnelle des attentes des voyageuses plaquée sur l'environnement exotique. On en déduit que la perception de ce qui est étrange ou familier dépend plus des préconceptions intimes de chacun que d'une échelle de valeurs basée sur des éléments objectifs. Cela souligne le filtre insidieux de nos préconceptions dans notre représentation et notre perception de la réalité extérieure. Il s'avère précisément que ces deux voyageuses s'accrochent à des éléments très intimes : tout d'abord, à leur langue (« The customs officials will speak English, we hope », v.30), mais aussi à leur Bourbon et à leurs cigarettes (v.31), c'est-à-dire à des substances qui imprègnent le corps et auxquelles on s'accoutume, qui s'imposent insidieusement, à l'instar des préjugés ou, plus globalement, de l'idéologie.

Malgré cet ancrage profond de l'idéologie, le voyageur, par son voyage, est confronté à l'autre, est poussé à le rencontrer. Cette expérience vient bousculer le familier ; et pourtant, ici, ce familier est dépeint comme ayant la vie dure, comme resurgissant même lorsque l'on pense s'en être détaché. Pour ces voyageuses, le familier, c'est le pays ou la ville d'origine. Or voici ce qu'il advient de cette référence au familier dans les strophes 7 et 8 : « Her home, when she is at home, is in Glens Fall // s, New York » (v.28-29). Le nom du lieu de domiciliation se trouve alors à cheval sur non seulement deux vers mais aussi sur deux strophes. Cet émiettement suggère une aliénation du domicile. Dans la situation d'énonciation tout comme dans la construction de l'incise « when she is at home », ainsi que dans la graphie de « Glens Fall//s », le domicile devient l'ailleurs. Par cette dislocation du lieu de résidence habituelle, Bishop suggère qu'on laisse enfin derrière soi ses points de

repère (sans que ce soit nécessairement conscient), qu'on abandonne l'attachement au familial (ou que le familial fait défaut) et que l'on s'apprête ainsi à s'ouvrir à l'expérience du voyage et de l'autre. Et pourtant, c'est précisément là que le familial se fait le plus insidieux : il se glisse dans l'équivoque du vers 29, « s, New York. There. We are settled ». En même temps qu'elle nous livre cette mini-biographie de sa co-passagère Miss Breen, la voix poétique s'est mise en scène en train de descendre du bateau dans une plus petite embarcation qui doit les mener à terre. De ce fait, l'énoncé « There. We are settled. » devient ambigu car il déclare deux choses opposées selon que l'on décide de l'ancrer dans la situation d'énonciation ou dans la biographie intercalée : il peut signifier « ça y est, nous y sommes (dans l'embarcation) » et sous-entend alors « nous sommes prêtes pour aller à la découverte de Santos » ; ou bien il peut signifier, en référence à New York, « c'est là-bas que nous sommes établies », sous-entendant qu'elles n'appartiennent pas à l'environnement dans lequel elles viennent d'arriver et que leur « chez elles » est ailleurs. L'enchaînement qui suit et qui réaffirme leur attachement à leur langue, leur alcool et leur tabac vient alors renforcer cette impression d'une présence culturelle et idéologique prégnante qui semble débarquer avec elles dans le port de Santos et dont elles ne parviendront peut-être pas à se défaire.

Dans ce poème, l'expérience de l'autre par le voyage peut être aussi vue comme une métaphore de l'expérience de l'autre au travers de l'écriture : on retrouve le même processus de départ de sa réalité par la voyageuse et par le lecteur pour se translater dans un nouvel univers créé par d'autres, selon leurs propres codes. Ainsi que nous l'avons vu, la voyageuse opère une lecture des lieux via sa grille d'analyse / de lecture, elle y projette aussi sa subjectivité et sa vision imaginative. L'expérience reconstruite à l'occasion une lecture se révèle elle aussi influencée par le bagage subjectif et idéologique personnel du lecteur. De plus, le vers 12, « after eighteen days of suspension », évoque à nouveau l'expression de Coleridge concernant la fiction : « a suspension of disbelief for a moment that constitutes poetic faith », établissant un parallèle entre l'attente de la découverte géographique et culturelle et l'attente de la découverte esthétique, philosophique, métaphysique, etc.

Quelle expérience de l'autre nous est donc proposée ? Notre voyageuse projette ses attentes sur le lieu exploré, le texte, mais ce texte déçoit ses attentes. Elle découvre du familier là où elle attendait de l'étrange. Mais comme l'indique si justement Michael Riffaterre, « la perception du signe tient à son agrammaticalité » (13). Le familier est perçu

comme signe d'étrangeté de par sa divergence par rapport à l'exotisme qui avait été imaginé. Il devient alors par son agrammaticalité une piste de relecture de la ville, du texte nommé « Santos » : c'est dans cette étrange familiarité que la voyageuse pourra essayer de rechercher l'essence et les sens du pays visité. Le masque poétique de la voyageuse commence à découvrir des différences dans la ressemblance :

So that's the flag. I never saw it before.
I somehow never thought of there *being* a flag,
but of course there was, all along. And coins I presume,
and paper money; they remain to be seen. (v.15-18)

Elle n'avait pas imaginé une société similaire à la sienne, possédant tout comme son pays d'origine un emblème national, fonctionnant tout comme chez elle selon un système d'échange avec des pièces de monnaie et des billets. Au lieu de plaquer des images toutes faites et inadaptées sur le nom de Santos ou sur celui du Brésil, elle commence à accepter de partir de la réalité, du texte, pour en découvrir les fonctionnements propres. Et c'est là qu'elle commence à satisfaire ses attentes de dépaysement : elle découvre l'autre dans le familier alors qu'elle le cherchait dans l'étrange.

Il faut donc accepter que la découverte de l'autre ne soit pas nécessairement en rupture avec soi, accepter que l'autre puisse être un avatar de soi, et qu'il nous ramène au Même. On retrouve ici la même logique qui sous-tend « The Imaginary Iceberg » : l'éternel retour à soi, à sa finitude, à l'impossibilité d'accéder à ce qui est fondamentalement Autre ou plutôt à un fantasme de ce qu'on s'imagine être un idéal de l'Autre. En ce sens, il est significatif que « Arrival at Santos » s'achève sur un nouveau départ. Cela nous renvoie à la manière dont Barthes décrit le fonctionnement de la signifiante en littérature :

Le texte unique n'est pas accès (inductif) à un Modèle, mais entrée dans un réseau à mille entrées ; suivre cette entrée, c'est viser au loin, non une structure légale de normes et d'écarts, une Loi narrative ou poétique, mais une perspectives (de bribes, de voix venues d'autres textes, d'autres codes), dont cependant le point de fuite est sans cesse reporté. (S/Z, 17)

Le concept de Santos comme point d'arrivée et de nouveau départ correspond tout à fait à une lecture qui vise un idéal (l'idéal fantasmé de l'Autre) qui n'est jamais atteint. Chaque nouvelle découverte devient alors une relecture, une révision de sa lecture initiale du lieu, et ces découvertes sont autant de nouvelles pistes de lecture, autant de nouvelles entrées qui reportent sans cesse le point de fuite visé.

Si toute lecture est influencée par l'idéologie pré-séante du lecteur, elle est aussi l'occasion d'explorer d'autres manières de voir et de faire. Elle est l'occasion de réviser sa position personnelle pour explorer d'autres possibilités. Elle éveille à la contingence

incarnée par l'autre, par l'autre subjectivité inscrite dans le texte, l'autre du sujet lyrique.

C'est parce que l'idéologie relève de la sphère intime de l'être (et ce bien qu'elle soit façonnée par l'environnement extérieur dans lequel un individu grandit) que la difficulté de s'en défaire n'en est que plus grande. C'est pourquoi subjectivité, idéologie et croyance conditionnent le rapport de l'individu au monde et au texte sans qu'il soit possible de s'en défaire. Ce qui est possible en revanche, c'est de mettre à jour leur influence et leurs mécanismes, et éventuellement de les modifier, de les influencer via cette révélation. A défaut d'être exempte de toute influence idéologique, l'expérience artistique, comme l'a prouvé Bishop dans ses poèmes, peut du moins prétendre à concevoir notre représentation du monde et des autres, mais aussi de nous-mêmes, de façon lucide puisqu'elle est une réflexion sur nos représentations.

Or une réflexion qui s'interroge sur les mécanismes de construction et de représentation de l'être par lui-même doit nécessairement songer à la nature temporelle de ces processus et au phénomène de la mémoire.

L'inévitable prisme de la mémoire

L'acte de représentation implique nécessairement une notion de décalage entre l'original (c'est-à-dire le point d'origine) et la création qui en découle et qui lui est nécessairement postérieure. Que l'intervalle entre les deux soit court ou long, il suffit quoi qu'il en soit à passer de l'expérience à la mémoire de l'expérience¹². La mémoire, en même temps qu'elle garantit une certaine persistance de l'original, souligne la nécessaire coexistence avec elle de l'oubli et de la transformation puisqu'en devenant souvenir, l'expérience ne peut rester intacte.

Bishop se penche sur la tension entre mémoire et oubli dans « Quai d'Orléans », et sur l'idée de transformation, liée à celles de renouveau et de création, dans « Paris, 7 A.M. ». Plus tard, la place de l'imagination dans l'acte de mémoire en tant que représentation viendra complexifier sa réflexion dans la nouvelle « Memories of Uncle Neddy ».

¹² Il est d'ailleurs curieux de constater que Bishop explore la question de la mémoire dans ses écrits lorsqu'elle est en Europe puis plus tard au Brésil, séparée de son continent d'origine (je dis continent et non pays puisqu'elle avait des racines à la fois au Canada et aux États-Unis) par un espace *géographique* cette fois, comme si la distance autant que le temps lui fournissait le recul nécessaire à un tel questionnement.

Dans « Quai d'Orléans » (CP 28), les vers 1 et 2 évoquent de façon classique le temps qui passe par le biais d'un courant qui entraîne tout sur son passage, inéluctablement. Le flux de la Seine évoque le temps, la fatalité sous deux aspects qui semblent contradictoires. Ce flux, c'est l'oubli si l'on considère le fait qu'il est associé à des images de disparition et de dissolution. Le flux de l'existence semblerait donc voué à l'oubli, ce qui, une fois n'est pas coutume chez Elizabeth Bishop, est présenté comme enviable. Mais paradoxalement l'autre facette-fatalité du flux est le souvenir puisque le poème s'achève sur l'image des fossiles, ces traces laissées par le monde passé, figées, mais aussi constamment érodées par le temps.

Bien que Brett C. Millier insiste sur l'idée d'oubli envié, je souhaiterais ici insister sur l'idée de mémoire, et surtout de la mémoire érodée, et sur sa fatalité. Ce qui semble désiré, c'est un oubli absolu. Mais ce désir s'exprime par un regret qui indique que l'oubli est imparfait et que par conséquent il y a bel et bien une mémoire, une fatalité de mémoire. Et puisque celle-ci participe nécessairement au processus de création, Bishop ancre dans la composition de ce poème un jeu de mémoire auditive : elle compose ici un poème au rythme flottant mais sur lequel elle greffe une structure relativement ténue de rimes embrassées ne concernant que les vers pairs, mais une structure qui refait néanmoins surface, qui se rappelle au souvenir du lecteur à chaque nouvelle rime. De plus on remarque que les vers 4 et 6 ne constituent qu'une rime faible. On évolue de moins de structuration vers plus de structuration au fur et à mesure que la fatalité de l'Homme (et de la création de ce poème) semble être plus nettement identifiée comme une condamnation et à la mémoire et à l'oubli.

Élément de cette plus forte structuration au fil de la prise de conscience, par la voix poétique, de sa propre nature et de ses propres faiblesses, le vers 17 crée une rupture dans le flux du poème avec son rythme iambique scandé par ses sonorités incisives et par l'allitération en [st] et en [tʃ]. Le flux menant à l'oubli et à la dissolution est rompu par une image et un son évoquant stabilité et immobilité. Ces pierres d'achoppement à l'oubli sont des recueils de mémoires, au pluriel, puisque dans le flot des éléments se distingue soudain un pronom personnel pluriel indiquant *des* focalisations. Inévitable obstacle à l'oubli : l'élément humain, la mémoire, qui se révèle, qui se trahit en cette dernière partie de poème comme étant l'unité organisatrice de cette création.

Le programme poétique de Bishop, comme tout projet artistique, consiste à représenter mais en créant quelque chose de nouveau. Bien sûr, la mise en scène de cet

élément nouveau qu'est le poème ne pourra être que la représentation d'une expérience préexistante. Or, mettre en scène, c'est mettre en évidence. Ce qu'elle finit par mettre en évidence, c'est l'impossibilité d'une reproduction à l'identique et par conséquent le caractère inévitable de la création. Le nouvel éclairage apporté par la représentation – qui ne peut être exhaustive – sur ce qui est antérieur opère nécessairement un choix et présente ainsi une chose nouvelle. L'insistance de Bishop dans ses écrits à souligner toute théâtralisation revient à mettre sous les projecteurs la créativité de toute représentation. On rejoint ici la notion déridéenne de « différ \acute{a} nce » : dans le programme de Bishop, différer le moment de la représentation par rapport à l'événement original, c'est assurer une différence entre cette représentation et l'original et c'est donc assurer le processus de création, le rôle de la mémoire étant crucial dans ce décalage de la « différ \acute{a} nce ».

Ainsi, dans « Paris, 7 A.M. » (CP 26), la première strophe offre une spatialisation théâtrale du temps par un jeu de contrastes entre formes géométriques arrondies ou concaves et formes géométriques anguleuses ou convexes. Bishop met ainsi en tension des notions de convergence, d'unicité, de « tout », de complétude (« clock », « face », « round the suburbs », « circles surrounding ... », « overlapping circles ») et des notions de divergence, d'éparpillement, d'éclatement contenues dans l'image de l'étoile (« Time is an Étoile; the hours diverge », v.4), de l'aile de pigeon (« a spread pigeon's wing », v.8) ou encore des aiguilles. L'enjambement « some hands point histrionically one way / and some point others » renforce la dislocation évoquée par les mots. La mise en place de cette géométrie double établit le programme de représentation du temps et du vécu humain de ce poème : l'existence humaine consiste à construire des cercles, c'est-à-dire un tout, à partir et autour de l'éclatement du vécu. Du chaos de l'expérience, l'être humain cherche à faire ressortir une certaine cohérence. Pour le quidam lambda, on appellera cela donner un sens à sa vie ; pour l'écrivain, l'artiste, on appellera cela la création. Car déjà la formation d'un tout se construit sur de la « différ \acute{a} nce » : c'est ainsi que l'on peut comprendre les cercles du vers 6 (« overlapping circles ») qui se chevauchent, s'entrecroisent, mais ne se superposent pas parfaitement. C'est ce qui est particulièrement affûté dans cette visualisation des mécanismes de la mémoire et de la création grâce à ces images géométriques : Bishop parvient à mettre en scène et la notion de « différé » et la notion de « différent » contenues dans le concept de « différ \acute{a} nce » déridéenne.

Autre tour de force pour cette artiste de la première moitié du 20^e siècle : celui de parvenir à une représentation assez exacte du fonctionnement du cerveau humain sans

avoir eu accès à la connaissance et à la littérature scientifique générée depuis par la recherche en neurosciences. Car son poème offre ce qui pourrait s'apparenter à une modélisation du fonctionnement de la mémoire : les images d'entrecroisements, de combinatoires, de connections possibles contenues dans l'image de l'étoile ou de la Place de l'Étoile à Paris évoquent les connections synaptiques qui entrent en jeu dans le cerveau humain et activent les mécanismes de la mémoire. Les interactions entre les diverses sensations-souvenirs donnent lieu à de nouvelles expériences de réminiscence et participent ainsi de la longue chaîne de la création : « overlapping in a strong chain ». La différance est incarnée ici de façon complète grâce aux mécanismes de médiation, physiques et temporels : la médiation qui mène à la création prend corps au travers des images géométriques évoquées ci-dessus, lesquelles génèrent également un différé puisque ce sont des images qui dénotent des combinatoires, donc des étapes qui séparent expérience originale et représentation.

Dans ce processus infini de réaction en chaîne et de création, l'enfance occupe une place privilégiée puisqu'elle constitue le point de départ, l'origine de l'activité créatrice :

The childish snow-forts, built flashier winters,
could have reached these proportions and been houses;
the mighty snow-forts, four, five, stories high,
withstanding spring as sand-forts do the tide,
their walls, their shape, could not dissolve and die,
only be overlapping in a strong chain, turned to stone,
and grayed and yellowed now like these. (v.18 à 26)

Les souvenirs construits dans l'enfance sont la base, le pilier et l'armature de tout processus ultérieur de mémoire ou de création. Néanmoins, cette armature ne doit pas devenir sclérosante. En fin de strophe 2, l'image du fort permet de glisser de la notion de construction vers celle de résistance à la destruction. Une réflexion sur la mort s'amorce alors en début de troisième strophe.

D'après les vers 27 à 29, le ciel est personnifié, par métonymie, en pigeon mort et il incarne en quelque sorte l'exemple à ne pas suivre. Par opposition, la vie semble consister à lutter pour ne pas se laisser enfermer dans un processus infini de mémoire. Il ne s'agit pas non plus de renier la mémoire : les connections se forgent bien indéfiniment, « endless intersecting circles », mais il s'agit plutôt de se construire au travers de ces connections sans se laisser emprisonner dans le schéma qu'elles semblent pouvoir imposer. La vie apparaît comme une fuite en avant. La stagnation, l'emprisonnement, c'est la mort : « The urns have caught his ashes or his feathers » (v.30). Ici, l'urne funéraire qui recueille

les cendres du défunt, ou de façon plus amusante, « les plumes qu'il y laisse », est associée au vocabulaire de la captivité (« caught »). De même, la dissolution du Temps-Mémoire-Étoile (c'est-à-dire la mort) est présentée comme une variation, un avatar de la captivité : « When did the star dissolve, or was it captured / by the sequence of squares and squares and circles, circles? » (v.31-32). Ces cercles de captivité renvoient aux cercles de la première strophe qui cohabitent avec des éléments dénotant une séparation sociale : « apartment » (v.1)¹³, « suburbs » (v.5). On pense alors aux cercles dans lesquels évoluent différentes classes sociales ou bien encore aux différents cercles fréquentés par les artistes. Si l'on reprend alors les diverses réflexions sur la vie auxquelles ce poème a permis d'aboutir par opposition à la mort, on peut les transposer à une réflexion sur l'écriture par opposition à l'absence de création (littéraire, cela s'entend). L'écriture serait alors pour Bishop une éternelle fuite en avant qui chercherait à échapper d'une part à l'héritage rigide du passé (« the squares ») et d'autre part aux cercles d'influence, ou autres tentatives d'étiquetage de la part des collègues artistes ou de celle des critiques. Or ceci correspond bien à la pratique d'écriture d'Elizabeth Bishop, qui a toujours vécu loin des cercles d'érudition de ses contemporains et s'est toujours refusée à incarner un rôle prédéfini comme par exemple celui de « femme-écrivain », refusant notamment de figurer dans des encyclopédies littéraires consacrées uniquement aux femmes.

Échapper au cloisonnement stérile signifierait-il pour autant trouver sa libération en s'échappant de l'immeuble ? Le poème se garde de fournir une solution aussi facile. Il n'annonce certainement pas un programme aussi aisé puisqu'à l'extérieur il y a le ciel et le pigeon... morts. Il annonce plutôt une position difficile à tenir (« tumble ») dans un environnement hostile (« in snow »). D'ailleurs, le poème ne s'achève pas sur une certitude mais, de façon révélatrice, sur une question...

Puisque la mémoire est création, il faut s'attendre à ce qu'une nouvelle intitulée « Memories of Uncle Neddy » explore aussi la question de la représentation et des représentations possibles (ainsi que le pluriel de la langue anglaise tend si bien à faire remarquer). Nous avons vu que Bishop aime laisser une trace de l'activité de composition dans ses poèmes. Ce « surcodage » peut néanmoins paraître presque inévitable en poésie

¹³ En dépit de la désapprobation de Marianne Moore concernant ce terme, Elizabeth Bishop refuse d'y renoncer. Dans un courrier à son amie, elle explique tenir particulièrement à le conserver parce que son étymologie correspond bien au mode de vie qu'il dénote : « I am sorry I am being so obstinate about "apartments." To me the word suggests so strongly the structure of the houses, later referred to, and suggests a "cut-off" mode of existence so well – that I don't want to change it unless you feel it would mean a great improvement » (*One Art* 46).

puisque le genre lui-même est « surcodé ». Cependant, on retrouve la même insistance sur la transformation exercée sur la réalité dans sa prose. Lorsqu'elle évoque le portrait de son oncle dans « Memories of Uncle Neddy » (*CPr* 227), ce n'est pas un portrait photographique qu'elle nous décrit : au contraire, elle souligne les décalages et les filtres qui interviennent dans l'opération du portraitiste : « Perhaps he worked from tintypes. . . . Or perhaps the painter did the faces – clearer and brighter than the rest of the picture, and in Uncle Neddy's case slightly out of proportion, surely – from “life,” the clothes from tintypes, and the rest from his imagination » (233-234). Or ce sont ces décalages qui laissent de la place à l'imagination de la focalisatrice : « He may have arrived in the village with his canvases already filled in. . . . Did the two children fight, more than seventy years ago, over which one would have which background? » (234). Par ces points d'interrogation, Bishop insiste sur le fait que le portrait qu'elle-même nous livre de son oncle ne se veut pas objectif.

D'ailleurs, cette histoire n'est pas celle de son oncle lui-même, mais du souvenir de son oncle. Ce que l'on représente, ce n'est jamais la chose directement, mais un souvenir qu'on en a. On ne représente jamais au mieux que l'appropriation qu'on s'est faite d'une chose. Le titre nous l'indiquait d'ailleurs honnêtement : c'est l'histoire d'une mémoire activée ; et c'est le portrait d'une subjectivité et non d'un sujet que l'on doit s'attendre à trouver dans cette nouvelle.

De la même manière, « In the Village » (*CPr* 251) ne cherche pas à relater les faits d'une histoire mais le vécu de cette histoire et les traces qui en sont restées chez l'enfant-focalisatrice, autrement dit le rapport de cette enfant devenue adulte à son passé.

Dans « Memories of Uncle Neddy », en faisant ressortir ostensiblement la trace de sa voix dans la composition de ce portrait (celui qu'elle dresse avec ses mots, et non celui qu'elle a reçu par la poste), Bishop attire notre attention sur la subjectivité de ce qui nous est proposé. Il en résulte que la dimension affective est intensifiée, car la narration est ainsi plus axée sur le ressenti des souvenirs et de l'héritage qu'ils constituent que sur une biographie « factuelle », sans pour autant tomber dans la nostalgie ou le larmoyant, car Bishop avait compris que l'affectif est bien plus efficacement mis en relief par l'anecdotique. Dans cet esprit, elle fait jouer notamment la voix du qu'en-dira-t-on local qui caractérise autant le souvenir de sa focalisation personnelle sur les événements que le personnage de son oncle : « [Uncle Neddy] very early (I heard much later) began to fall in love and to – alas for Neddy - “chase women.” » (234) avec les apartés entre parenthèses et

les guillemets qui soulignent la superposition d'une perspective personnelle et d'un faisceau d'autres voix dans la composition du portrait de l'oncle, ce qui fait ressortir le travail de mémoire de la narratrice. De même, c'est la voix narrative qui est caractérisée par la petite digression sur l'origine du nom d'un serment prêté par l'oncle : « This was called the “Pledge of the Iron Age Band of Hope.” The “Band of Hope” was an inspirational society for younger members of the church, but why “Iron Age”? Uncle Neddy didn't know and I never found out. It became vaguely associated in my mind with his profession » (235). On y retrouve le goût de Bishop pour les mots, mais aussi une autre trace de son activité subjective filtrant ses souvenirs puisqu'elle donne un exemple des connexions et associations susceptibles d'établir des liens transversaux dans son esprit et de lui suggérer des connotations très personnelles autour de l'évènement ou de la personne décrits.

Lorsque Bishop nous annonce une plus grande immédiateté de la description, il ne s'agit pas d'être en prise plus directe avec la chose ou la personne dépeinte, mais avec la subjectivité qui la dépeint. C'est ainsi que quiconque entame la lecture du deuxième paragraphe de la page 236 en pensant enfin découvrir « la vérité sur l'oncle Neddy » ne peut s'attendre qu'à être déçu :

My own recollections begin now, things I saw or heard: Uncle Neddy is a tinsmith, a married man, the father of three living and one or two dead children. He has a big shop across the green from my grandparents' house, in the only part of my grandfather's former tannery not torn down. (The local tanning trade had come to an end before I was born, when chemicals replaced tanbark.)

Après les informations de deuxième main, nous semblons entrer ici dans un témoignage plus direct sur l'oncle Neddy. Un certain nombre de filtres déformants sont éliminés (un certain nombre, mais pas tous, pas celui de la subjectivité de ce témoignage « direct »). On passe du prétérit au présent de narration (illusion du regard photographique, de la qualité directe et non déformée de l'expérience), on nous présente une sorte d'état civil sur l'oncle (quoi de plus objectif mais aussi de plus inexact car incomplet sur une personne). On nous fournit même des informations socio-économiques contextualisant la situation du personnage.

Pourtant ce qui suit est bien un témoignage sur l'oncle et sur le rapport que la narratrice a eu à cet oncle. De même, dans « In the Village », ce qui prime n'est pas l'histoire de la mère, mais du rapport à la mère. Du présent de narration, David Kalstone remarque qu'il caractérise non seulement la fillette qui se souvient des évènements mais aussi l'adulte que cette fillette est devenue : « “But now I am caught in a skein of voices. . . . Wait. Wait. No one is going to scream.” [270]. . . . [T]he present tense seems

not only to be that of intensely remembered childhood but, at certain instants, the present tense of the moment of writing. . . . The story refuses to tell the two of them apart » (*Becoming A Poet* 162). Si l'on retourne au texte de « Memories of Uncle Neddy », on constate que les souvenirs alors évoqués sont marqués de l'empreinte d'une perspective et d'une expérience hautement personnelle et immanquablement signées « Bishop » :

But the farther in one goes, the darker and more gloomy it becomes; the floor is covered with acrid-smelling, glinting, black dust and the workbench stretching across the far end is black, with glints of silver. Night descends as one walks back, then daylight grows as one reaches the dirty windows above the workbench. This night sky of Uncle Neddy's is hung with the things he makes himself: milk pails, their bottoms shining like moons; flashing tin mugs in different sizes; watering pots like comets, in among big dull lengths of stove pipe with wrinkled blue joints like elephants' legs dangling overhead. (236)

On retrouve ici les jeux de lumières, de reflets, de teintes et de nuances portés par les adjectifs composés, les champs lexicaux de la couleur, de la matière, du toucher et de l'odeur incroyablement travaillés et qui enrichissent toute la poésie de Bishop. On retrouve aussi son goût pour les objets ordinaires du quotidien, les objets portant la marque de l'activité humaine, de leur confection artisanale. On retrouve d'ailleurs aussi sa préoccupation concernant la question de la production, de l'empreinte laissée derrière soi : « the things he makes himself » (236), « the kind we used everyday of our lives and that Uncle Neddy actually made » (237), « worked by hand » (237). A travers le surlignage de l'artisanat, de la production ou de l'élaboration faite avec ses mains, on peut distinguer un parallèle entre l'art de l'oncle Neddy et celui de Bishop : « This was thrilling, but oh, to be able to write one's name with it, in silver letters! » (238). Ces citations révèlent l'admiration qu'avait Bishop pour cette capacité de l'oncle Neddy à se fabriquer son propre univers, son propre cosmos (« This night sky ») ainsi que sa fascination pour cet aspect de l'art qui permet de rentrer chez les gens, d'investir leur sphère privée avec bien sûr la contrepartie de voir ses productions transformées par l'usage qu'en fait autrui (« brilliantly new and clean, not dull and brown, the way they got at home », 237).

S'il y a une chose que ce passage transmet « en direct » au lecteur, c'est la sensibilité et les préoccupations du sujet lyrique qui nous parle. D'ailleurs, le portrait de l'oncle s'avère lacunaire dans le temps et dans la sélection des morceaux choisis : aux pages 248-249, la diégèse s'accélère et fait des sauts d'été en été, puis « d'année en années » en suivant la focalisation « réelle » ou « effective » de la narratrice qui ne le voit que de loin en loin ; mais la subjectivité atteint son apogée lorsque cette focalisatrice nous informe clairement que nous n'aurons accès qu'à une partie de ses souvenirs. Elle fait explicitement savoir à son lecteur qu'elle ne lui dira que ce qu'elle veut bien lui dire, qu'elle ne rendra

public que ce qu'elle choisit de lui livrer de son intimité et qu'elle garde une certaine emprise sur la représentation qu'elle lui offre : « Although there are more, these are all the memories I want to keep on remembering » (249). Cela suggère que le portrait dressé de son oncle est volontairement partial, ce qui tend à connoter une certaine tendresse pour lui, un désir de le protéger. Cela nous ramène donc toujours et encore à la caractérisation de la voix narrative plus qu'à celle du personnage et à la réflexion, déjà évoquée plus haut, de Michel Foucault selon laquelle le langage, la représentation (et ici celle de la mémoire) sont ancrés du côté de celui qui représente / se remémore, plus que du côté de l'objet représenté / remémoré. Mais cela nous envoie aussi un message concernant la nature de la nouvelle : ce qui importe, ce n'est pas tant qui était la personne commémorée que l'acte de mémoire. Or cet acte est un acte public qu'elle soumet sans s'en cacher à une censure d'ordre privé. Ce qu'elle nous transmet, c'est la partie d'elle-même qu'elle consent à mettre sur la place publique car elle sait que cela implique, tout comme lorsque l'oncle vendait les produits de son artisanat, que l'acquéreur pourra ensuite se l'approprier à sa guise. Elle sait que cela fait partie de la transaction et c'est parce qu'elle en est très consciente que nous devons nous souvenir, lorsque nous étudierons cette dimension de la perte de soi à travers l'écriture, qu'à défaut de neutraliser ce phénomène de perte, elle savait le régir et en maîtriser la nature et le dosage. Ce qu'elle mettait sur le marché littéraire n'en était que plus contrôlé : si la perte était inévitable, elle était du moins choisie.

Cette notion de choix prend d'ailleurs une importance cruciale dans la représentation car elle tempère et supplante l'effet des filtres qui interviennent. Elle les tempère en ceci qu'elle est la trace d'une conscience de la limitation de la représentation : si l'artiste expose ses choix comme tels, il ou elle prouve qu'il ou elle prend en compte la relativité de sa représentation par rapport à la contingence du monde. Elle les supplante en ce sens que, prenant acte de l'action de ces filtres, elle peut les mettre à profit et les faire jouer à loisir. Bishop nous offre dans « Santarém » une démonstration de cette tension dont elle joue entre le choix et l'influence des divers filtres à l'œuvre dans toute représentation.

Cette fois encore, les filtres qui interviennent dans la représentation sont mis en évidence dans ce poème pour souligner l'impossibilité d'accéder à l'original, à l'expérience d'origine. Mais « Santarém » (CP 185) présente la particularité de cumuler les filtres qui, dans les exemples précédents, étaient explorés isolément dans des poèmes distincts.

Le premier filtre mis en exergue est celui de la mémoire que la voix poétique choisit de signaler avant même de relater l'expérience de son arrivée à Santarém (v.1-2) : « Of course I may be remembering it all wrong / after, after – how many years? »

Le deuxième filtre est celui de la subjectivité du focalisateur : « and everything bright, cheerful, casual – or so it looked. / I liked the place; I liked the idea of the place » (v.11-12). Le masque poétique met simplement le lecteur en garde contre ce prisme déformant supplémentaire qu'est la subjectivité de chacun et souligne par la même occasion l'impossibilité d'offrir au lecteur un Santarém « objectif », vierge de toute interprétation. Ce que l'on trouve dans le poème ne peut être l'essence du lieu, seulement une reconstruction (parmi une infinité d'autres) d'une expérience subjective du lieu. D'ailleurs, grâce au personnage de Mr. Swan la voix poétique signifie à son lecteur en fin de programme poétique qu'il n'est nullement obligé d'adhérer à ce qui vient de lui être (re-)présenté. Néanmoins, en rejetant de nid de guêpes (« What's that ugly thing? »), ce Monsieur Swan se ferme à une partie de la réalité qu'il est venu explorer car ce nid de guêpes fait partie du lieu. Ainsi, si la voix poétique avoue ne pouvoir nous transmettre qu'une abstraction du lieu, au moins cette abstraction s'attache-t-elle à prendre en compte le lieu dans ce qu'il comprend de plaisant et de plus dérangeant, de moins seyant. Au moins n'évacue-t-elle pas de l'expérience ce qui n'entre pas dans la catégorie « communément admis comme plaisant ». En même temps qu'elle introduit une vision alternative qui signifie au lecteur que sa conception de Santarém n'est *qu'une* conception, et une conception loin d'être universellement partagée comme une vérité ou un savoir, elle distingue deux attitudes : une qui consiste à n'accepter d'intégrer à l'expérience que ce qui se conforme à nos goûts, à une conception familière de la réalité – cette attitude ne peut rien découvrir de nouveau car elle censure tout ce qui laisserait affleurer l'étrange – et une attitude qui consiste à accepter d'entrer en contact avec tout ce que l'expérience a à lui offrir, ce qui occasionne des rencontres avec l'autre, l'inhabituel, l'étrange et permet d'accéder, d'être mis en contact avec une réalité plus authentique car moins « tronquée », moins « préformatée » par nos préconceptions.

Notons que bien qu'elle se détache de l'attitude adoptée par Monsieur Swan, elle ne la dénigre pas (« really a very nice old man », v.74). Elle paraît plutôt s'amuser de l'effet produit sur lui par la vue de la ruche qu'elle rapporte. Il me semble que la caractérisation qu'elle propose de lui (« the retiring head of Philips Electric », « a very nice old man ») implique qu'elle-même et le lecteur le classent instinctivement dans la catégorie

« vieil homme bien établi aux goûts classiques », avec toutes les préconceptions que cette classification sous-entend (chez elle-même et chez le lecteur) et dont elle se moque aussi indirectement, par conséquent.

D'ailleurs, l'aspect « artificiel » des préconceptions les plus prégnantes que sont nos filtres culturels est démontré par leur inadéquation à ce lieu exotique. Le point de vue occidental tend à adopter des interprétations ou des positions manichéennes qui ne correspondent pas à la culture exotique à laquelle la voix poétique est confrontée :

Even if one were tempted
to literary interpretations
such as: life / death, right / wrong, male / female
such notions would have resolved, dissolved, straight off
in that watery, dazzling dialectic. (v.16-20)

Même si la voix poétique clame ici avoir évité l'écueil de plaquer un filtre inadapté à l'expérience qui s'offre à elle, sa première impulsion n'en était pas moins de projeter son bagage culturel sur ce nouveau lieu comme pour se l'approprier, le faire entrer dans le cadre du familier :

Two rivers. Hadn't two rivers sprung
from the Garden of Eden? No, that was four
and they'd diverged. Here only two
and coming together. (v.13-16)

Impossible alors de reconstruire à partir de l'expérience de Santarém une représentation organisée. Le poème s'oriente plutôt vers un recensement d'observations, de rencontres, de remarques et d'évènements anecdotiques qui par leur collocation font ressortir, ressentir, le charme exercé par lieu parce qu'ils relèvent d'un vécu brut. Les 20 premiers vers sont consacrés à une présentation conceptualisée de la découverte de cette ville et au constat d'échec de cette exposition qui ne parvient pas à rendre l'expérience vibrante du lieu. La voix poétique semble alors changer de mode opératoire et reprendre une description *in medias res* moins abstraite, plus ancrée dans le lieu. Cela redonne à l'expérience son mouvement, sa palpitation. L'anecdotique confère au tableau ainsi dressé une authenticité qui permet de passer outre les difficultés du filtre de la mémoire et de la subjectivité : il ne s'agit plus de représenter Santarém mais ce qui vibre encore du vécu de sa découverte par la voix poétique.

Le troisième filtre qui intervient dans ce poème est celui du langage et de l'usage du langage. Ainsi que le résume Neil Besner dans « Brazil in Bishop's Eyes » :

The colloquial register ["up God knows what lost tributary," line 50] grounds the nuns' vocation in the mundane and calls attention to the play of language at war with its literal and transactional calling. . . . "Graças a deus" is an idiom so often used in Brazil that it has

lost its literal meaning, so that the priest's providential escape, upriver in Belém, is rendered as comical, arbitrary. (81)

En fonction du registre choisi et de l'usage commun de la langue, la réalité représentée par le vecteur linguistique est éclairée sous un jour qui n'est pas neutre. La réciproque est aussi vraie. La réalité extérieure des circonstances dans lesquelles la langue est utilisée influence la capacité de représentation de celle-ci : l'expression « *Graças a deus* » n'aurait pas la même portée comique, ne serait pas porteuse de la même dimension ironique dans un contexte plus neutre. En revanche, dans le contexte d'une approche d'une population exotique à des fins messianiques, c'est-à-dire dans le but de faire adopter par cette population la même grille de décodage et d'encodage du monde, dans ce contexte précis, le choix d'un vocabulaire religieux démuné de sa signification originelle par l'érosion du temps et de l'usage devient le vecteur sous-entendu d'un commentaire sur le religieux comme prisme idéologique en général.

Les trois filtres mis en évidence dans ce poème (la mémoire, le langage et la subjectivité dont font partie l'idéologie et la culture) sont présentés comme indissociables de la représentation de l'expérience dont ils participent et qu'ils remettent tout à la fois en question : quelle fiabilité accorder à cette voix qui se signale comme coupée dans le temps de la scène qu'elle représente et qui prend congé de son lecteur en laissant résonner à ses oreilles le commentaire dépréciatif d'un compagnon de voyage sur un objet devant lequel elle s'est extasiée quelques vers plus tôt ? La représentation littéraire ne serait valable qu'en ceci qu'elle représente une subjectivité particulière et non en tant que substitut d'un fait ou d'un phénomène.

L'esthétique de l'expérience

Dès lors que la représentation offre une plus grande inclinaison vers la subjectivité qui représente que vers l'objet représenté, la question de la beauté de ce dernier est nécessairement minorée. D'où des poèmes dédiés à une station service, à une maison sans prétention telle que celle de Jerónimo, au dragage d'une baie (« awful but cheerful », 61), ou encore à un grand tableau de piètre qualité dans « Large Bad Picture » (CP 11).

Le choix d'un poème dédié à un mauvais tableau et arborant sa médiocrité en titre pose nécessairement une question esthétique. La technique de l'artiste peintre est décriée, et la voix poétique est dubitative quant à l'effet produit. Elle souligne

l'exagération de la symétrie, le trop plein de perfection, par des expressions telles que : « on either side » (v.5), « perfect waves » (v.12), « on the middle » (v.13), « square-rigged » (v.15), « perpetual sunset » (v.28) ou encore « small red sun » (v.22) dont la monochromie semble simpliste, et « at the same height » (v.27) qui fait ressortir la platitude bidimensionnelle de ce tableau. Cette schématisation à outrance n'est compensée par aucune profondeur et aucun mouvement. De nombreux termes renvoient à de l'immobilité : « still » (v.6), « overhanging » (v.7), « quiet floor » (v.13), « sits » (v.14), « motionless » (v.15), « hanging » (v.20). N'oublions pas qu'il s'agit ici pour la voix poétique de nous dépeindre non pas une scène contemplée directement par elle, mais une peinture, un tableau d'une scène déjà peinte par un autre artiste. Son choix de champ lexical ne caractérise donc pas le paysage contemplé par le biais de ce tableau, mais le tableau lui-même, l'expérience véhiculée par ce tableau. L'esthétique de ce tableau n'est pas représentative de la scène mais de l'expérience de la scène et il en ressort une expérience de la suspension. Suspension dans un état figé, par trop schématique et simpliste, certes, mais l'esthétique du tableau finit malgré tout par remettre le spectateur en contact avec l'expérience vécue par l'artiste peintre et « retranscrite » dans son tableau. Cet accomplissement, la voix poétique lui rend hommage en ces lieux mêmes où elle en constate sa mise en œuvre grossière. Ainsi, vers 21 (« one can hear their crying, crying ») et 26-27 (« the small red sun goes rolling, rolling, / round and round and round at the same height »), les répétitions dénoncent la platitude de la représentation picturale. Néanmoins, ces répétitions accumulées finissent par connoter plus que de la platitude : elles nous bercent comme le regard de l'artiste peintre a dû être bercé, jusqu'à ce qu'il se perde, absorbé dans une sorte de contemplation méditative :

It would be hard to say what brought them there,
Commerce or contemplation (v.31-2).

Ces éléments du tableau qui le désignent comme une œuvre motivée par un petit commerce touristique (sans doute de valeur modeste du point de vue artistique) sont les mêmes éléments qui suggèrent une certaine dimension contemplative de l'artiste.

La schématisation simpliste des lignes du tableau, rendue par celle des rimes des vers pairs du poème, est la clef de cette expérience de la monotonie qui absorbe le spectateur et suspend le temps. C'est parce qu'elle y reconnaît cet accomplissement que Bishop dédie un de ses poèmes à ce tableau de peu de valeur artistique et qu'elle prend la peine de l'amener en contact avec son lecteur pour qu'il fasse à son tour l'expérience, non

pas de la qualité technique et artistique du tableau, mais du banal qui berce et hypnotise. Ce banal mérite lui aussi d'être représenté, nous dit ce poème, parce qu'il éveille à une certaine esthétique de l'expérience à défaut de constituer une expérience esthétique en soi.

La réflexion sur la place de la beauté dans la représentation se prolonge dans le poème « A Cold Spring » (CP 55) qui oppose à l'idéal de perfection esthétique la richesse des possibles que recèlent l'ambivalence, l'incertitude et l'incomplétude de toute imperfection.

En épigraphe à son poème « A Cold Spring », Elizabeth Bishop choisit une citation de Hopkins qui souligne tout particulièrement l'esthétique de l'expérience de la figure de proue de ce poème, le printemps : « *Nothing is so beautiful as spring* ». Elle met ainsi au cœur de son recueil la question de la beauté, car très vite son traitement du printemps se révèle loin d'être aussi affirmatif que l'assertion de Hopkins. En vis-à-vis de cet épigraphe, Bishop appose un titre bien plus ambivalent : « A *Cold Spring* » (mes italiques). Rien de bien surprenant puisqu'on se situe ici en début de programme poétique (début du poème mais aussi du recueil), c'est-à-dire au stade de l'exposition d'une problématique. La question de la beauté nous est ici posée et proposée, et tout le cheminement de ce parcours poétique semble annoncé comme une exploration de cette question¹⁴.

Le printemps représenté dans la première strophe est loin d'offrir l'image d'Épinal idéale que l'épigraphe de Hopkins pourrait laisser espérer. L'ambivalence de ce printemps froid est comme martelée en ce début de recueil : titre de ce recueil... *A Cold Spring* ; titre du poème d'ouverture... « A Cold Spring » ; premier vers de ce poème... « A cold spring ». Puis vient une succession d'images antithétiques : la floraison, cette image parfaite du renouveau et du printemps, est sapée par la qualification qui lui est adjointe (« the violet was flawed », v.2) ; l'hésitation (« the tree hesitated », v.3) se combine avec l'affirmation (« carefully indicating their characteristics », v.5) ; source de chaleur et sensation de froid ne font plus qu'une (« a chill white blast of sunshine », v.8) ; l'image idyllique de la naissance d'un nouveau-né (« a calf was born », v.9) est associée et sapée par l'image crue et graphique du placenta dévoré par la mère (« and took a long time eating the after-birth », v.11).

¹⁴ Il est à noter que ce recueil figure comme un cas unique dans l'œuvre de Bishop en ceci qu'il est le seul à partager le titre d'un de ses poèmes. Qui plus est, c'est le seul recueil qui affiche un titre temporel ; ses autres recueils font tous figurer en titre des termes de géographie. Quel lien existe-t-il entre la question de la beauté et celle de la temporalité ? La beauté passe mais l'esthétique reste ?...

Cette première strophe plante bien le décor de la mise en question de la beauté, de l'expérience esthétique du printemps et de cette poésie. Mais l'ambivalence mise ainsi en relief thématise aussi la transition qu'incarne cette demi-saison du printemps au sortir de l'hiver et à l'approche de l'été. Ainsi, « hesitated », « waited » évoquent-ils la suspension, l'entre-deux ; l'imperfection qu'ils incarnent comparée à l'assertion sans appel de Hopkins fait aussi partie intégrante de la notion de transition. Cette imperfection se retrouve dans les qualificatifs « flawed » (v.2), « aimless » (v.7) et « wretched » (v.12). De même les oxymores des vers 6 et 8 (« grave green dust » et « chill white blast of sunshine ») thématisent, par la parataxe d'éléments antithétiques, une position d'entre-deux, une transition. Les images de naissance et de floraison constituent elles aussi un point charnière : au vers 5, les détails des petites feuilles définissent les caractéristiques et donc les contours et l'existence de ces individus naissants. Quant aux vers 9 à 14, ils évoquent le passage du néant à l'existence, de la matrice au monde extérieur, d'une génération à la suivante.

Alors que l'expression superlative de Hopkins ne souffre pas de remise en cause, et, par ce caractère sans appel, « rigidifie » la représentation, étouffe toute possibilité de focalisation alternative et novatrice, l'ambivalence de la scène que nous offre Bishop foisonne de vie et de devenir possibles. D'ailleurs ce désir de ne pas rigidifier l'expérience de sa représentation se traduit aussi par une absence de rimes et une absence de schéma rythmique. Bishop laisse ici ses vers s'étendre et se rétracter selon l'occasion, les vers courts, recroquevillés, correspondant à des moments d'incertitude, de suspension, les vers plus longs laissant foisonner les possibles du printemps.

Cette manière de s'intéresser à ces aspects de la nature et des choses qui ne sont pas *a priori* associés au beau et à l'agréable, cette manière de prendre à revers ce qui est communément admis, de proposer sous un jour inattendu ce qui semble familier et ordinaire, constitue une des stratégies les plus récurrentes de Bishop. C'est ce que j'appellerai sa technique de « défamiliarisation » dans son rapport au monde et aux autres.

II – Impossible évidence et défamiliarisation

Traitement de l'ordinaire et défamiliarisation

Comme nous l'avons vu dans la première partie, l'écriture de Bishop fait transparaître une préoccupation pour tous les paramètres et mécanismes qui interviennent dans le rapport à la réalité extérieure. Cette préoccupation est liée à une sensibilité accrue à la particularité de chaque chose, de chaque rencontre, une sensibilité qui déjoue « le mensonge du quotidien ». Par cette expression, Bruce Bégout désigne cette capacité des choses que nous côtoyons quotidiennement à nous sembler familières : par un phénomène d'habitude, l'étrang(èr)eté d'une réalité extérieure est lissée et nous en oublions qu'elle est pourtant nécessairement autre, puisqu'elle n'est pas nous¹⁵. De fait, l'intérêt que Bishop porte à l'ordinaire vient de ce qu'elle ne le perçoit et ne le représente pas comme banal, comme habituel et familier.

Son goût pour l'impossible évidence de la réalité quotidienne ne pouvait la pousser que vers une poésie exprimant l'évidence de l'impossible et rendant leur place et leur statut aux éléments courants, mais non pas ordinaires, de nos vies. Il est peu surprenant alors que cette poésie ancrée dans le quotidien arbore un style s'apparentant à la fluidité de la prose (opposée aux cassures syntaxiques) bien qu'il appelle en même temps une reconstruction poétique. Bishop parvient à ses fins notamment par deux procédés, ou stratégies, essentiels : celui de la défamiliarisation qui oblige le lecteur à envisager la réalité sous un angle inédit et le met en position d'échapper à la fallacieuse évidence de l'habitude, et celui de l'encodage paratactique de ses représentations, la parataxe consistant à disposer de manière parallèle les propositions sans qu'aucune articulation n'assure un enchaînement logique entre elles¹⁶. Cela a pour effet à la fois de donner à la fragmentation

¹⁵ Les termes d'habitude et d'étrangèreté sont des néologismes formés par Bruce Bégout dans son ouvrage *La Découverte du Quotidien*. L'habitude y désigne le processus passif (ce qu'il appelle aussi la « sédimentation passive ») qui atténue avec le temps le caractère étrange des éléments qui sont extérieurs à soi et qui permet de les intégrer à son quotidien. L'étrangèreté désigne le caractère de ce qui est à la fois étrange et étranger.

¹⁶ Le type de juxtaposition façonné par Bishop se démarque des techniques de « collage » utilisées par certains de ses contemporains et destinées à traiter du thème de désintégration et d'effritement de l'homme et de la société, ainsi que le constate d'ailleurs Thomas Travisano :

She composed poems out of a succession of linked images, usually without supplying explicit connectives. These create a serial effect that is different from Pound's method of kinetic juxtaposition because each image is sufficiently related to the next in place and time to achieve a primary effect of continuity rather than of dislocation. (56)

Cette différence par rapport aux surréalistes coïncide d'ailleurs avec d'autres aspects de l'écriture de

une apparence de continuum indifférencié entre les divers éléments d'un poème, et d'obliger le lecteur à recomposer, réarranger les éléments pour leur conférer une certaine cohérence. Car la parataxe laisse entre eux des espaces lâches, des vides, qui invitent le lecteur à s'investir dans l'expérience du poème ou de la nouvelle.

J'insiste ici sur le lien cohérent entre la fluidité du style et l'intérêt porté aux choses familières et étranges : quoi de plus approprié pour évoquer la familiarité étrange, l'impossible évidence, qu'une apparence de fausse simplicité du style choisi ? Car derrière les atours faussement familiers d'un rythme narratif fluide, la technique de la parataxe¹⁷, on le verra, participe de la forte poéticité des écrits de Bishop. Elle intervient dans la mise en place de la défamiliarisation et de l'aliénation qui thématisent à leur tour l'impossible évidence du monde phénoménologique ainsi que celle de la fausse linéarité de l'écriture.

C'est ainsi que Bishop joue sur la tension entre prose et poésie, entre linéarité et fragmentation pour défamiliariser son lecteur dans « Rainy Season; Sub-Tropics » (CP 139). L'apparence prosaïque du poème et l'expérience narrative qu'elle propose d'une rencontre entre trois animaux sont en réalité fragmentées. Les trois parties de ce poème en prose offrent trois focalisations, trois reconstructions différentes de la même rencontre : dans chaque partie, le lecteur est guidé par un narrateur animal différent qui lui fait suivre sa focalisation particulière, de sorte que chacune des trois sections est un avatar du même épisode. Cela place ce triptyque sous le signe de la défamiliarisation qui est déjà signalée dans les titres des trois fragments : « Giant Toad », « Strayed Crab », « Giant Snail ». L'écho des deux adjectifs « giant » indique un jeu qui consiste à adopter des perspectives de géant d'autant plus inhabituelles qu'elles s'appliquent à de toutes petites créatures. Il y a

Bishop et se confirme à travers eux :

Her imagination synthesizes, conflates, and marries objects to one another, while the surrealist imagination dislocates, dismembers, and detaches objects from their familiar surroundings, signaling a derangement of consciousness. While the surrealists liked to simulate a sense of mental instability by upsetting our assumptions about reality, Bishop showed us that familiar objects were weird enough when left in their customary settings. . . . Bishop did not look kindly on surrealist efforts to simulate mental disturbance through uncanny effects in painting or syntactical breakdown in poetry and prose. (Lombardi 173)

Si l'écriture de Bishop est une écriture de la pluralité, elle tend cependant vers une cohabitation des possibles. Bishop cherche à construire du sens en prenant en compte la variété, mais elle ne présente pas les tensions entre ces différentes perspectives comme un écartèlement.

C'est pourquoi j'ai choisi de privilégier le terme de parataxe par rapport à celui de juxtaposition pour désigner cet aspect de son écriture car il me semble qu'il évoque mieux l'effet de continuité et de cohésion sous-jacentes à l'apparent fractionnement noté par Thomas Travisano. La notion de parataxe permet d'envisager la juxtaposition comme structurante plutôt que comme image de la déstructuration.

¹⁷ Dans *Mimésis*, Erich Auerbach retrace les origines de la parataxe dans le style « bas », c'est-à-dire dans ce genre d'écriture qui traitait de sujets ordinaires, quotidiens et qui n'entraient pas dans le genre noble du récit épique. Il est remarquable qu'à l'époque moderne du 20^{ème} siècle, Bishop adopte cette technique, exploitée cette fois de manière plus complexe et réfléchie, plus artistique pour représenter la fausse évidence du monde monde ordinaire.

ainsi double déstabilisation et double perte des points de repère puisque le lecteur doit non seulement s'adapter à l'échelle du microcosme de ces animaux, mais qui plus est, il doit suivre la perspective d'animaux eux-mêmes marginaux dans leur monde. Cet avertissement lancé au lecteur sur le jeu de perte de repères qui se met en place est renforcé par l'adjectif « strayed ». Ce crabe égaré et errant renvoie au lecteur sa propre image face à ce parcours qui consiste à chaque étape, à chaque chapitre, à abandonner une échelle de référence et d'évaluation du monde pour une autre, chaque espèce ayant sa propre norme de dimensions et de valeurs. Bishop construit ici une défamiliarisation qui opère dans la narration au niveau diégétique (des animaux narrateurs qui offrent un point de vue inhabituel même par rapport aux critères de leurs espèces respectives) mais qui opère aussi sur le plan poétique puisque face à cette prose présentée comme poésie, le lecteur doit imaginer une stratégie de lecture inhabituelle, en rupture avec les normes auxquels les lecteurs de littérature et de poésie sont accoutumés. La forme déstabilisante de cette poésie en prose correspond à une thématization de la défamiliarisation. La nécessité récurrente de réévaluer sans cesse sa position dans le texte constitue alors pour le lecteur un fil directeur qui lui permet déjà d'entrevoir un schéma structurant dans ce programme poétique. C'est à partir de la juxtaposition, dans la narration, de changements de perspectives que le lecteur peut élaborer une structuration toute poétique de sa lecture. Pour relayer cette transversalité des trois fragments, Bishop met en place tout un réseau de recoupements entre les fragments. Chacun des animaux évoque la rencontre avec ses deux co-narrateurs¹⁸ ; le motif récurrent de la pluie, des gouttes d'eau, jonche le poème d'autant de petites sphères réfléchissantes, thématizing ainsi les liens entre les différents microcosmes de chacun des sujets lyriques. La narration n'est finalement que prétexte à mettre en scène des avatars de sujets lyriques que les échos internes incitent à mettre en relation entre eux. Ce jeu de la répétition (de la même expérience) et des variations (des perspectives sur le même thème) incite à mettre en relation les divers fragments construisant ainsi à partir d'un texte en prose une lecture et une expérience poétiques¹⁹.

¹⁸ Le crapaud évoque la présence de l'escargot (il retient sa respiration pendant que celui-ci passe) et du crabe (il l'interpelle intérieurement par « Beware, you frivolous crab »). Le crabe fait référence au crapaud (« What is that big soft monster. . . I have frightened it away ») puis s'adresse un peu plus loin à ses deux co-narrateurs : « Cheer up, O grievous snail. . . I want nothing to do with you either, sulking toad ». L'escargot à son tour mentionne et le crapaud et le crabe, le premier de manière nominative (« That toad was too big, too, like me »), le second de manière métonymique (« What's that tapping on my shell? », que le lecteur rapproche de l'épisode du volet précédent où le crabe s'amusait à toquer sur la coquille de l'escargot).

¹⁹ Ce poème en prose est une incarnation de la pluralité qui fait d'un texte un texte littéraire, un texte scriptible pour utiliser la terminologie de Roland Barthes.

Il s'agit alors de se demander quelle expérience poétique est ainsi reconstruite via ces processus de défamiliarisation et de fragmentation. Ce programme poétique constitue une réflexion sur la pluralité, et notamment sur la pluralité dans le Même : non seulement une même rencontre mène à trois expériences différentes, mais chacune de ces créatures narratrices révèle à cette occasion la pluralité en elle.

Commençons par le crapaud. Il est gros, imposant, menaçant (« Giant », « big shoulders, like a boxer », « Big wings of poison ») mais vulnérable (« too big, too big by far », « My eyes bulge and hurt », « I thought it was the death of me »). Et chacun de ces composants est lui-même chargé d'ambiguïté : ses yeux qui lui font mal sont aussi des perles de beauté (« They are my one great beauty, even so. »), ses poches de poison sont bien présentes mais sont restées inutilisées jusque là (« unused poison »), elles tiennent du démoniaque, du diabolique, ont un caractère menaçant, mais elles ne sont pas fatales (« evil, but not deadly »). Cette ambivalence transparaît sous la forme de l'antithèse : « even so », « They see too much . . . and yet there is not much to see », « angel in disguise », « Swallow. . . . Give voice ». Tout est fait de dualité, tout est oxymore.

Le crabe, lui, adopte un ton très sûr de lui, presque arrogant, alors qu'il est celui des trois qui est le moins familier avec les lieux, puisqu'il est égaré. C'est d'ailleurs celui des trois qui arrive de la manière la plus flagrante à une prise de position erronée, erreur qui le révèle particulièrement vulnérable en dépit de sa belle assurance affichée : il méprise le crapaud et croit pouvoir n'en faire qu'une « pincée » (« I could open your belly with my claw »), mais son impudence aurait raison de lui puisque le lecteur a été averti, au cours de la première section, qu'il fallait se méfier des apparences inoffensives du crapaud (« If I will it, the poison could break through, blue-black, and dangerous to all »).

Quant à l'escargot, lui aussi est caractérisé de manière ambivalente : « Although I move ghostlike and my floating edges barely graze the ground, I am heavy, heavy, heavy ».

La pluralité est aussi accompagnée d'une mutabilité exprimée, par exemple, dans la nature changeante du crapaud : sa couleur de peau change lorsque ses pigments se retournent. Ce changement semble s'effectuer sous l'action de la pluie²⁰ du fait de l'enchaînement sur l'axe syntagmatique de « They [the dewdrops] chill me through and through » et de « I feel my colors changing now, my pigments gradually shudder and shift

²⁰ La pluie est elle-même traitée de façon ambiguë puisqu'elle est à la fois admirée pour sa beauté (« the droplets on my mottled hide are pretty ») et source de désagrément (« They chill me through and through »).

over » : la première phrase apparaît comme la cause de la seconde, la seconde comme la conséquence de la première, sans compter que « shudder » évoque un frisson et est lié à la sensation de froid causée à la pluie comme l'affirme explicitement la première phrase. La nature changeante du crapaud semble s'exprimer sous l'action de la pluie du fait de leurs liens métonymiques au niveau syntaxique et au niveau sémantique. La pluie devient ainsi motif du pluriel et de sa mouvance. Le lecteur s'attend alors déjà à devoir gérer de l'instabilité et non à découvrir un « message efficace ».

D'ailleurs, ceci est corroboré par le fait que le crabe est tourné en dérision lorsqu'il adopte une attitude par trop affirmée face au crapaud. L'excès, qui mène à une trop grande assertion, est aussi déprécié chez le crapaud : « I am too big, too big by far ». On remarquera que Bishop a choisi d'articuler ce texte, ces textes, autour d'une occasion « transitoire » : les animaux se croisent mais cette rencontre n'est pas le but de leur errance, et le poème s'achève par l'évocation d'un objectif visé par l'escargot mais qui n'est pas atteint dans le poème. Car si dès le début de sa narration, l'escargot exprime une visée précise (« I have come out to take a walk and feed. . . . I have set myself a goal, a certain rock »), il nous quitte sur une note ambiguë quant à l'accession à ce but (« If and when I reach the rock »). de sorte que celui-ci reste tout au long du poème un possible. Par conséquent, il apparaît que ce qui importe n'est pas d'arriver ; tout ce qui compte semble être la quête de cet idéal qu'est l'horizon poursuivi. Cela rejoint le mouvement général de la stratégie narrative qui consiste à mettre en place de l'indécidable et de l'ambigu, c'est-à-dire rien que l'on puisse arrêter de façon définitive.

L'enjeu n'est pas de « résoudre » la pluralité et la divergence, mais de s'ouvrir à elle (« The waterfall below will vibrate through my shell all night long. In that steady pulsing I can rest. All night I shall be like a sleeping ear »). La logique qui fonctionne ici est analogue à celle qui régit la métaphore : une métaphore qui se « résout » cesse immédiatement d'exister²¹. Ainsi, ce texte ne peut se résoudre : si on uniformise la vision des trois créatures, elles n'ont plus de raison d'exister toutes les trois, il n'y a plus de raison d'avoir ces trois strophes, plus de raison d'avoir « Rainy Season; Sub-Tropics ».

L'intérêt de ce texte semblerait donc être une défamiliarisation irréductible jouée et rejouée par les trois animaux. Le crapaud, créature qui vit – et qui manque de mourir, lors de l'épisode des cigarettes – en aspirant, établit un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur. Le crabe, lui, inverse cette tendance : il cherche à s'imposer aux autres et à

²¹ Cf. James Guetti, *The Limits of Metaphor*.

s'approprier un territoire qui lui est étranger en projetant ses (pré-)conceptions à ce qui l'entoure. L'escargot accomplit la dernière réversion par sa tendance à s'éloigner, à se distancier de ce qui lui est familier : comme par excès de précaution, il présente son but comme lointain et incertain du fait de l'expression vague et équivoque « a certain rock » qui en même temps sous-entend qu'il s'agit là d'un lieu qu'il connaît bien (il fait référence à un rocher en particulier mais qui reste pourtant indéfini). On sent déjà ici que dès qu'il commence à s'investir dans le texte, dès qu'il commence à faire jouer entre elles les diverses perspectives, le lecteur se trouve entraîné dans un processus de mutation perpétuelle.

Rappelons que le texte était déjà inscrit sous ce signe de la mutation par les pigments de la peau du crapaud. Et précisons que cette mutation ne met pas en danger la cohésion du texte, mais qu'elle s'inscrit dans cette cohésion : les pigments renvoient à la fois au toucher de la peau et à la vue des couleurs de la peau, de sorte que cette synesthésie « stabilise » la mutation car elle est cohésion des sens. Cela se retrouve dans les déplacements du crabe et de l'escargot : le bruit du crabe qui dérape relie le toucher à l'ouïe, et le silence de l'escargot fantomatique (« ghostlike ») allie l'absence de stimulation de l'ouïe à l'absence de stimulation du toucher. De sorte que la mutabilité est précisément ce qui cimente ce texte sur l'impossible réduction de la pluralité du monde et de l'écriture.

Et puisque Bishop s'attache à une représentation qui pointe du doigt la contingence et la mutabilité, il n'est pas surprenant de rencontrer dans ses écrits un poème tel que « A Summer's Dream » qui joue sur la déconstruction de la linéarité bien ordonnée, prescrite par et pré-inscrite dans le conte. Pour assurer cette déconstruction, elle superpose les codes du rêve à ceux du conte : la chronologie de la « diégèse » d'un rêve²² n'étant pas linéaire, elle correspond très rarement à un déroulement logique ou du moins narratif d'évènements. Le rêve est ainsi utilisé comme outil de défamiliarisation, à la fois par rapport à la réalité perçue « consciemment » et par rapport à la stratégie narrative du conte. Nous verrons d'ailleurs que le rêve est aussi utilisé comme révélateur de poéticité.

²² Il semble difficile de parler de diégèse car l'assemblage de visions dont est composé le rêve est parfois difficile à associer avec la notion que l'on a habituellement d'une narration. Néanmoins le tout formé par cette chaîne d'assemblage correspond bien à une expérience fictionnelle comparable à celle générée par l'écriture. Toutes deux prennent leur source dans l'activité psychique de l'être humain que l'on appelle l'imagination, même si cela inclut des différences notoires (notamment à savoir que, d'une part, la production psychique est dans un cas volontaire et construite et dans l'autre pas, et que d'autre part, l'auteur et le « spectateur-lecteur-destinataire » ne sont qu'une seule et même personne dans un cas et non dans l'autre). D'où le choix d'utiliser ce terme de diégèse bien qu'il soit surprenant ou dérangent dans le contexte du rêve.

Si le début laisse espérer un déroulement narratif classique relevant du conte, on s'aperçoit vite que, comme la plupart des rêves, « *A Summer's Dream* » (CP 62) ne suit pas un schéma de cause-conséquence. Il est au contraire constitué d'une galerie de tableaux successifs et fragmentés, portraits de personnages et de lieux. En guise d'introduction très banale dans son fonctionnement, les deux premières strophes contribuent à présenter au lecteur les protagonistes de la narration, et il se trouve que les premiers sont des personnages-types de conte : « two giants, an idiot, a dwarf » (v.4). L'énumération et la dénomination par catégorie évoque la répartition un peu schématique et simpliste des rôles dans les contes pour enfants. Néanmoins, après cette introduction guidée et codifiée, le poème glisse à partir de la strophe 3 vers une juxtaposition de visions plus fragmentées, sans enchaînement ni but logique apparents. Le fait que l'attaque de cette troisième strophe se fasse avec le personnage de l'idiot est emblématique de cet éloignement du rationnel. Son activité de cueillir des mûres ne mène à rien, à aucune dégustation, à aucune tarte, à aucune production constructive :

The idiot could be beguiled
by picking blackberries
but then threw them away. (v.9 à 11)

En observant de plus près les vers 9 et 10, on constate que la forme passive « être diverti » est mise en relief par sa suspension en fin de vers 9 : qui est l'agent ? Un autre personnage ? Le narrateur ? A l'intérieur de la diégèse, cette activité qu'on lui attribue n'a d'autre but que de l'occuper, de le divertir. Si l'on se place cette fois sur le plan de la narration, cette activité qu'on lui attribue est un rôle et c'est un rôle de diversion. Diversion par rapport à quoi ? Le lecteur ne peut que supposer qu'il s'agit d'une diversion par rapport à ce qui précède, puisqu'il ne dispose d'aucune autre matière. Cela confirme le changement d'orientation du poème en ce point précis : la voix poétique s'écarte du programme amorcé par les deux premières strophes, de la ligne narrative logique et guidée du conte. D'ailleurs, si l'on considère ce décalage entre ce que le lecteur voit et ce qu'il entend, on s'aperçoit que cela permet l'espace d'un instant de faire planer une ambiguïté quant à cette construction passive : si l'on reste en suspens en fin de vers 9, le verbe « beguile » n'a plus de complément et divertir ou faire diversion devient un but en soi. Autrement dit, on quitte bien le déroulement linéaire logique qui veut qu'une action ait une finalité clairement identifiée. Ici, l'objectif réside déjà dans l'action qui est alors « gratuite ». L'expérience pour l'expérience, cela ressemble fort à l'activité esthétique de la poésie.

Dès lors, le lecteur est prévenu : il quitte l'expérience narrative pour une expérience poétique. Il passe alors d'un portrait particulier à une vision globale (strophe 4) sans que les deux ne soient articulés entre eux par aucun lien. Puis le passage à la strophe 5 rejoue de nouveau ce changement de perspective, mais en inversant le mouvement, passant de l'ensemble au particulier, de la carte postale de la mer bordant la maison au gros plan sur la façade de cette maison et sur ses sols chamarrés, passant de l'extérieur à l'intérieur, du naturel à l'artificiel (de la mer à la maison, des fleurs aux revêtements plastiques du sol). L'assortiment de linoléums qui compose le sol est lui-même une mise en abyme de la composition de ce poème : un assemblage d'ornements composant une scène, un tout esthétique construit par une parataxe basée sur le contraste. On a évoqué plus haut des oppositions telles que vue d'ensemble / gros-plan, intérieur / extérieur, naturel / artificiel, qui se situent toutes sur le plan « diégétique ». Mais elles sont aussi relayées par la construction ainsi que par la « texture » du poème : les strophes juxtaposent vers rimés (1 et 4) et vers non rimés (2 et 3) ; quant à la strophe 8, elle reprend l'accumulation fragmentée de vécus contrastés :

He was morose,
but she was cheerful.
The bedroom was cold,
the feather bed close.

La position des pulsations des vers 1 et 2 de cette strophe fait ressortir des rimes internes aux sonorités elles aussi contrastées : « He was morose » fait résonner le son « o » fermé, alors que par contraste, le vers suivant fait résonner le son « i » plus ouvert (« but she was cheerful »). Le jeu articulatoire mis en place souligne et réifie les sentiments opposés ainsi placés en regard. Ce procédé paratactique confère à ce poème une dimension esthétique : par juxtaposition de fragments contrastés, il parvient à représenter le patchwork des sensations, impressions, visions *a priori* déconnectées mais qui une fois assemblées composent effectivement une expérience esthétique. Ainsi, à la dernière strophe, l'insistance sur la dimension sonore du rêve évoque la construction sonore du langage. Cela incite le lecteur à retourner plus attentivement aux autres sons du poème, c'est-à-dire à « listened » (v.21) et à « stammer » (v.25). Grâce au jeu des rimes, le premier relie le sonore au visuel (« listened » / « glistened »), le second établit un lien entre la sonorité et la structure du langage (« stammer » / « grammar »). Ainsi, libéré de la contrainte de logique narrative linéaire, le lecteur se concentre sur l'expérience du poème pour elle-même, notamment pour le plaisir du langage, le bruissement du texte, la jouissance du texte, dirait

Barthes.

Et puisque le jeu de parataxe est de mise, le lecteur est enclin à juxtaposer les différents effets sonores créés par les différents sons évoqués dans la diégèse du poème : si « listened » et « stammer » donnent lieu à des rimes fortes, « audibly » en revanche brise le schéma rimé du poème de manière perceptible puisque ce mot déroge à la règle précisément de manière audible : le premier et le dernier vers de cette ultime strophe s'achèvent tous deux sur un « y » mais prononcé différemment dans l'un et l'autre cas. Ce programme poétique s'achève sur une déviance renforcée par le décalage entre la notion de sonorité contenue dans le mot final et l'impossibilité de souscrire au schéma sonore du poème au profit de la dimension visuelle. C'est ainsi que ce poème parvient à mettre en pratique, à réincarner la dimension fragmentée de l'expérience esthétique poétique, c'est-à-dire en assemblant un patchwork de fragments divers et variés : le sonore et le visuel sur le plan du langage comme matériau ; le codage et la déviance sur le plan de la construction ; le global et le particulier sur le plan de la focalisation ; le naturel et l'artificiel sur le plan de la dénotation.

En représentant le monde sous un angle défamiliarisant, Bishop cherche à créer un lien plus authentique entre nous et notre environnement, car au cloisonnement des catégories qui ordonne par trop nettement le monde, Bishop substitue une ouverture des possibles, une ouverture à la contingence et aux interférences entre les divers éléments de la nature. La Floride, et notamment les Keys où elle a résidé, lui offrent une aire de jeu privilégiée en tant que lieu de convergence et d'entremêlement des éléments naturels.

Le poème « Florida » (CP 32) s'amorce par une énumération de phrases nominales complexes qui ressemblent fort à des entrées de dictionnaire. Les groupes de vers 1 à 7, 8 à 10, et 11 à 16 sont chacun constitué d'une phrase nominale qui sert de principale, laquelle est ensuite développée tantôt par des propositions relatives, tantôt par des appositions construites sur la base d'un participe passé, tantôt par une combinaison des deux. Les « définitions » ainsi obtenues ne permettent pas de délimiter l'existence des diverses composantes de la scène : la parataxe évoque une nature liminale, alors que l'hypotaxe exprime l'enchevêtrement des éléments de cette scène. La tension créée entre construction paratactique et hypotactique fait ressortir le caractère à la fois perméable et prégnant de la zone limitrophe ainsi représentée puisque les éléments juxtaposés nous donnent en réalité à voir une interaction et une imbrication entre terre, mer et air qui résulte en une modification de la qualité de ces éléments.

Ainsi, les vers 2 et 3 soulignent l'aspect péninsulaire de la Floride en s'appuyant sur une description qui insiste sur la notion de seuil dans ce paysage : « the state that floats in brackish water, / held together by mangrove roots ». Pour dépeindre la Floride comme un état où toutes les limites sont brouillées, Bishop reproduit encore et encore cette évocation de la bordure qui fait entrer en contact et s'enchevêtrer deux éléments, deux domaines distincts par le biais d'autres composantes du décor. Elle utilise notamment les animaux : les moules deviennent de petits supports d'ancrage pour la verdure (v.4-7), les oiseaux, eux, constituent une intersection entre les trois éléments (« and stand on [la terre] the sand-bars [terre et mer] drying [mer et air] their damp [mer] gold wings [air] », v.15).

Quant au langage qui décrit leurs activités et leurs mouvements, il permet lui aussi de thématiser le caractère limitrophe du lieu et de la scène : « who coast [terre et air] for fun on the strong tidal [mer] currents [air et mer] » (v.13). Le terme « coast », surtout, crée un jeu de mot basé sur la catégorie grammaticale car en tant que verbe, il décrit le vol des oiseaux, mais en tant que nom, il désigne aussi le rivage. De sorte que le langage est lui aussi comme imprégné par la qualité perméable et ambivalente de la scène.

Le langage utilisé dénote aussi l'aspect limitrophe du moment de la journée où se situe la scène : « on sun-lit evenings » (v.16). L'adjectif qui qualifie le nom « soirs » ou « soirées » se trouve être un adjectif composé qui dénote qui plus est une luminosité qui relève plus du jour que de la nuit. Le résultat de cette composition antithétique est une insistance sur l'aspect transitionnel de ces soirées et par extension de la scène représentée. L'ambiguïté règne dans tous les éléments de la scène : les éléments musicaux ne sont pas harmonieux (« unseen hysterical birds who rush up the scale / every time in a tantrum », v.9-10 ; « The palm trees clatter in the stiff breeze / like the bills of the pelicans », v.21-22), les éléments visuels sont trop criards (« Tanagers embarrassed by their flashiness », v.11), les courbes esthétiques sont parfois associées à la décrépitude (« the tide-looped strings of fading shells », v.23), et pourtant, par ailleurs, une esthétique sans relief et sans teneur retrouve une certaine beauté (« the monotonous, endless, sagging coast-line / is delicately ornamented », v.28-29).

La parataxe évoquant un paysage de la frontière, du seuil, opère non seulement entre les vers mais aussi dans la syntaxe. Cet effet de limite perméable créé par la parataxe entre substantifs à connotation positive et adjectifs à connotation négative se fait aussi l'écho d'un autre seuil évoqué dans ce poème : celui qui sépare et en même temps fait entrer en contact la vie et la mort. Le passage du monde marin au monde terrestre pour les

moules comme pour les tortues correspond à un passage de vie à trépas (« and when dead strew white swamps with skeletons », v.5 ; « die and leave their barnacled shells on the beaches, / and their large white skulls with round eye-sockets », v.18-19). D'ailleurs les tortues sont en elles-mêmes des créatures chargées d'ambivalence : leurs carapaces énormes sont à la fois emblématiques d'une surprenante résistance, d'une incroyable longévité, mais aussi d'une grande vulnérabilité du fait de leur lourdeur et de la difficulté qu'elles ont à les manœuvrer. Ces tortues interviennent dans la première strophe ou le premier mouvement du poème, là où Bishop établit une atmosphère incertaine, troublante grâce à la tension qu'elle fait jouer entre parataxe et hypotaxe : la parataxe semble véhiculer une affirmation d'évidence manifeste tandis que la nature ambivalente de cette évidence ressurgit néanmoins au travers de l'hypotaxe. Cette tension et cette incertitude thématisent la limite incarnée par la scène à la fois sur le plan spatial et sur le plan temporel : elles créent le sentiment de se situer en un lieu et en un moment charnières, entre le jour et la nuit (« sun-lit evenings »), mais aussi entre la vie et la mort. Bishop prépare ainsi le terrain de la seconde strophe qui bascule vers le mortifère avec la présence des vautours (v.30) et de fumées toxiques (v.34) ou encore avec l'image du marais (v.31) et celle du velours noir évoquant le deuil (v.35).

Dans ce second mouvement, la dimension de limite disparaît pour faire nettement place à la dissonance et au chaos. La première strophe, en combinant parataxe et hypotaxe permettait de créer une ambivalence mais aussi un équilibre entre les éléments. Dans la seconde strophe, toute hypotaxe a disparu, c'est à dire toute cohésion et toute articulation organisatrice. Il ne reste plus qu'une parataxe brute qui ne suggère plus désormais que confusion et chassés-croisés tous azimuts. Si cette confusion générale est si déstabilisante et si efficace sur le lecteur, c'est justement parce qu'elle a été superposée à une toile de fond (celle de la strophe 1) avec laquelle elle contraste puisque celle-ci a été construite selon des principes de juxtaposition faisant cohabiter par parataxe des mondes distincts mais coordonnés et complémentaires.

De sorte qu'à la seconde strophe, une impression d'anarchie s'empare du lecteur²³ et que le regard ne sait plus quel mouvement suivre : à la spirale descendante des vautours est comparée ce qui semble tout d'abord être une image ascendante, celle de sédiments que les courants ont soulevés, mais qui s'avèrent en fait correspondre à une trajectoire descendante puisqu'ils retombent vers les fonds marins ; puis à nouveau un autre

²³ La connotation anarchique est aussi véhiculée par le passage d'animaux exotiques à des animaux « parasites » : les vautours, les moustiques et autres insectes.

phénomène accapare l'attention : au vers 34, le regard doit de nouveau changer de perspective pour suivre le mouvement ascendant de la fumée aux allures toxiques qui s'élève dans les airs (« Smoke from woods-fires filters fine blue solvents »). En plus de cette sensation de chaos, tout semble dénaturé : les sédiments au lieu de reposer au fond de la mer sont décollés (v.32) ; la lumière n'illumine ni ne réchauffe les corps sur lesquels elle se pose (« Cold white, not bright, the moonlight is coarse-meshed », v.40), et ce n'est d'ailleurs pas une lumière directe mais celle du soleil qui se réfléchit sur la surface de la lune. Néanmoins c'est dans l'évocation du cri de l'alligator que la dénaturisation atteint son apogée puisque ce cri est proféré par le personnage énigmatique de la princesse indienne, qui apparaît déjà dans la première strophe mais dont on ne sait rien sauf qu'elle est morte... Du fait de ce glissement de l'alligator à la princesse indienne, la voix humaine est bannie au profit d'une voix animale et pulsionnelle (« friendliness, love, mating, war, and a warning – », v.46). Mais à l'inverse le son animal devient plus articulé puisqu'on passe de « whimpers » à « speaks » (v.47). Ce que l'on entend en cette fin de programme, c'est une voix animale sortie de l'informe du cri pour acquérir la forme de langage ; en même temps, elle émane d'un personnage enfoui et remonte donc d'un corps qui a sombré dans l'informe.

Pour mieux comprendre ce qui permet l'expression de cette chose innommable, interrogeons-nous sur les changements qui sont intervenus entre la première et la seconde strophe. Tout d'abord, pendant que le poème se déroule devant nous, le temps passe : la première strophe se situe dans la soirée car même si les phrases nominales puis l'utilisation du présent simple créent une atmosphère intemporelle, la seule indication temporelle reste « on sun-lit evenings » ; à la seconde strophe en revanche, nous avons basculé dans le domaine nocturne puisque la lune y est évoquée et que l'expression « After dark » y est répétée deux fois (v.38 et 44). Qui plus est, la première strophe se présente comme une tentative de mise en forme, de définition de la réalité dénommée : « Florida ». Nous avons déjà expliqué comment la seconde strophe abandonne ce projet de mise en forme et laisse s'exprimer une dimension plus sombre et inquiétante de la Floride, une dimension qui transparait déjà dans la première strophe mais qui y est en quelque sorte contrôlée, domptée par l'organisation hypotactique des énoncés. D'ailleurs, entre les strophes 1 et 2, c'est la représentation elle-même qui est touchée par la dénaturisation : l'état annoncé par un nom prometteur (« The state with the prettiest name », v.1) n'offre qu'une piètre représentation de lui-même (« and the careless, corrupt state is all black specks / too far apart, and ugly whites; the poorest / post-card of itself », v.41-43). La carte postale est en

noir et blanc, ce qui constitue déjà une dénaturation de ce qui est représenté, mais de plus, ces couleurs comme son grain sont de mauvaise qualité. De sorte que la représentation semble aller en se dégradant, partant d'un nom propre, l'entité la plus complète pour désigner une réalité, pour passer par des définitions de type « dictionnaire », et en arriver à une dénégation de la beauté suggérée par le nom « Florida » et à une image de décrépitude.

Il est alors intéressant de se pencher sur l'évolution du traitement de la représentation au cours du poème : on observe au travers des choix syntaxiques une progression parallèle de l'acte de représentation et de la progression qui nous fait passer de la connotation d'ambivalence (strophe 1) à celle de décrépitude et de dénaturation (strophe 2). On passe, rappelons-le, d'une absence de verbe dans les propositions principales, à des verbes au présent simple et soudain, au tournant de la seconde strophe à un présent *be+ing*. Ainsi, le choix d'une syntaxe alliant parataxe de phrases nominales et hypotaxe au sein de celles-ci constitue une stratégie pour maintenir l'ambivalence de la scène. Le caractère assertif des pseudo-définitions crée une sensation d'ancrage, de solidité, en même temps que les enchevêtrements véhiculés dans les relatives créent un certain flottement quant à la nature de la scène décrite. Même ambivalence lorsque la voix poétique recourt ensuite au présent simple qui confère à la scène une dimension intemporelle généralisante, mais qui par cette généralisation conserve un aspect flou, indéfini. Lorsque la voix poétique abandonne la représentation intemporelle d'une nature dont les cycles et les enchevêtrements des éléments échappent à la finitude humaine, et lorsqu'elle réintroduit la temporalité et la finitude de sa focalisation par l'usage d'un présent *be+ing*, l'ambivalence de la première strophe n'est plus maintenue : c'est précisément à cet instant que l'on sombre dans le mortifère, la corruption et la dénaturation.

Ainsi, la dénaturation de la représentation nous renvoie-t-elle à la finitude humaine, une finitude qui inscrit l'informe dans le devenir humain, ce qui nous ramène au cri de l'alligator voisé par la Princesse Indienne. Le recours à la mise en forme minimaliste qu'est la parataxe n'est-il pas un moyen de laisser affleurer l'informe de la représentation dans la représentation ? D'ailleurs, la Princesse Indienne n'est-elle pas une composante enterrée, enfouie de ce poème, et qui resurgit, refait surface en cette fin de programme lorsque celui-ci lâche enfin la bride de l'informe et de la dénaturation ? Finalement, est-ce la voix de l'alligator qui est dénaturée en voix humaine, ou bien est-ce la voix humaine de l'instance poétique qui émerge de ce programme comme altérée par la représentation ? Il ressort de ce programme que la réalité reste très évasive et que la représentation ne peut

être que dénaturante.

De sorte qu'une représentation qui choisit de procéder par défamiliarisation sera plus fidèle ou plus honnête dans son approche à la relation qu'elle entretient avec la réalité et sera paradoxalement moins « dénaturante » pour cet autre représenté qu'une représentation qui se targuera d'objectivité. La défamiliarisation nous apprend à découvrir l'étrange dans le familier phénoménologique (comme dans « The Moose »), mais aussi dans l'intimité de la subjectivité comme c'est le cas dans « The Weed », « Sleeping Standing Up », ou encore dans la nouvelle « In Prison ».

Affleurement de l'étrange dans l'intime

« The Country Mouse » (*CPr* 13) nous ramène à l'origine du questionnement concernant l'étrange et le familier, et notamment l'étrange dans le familier, que Bishop semble avoir poursuivi tout au long de sa vie.

En début de nouvelle, la petite Elizabeth Bishop qui a vécu jusque là chez ses grands-parents maternels canadiens, est emmenée par ses grands-parents paternels américains pour habiter désormais dans un environnement plus riche et moins provincial. Mais la narration ne nous fournit pas toutes ces explications logiques et nous place *in medias res* dans la situation de transplantation de la fillette. Pour accomplir cette mise en situation, Bishop passe par l'évocation d'une chanson particulière à partir de laquelle elle fait résonner les décalages et les dissonances. La chanson en question, « My grandfather's clock was too tall for the shelf », lui est familière car elle lui a été chantée par le grand-père auquel elle a été accoutumée jusque là, mais elle fait référence à l'autre grand-père, celui qu'elle découvre de manière malaisée. Ce premier décalage entre les deux est souligné par l'usage du possessif « my » pour le premier, alors que le second est, lui, désigné par « this grandfather ». Ce « nouveau » grand-père lui paraît d'autant plus étrange qu'il semble inadapté, du fait de sa grande taille, aux circonstances dans lesquelles ils sont amenés à essayer de se familiariser l'un à l'autre pour la première fois, c'est à dire à l'espace restreint du wagon du train qui les emmène à Boston. Une dissonance supplémentaire vient compléter ce tableau de défamiliarisation : la dissonance entre la notion d'harmonie qui est associée à l'évocation de la chanson et le contexte sonore grinçant du train dans lequel la narratrice se souvient de cette chanson (« gritting, grinding, occasionally shrieking »).

Puis d'autres décalages s'accroissent pour faire ressentir au lecteur l'étrangeté

éprouvée en présence de cette nouvelle famille par l'enfant. Il y a tout d'abord l'inadéquation de la situation intime de la couchette et du degré de familiarité entre la petite et ses grands-parents. Puis s'ajoute le décalage entre la situation « relâchée » des protagonistes en pyjamas et chemises de nuit et le recours à des personnages mythiques et des références artistiques pour les décrire (ce qui thématise en même temps l'écart entre la voix auctoriale adulte et la focalisation de la jeune narratrice). La narratrice nous fait aussi part du décalage entre sa compréhension rationnelle de la situation et la perception qu'elle en avait : « I felt as if I were being kidnapped, even if I wasn't » (14).

Les décalages défamiliarisants s'invitent aussi dans la syntaxe. L'enchaînement « The little light blinked out. We were off again (not that we had ever stopped) through the night » joue sur le glissement de sens entre les différentes parties du discours. L'expression « we were off again » peut signaler, dans le contexte du voyage, un redémarrage ; mais dans l'enfilade de la phrase qui précède, il désigne l'extinction des lumières. L'ambiguïté entre les deux usages (l'usage courant et l'usage particulier dans ce discours) est soutenue et prolongée par le complément de lieu « through the night », lequel réactive la possibilité de l'expression de mouvement qui vient d'être niée par la parenthèse qui précède.

Le langage se révèle ici être le lieu privilégié de la défamiliarisation : le vocabulaire de la fillette est mal ajusté à son nouveau milieu (« I threw up, yellow, into something I referred to – probably thinking of the farm accoutrements I was more familiar with than bathrooms – as a “hopper” », 14), et les formulations impersonnelles de la grand-mère sont inadaptées aux capacités d'abstractions de la fillette de sorte qu'elles sont accueillies par son incompréhension (« She would speak of “grandma” and “little girls” and “fathers” and “being good” », 16). Mais ces abstractions sont aussi perçues comme étranges car elles révèlent de l'identité même de la personne concernée des aspects insoupçonnés par elle : « there seemed to be much, much more to being a “little girl” than I had realized » (16). Ce qu'elle est ne lui paraît plus familier, d'où un sentiment de déracinement et de défamiliarisation non seulement par rapport à sa famille mais aussi par rapport à elle-même, par rapport à tout ce qui aurait dû lui être intime.

Au contraire de cette grand-mère, Bishop ne nous explique pas son expérience de la défamiliarisation par le biais d'abstractions mais elle la met en scène dans sa description de son voyage déracinant de manière à nous en donner une représentation plus vibrante et plus parlante, à privilégier le ressenti de l'expérience plutôt que sa compréhension.

« The Country Mouse » explore un autre aspect du ressenti de l'étrangeté et des processus de familiarisations : celui de l'étrangeté qui devient familière via un processus d'habitation et que l'on trouve ici dans l'évocation de l'œil de verre de sa grand-mère maternelle et du strabisme de son grand-père paternel. Parce qu'elle a été habituée à la particularité physique de sa grand-mère maternelle, celle du grand-père qu'elle découvre tardivement constitue un début de lien avec lui : « (He was walleyed. At least, one eye turned the wrong way, which made him endlessly interesting to me. The walleye seemed only right and natural, because my grandmother on the other side in Canada had a glass eye.) » (13). La fillette a passé deux frontières : celle entre le Canada et les États-Unis, mais aussi celle entre la famille de sa mère et celle de son père (voir l'ambiguïté de l'expression « my grandmother on the other side »). Face à ce double dépaysement, elle se rattache à ce qui lui est le plus familier pour s'habituer à son nouvel environnement qui lui est encore étranger, et curieusement, c'est un élément inhabituel (l'œil déviant), et habituellement considéré comme étrange, qui constitue ce qui lui est le plus familier. On voit combien ces notions sont relatives et on comprend aussi que Bishop a été très tôt sensible à cette dynamique entre l'étrange et le familier, à l'économie de familiarisation / défamiliarisation qui investit les rapports de l'être à son environnement.

On comprend alors que Bishop inscrive encore et encore dans sa poésie des processus de défamiliarisation et que cela favorise nécessairement l'affleurement de l'étrange dans sa représentation de l'ordinaire et du familier.

C'est ainsi que dans « The Moose » (*CP* 169), l'étrange se profile constamment derrière le familier, l'interrogeant ainsi et explorant ce qui est autre en lui. Ce questionnement est mis en place dès le troisième vers dans l'expression « home of the long tides » : le chez soi, le domaine de l'intime, est d'emblée considéré comme double puisqu'il comprend des zones étendues immergées, invisibles, mais qui se dévoilent à certains moments. Le chez soi, « home », est lié au travers de la marée à la fois au thème de l'émergence et à celui du caché et de l'insondable. Le début du poème opère ainsi une défamiliarisation du moi qui se poursuit dans les deuxième et troisième strophes : l'organisation naturelle, organique du monde qui confère au quotidien une régularité rassurante revêt ici des allures problématiques. Dans la deuxième strophe, c'est la difficulté de la syntaxe qui sape l'aspect coutumier, rassurant des lois qui régissent le rythme des jours et des marées (« where if . . . / . . . depends on if it meets. . . », v.7-10), une difficulté qui suggère une transaction difficile, tendue, conflictuelle, entre la rivière et la baie, entre

les composantes du familier ; puis dans la troisième strophe, c'est la disposition de la phrase au fil des vers qui insémine le doute quant à la stabilité de notre environnement quotidien et qui permet de créer l'unité « sometimes the sun sets » où l'adverbe « sometimes » semble relativiser la vérité générale énoncée par le présent simple qui suit (à moins, bien sûr de le faire se rapporter à la couleur rouge du soleil au coucher évoquée au vers précédent).

Une autre technique est utilisée dans ce poème pour thématiser la fausse familiarité, l'apparence trompeusement évidente et manifeste de ce qui nous entoure. Elle consiste à laisser le lecteur dérouler paisiblement une strophe entière composée d'éléments communs et harmonieux pour ne le faire glisser que plus abruptement à la strophe suivante dans l'inquiétant et l'informe. Ainsi les routes de la strophe 4, le long desquelles sont arrangées harmonieusement fermes et églises (« clapboard farmhouses », « clapboard churches »), des églises elles-mêmes en harmonie avec la nature dont elles partagent l'esthétique nette et ciselée (« neat », « bleached, ridged as clamshells »), ces routes ne nous entraînent finalement que vers le crépuscule et l'obscurité, dans un domaine hors du familier : « through late afternoon / a bus journeys west » (v.25-26). Même effet de mise en confiance et de brusque réalisation d'une réalité inquiétante aux strophes 10 et 11. La strophe 10 énumère les lieux traversés, et en les nommant, elle crée une impression de décor connu, maîtrisé puisqu'il est précisément délimité par les noms topographiques. Puis dans ce décor, elle plante une scène ordinaire de la vie de tous les jours : une femme secouant une nappe après le dîner. La petitesse et la solitude de cette femme singularisée au milieu de toutes ces contrées traversées auraient dû nous alerter, mais la banalité du geste trompe la vigilance du lecteur qui se rend compte ainsi qu'il vient de faire l'expérience de l'atonie réductrice du quotidien grâce au brusque réveil, au brusque sursaut de conscience qu'il subit dès le premier vers de la strophe suivante : « A pale flickering. Gone. » (v.61). Le verdict revêt un caractère implacable de par la terrible efficacité de la phrase nominale et du participe passé : s'il décrit très justement à la fois le mouvement ondulatoire bref de la nappe et celui de la femme, ce vacillement semble tout aussi bien s'appliquer à l'existence même de ce personnage isolé et fragile. Il confère à l'humain une dimension éphémère, dérisoire et vulnérable dans le paysage familier et fausement rassurant déroulé jusque là. D'ailleurs, la fragilité est source d'angoisse : « An iron bridge trembles / and a loose plank rattles / but doesn't give way » (v.64-66). La crainte n'est que passagère, mais elle affleure dans l'existence d'une construction humaine.

De fait, ce poème faisant figurer en titre un animal sauvage des forêts est l'occasion de s'interroger sur l'informe dans l'humain : il apparaît dans la dégénérescence, mais aussi dans l'instinctuel avec ce qu'il comporte d'angoissant et de fascinant. En défamiliarisant ce que l'on considère comme commun, ce poème crée les conditions pour plonger dans l'intime et en faire surgir le surprenant animal, l'élan, de la fin du programme.

Bishop décrit des scènes et des moments ordinaires mais qui pointent vers l'éloignement, la séparation ou l'anéantissement du familier, ou qui attirent notre attention sur l'aspect étrange qu'on a manqué de relever du fait de l'accoutumance à cette étrangeté. Voici quelques exemples. La strophe 6 et le début de la strophe 7 décrivent très simplement une scène de la vie courante où une personne quitte sa famille, sans doute pour retourner travailler. Ces adieux sont tout ce qu'il y a de plus ordinaire (des embrassades, un chien, l'au revoir un peu enfantin aux arbres). Mais ils évoquent nécessairement par métonymie la séparation d'avec cet environnement familial. Et c'est aussi par métonymie que l'étrange gagne du terrain rétroactivement dans la strophe 7 :

The bus starts. The light
grows richer; the fog
shifting, salty, thin,
comes closing in. (v.39-42)

Les enjambements maintiennent les éléments de la description, la lumière, le brouillard, en suspens pendant un temps. Le lecteur est tenu en haleine sur des sujets *a priori* ordinaires : la défamiliarisation s'amorce déjà. La construction paratactique de ces phrases n'offre pas de lien explicite et logique entre elles, mais elle laisse la place à une autre sorte de connexion, tacite et pré-langagière, instinctive, une connexion insinuée par la disposition des phrases. Les enjambements permettent de lier étroitement la proposition centrale à la fois à la précédente et à la suivante. De sorte que l'étrangeté du brouillard (que le vers 41 caractérise comme étant instable, informe, sans consistance et ayant absorbé une qualité iodée qui lui est étrangère puisqu'elle relève habituellement du domaine marin plutôt que du domaine aérien) se transmet à l'inhabituelle densité de la lumière et se propage jusqu'au vers 39 où la banalité du bus qui démarre en vient à revêtir une signification nouvelle : c'est le départ du familier pour avancer vers l'étrange. Défamiliarisation similaire dans les strophes 12 et 13 : les bottes en caoutchouc des vers 70-71 seraient ordinaires si elles ne semblaient pas détachées du corps de celui qui les porte sous l'effet de l'éclairage et si elles n'acquerraient pas de ce fait une étrange autonomie ; le chien qui apparaît au vers suivant aboie, ce qui est banal pour un chien mais qui suggère en même l'approche d'un danger,

l'unicité de son aboiement renforçant le sentiment d'inquiétante étrangeté (« A dog gives one bark »). Puis une vieille femme à l'allure rassurante monte dans le bus à la strophe 13 (elle incarne à la fois l'endurance et la douceur), et soudain sa voix se fait entendre directement. Cette voix, ainsi que le pronom « us » (« She regards us amicably »), atteste d'une présence humaine, ce qui devrait aussi être rassurant. Mais cela rappelle par contraste le long silence qui a précédé : pourquoi ce silence ? Quelle qualité confère-t-il à la scène ? Est-il une expression de l'informe qui s'impose quand arrive le soir ? N'est-ce pas une mise en condition pour accueillir l'informe et l'indicible dont on retrouve le pendant animal à la strophe 9 : « Bumblebees creep / inside the foxgloves / and evening commences » ? On a l'impression qu'il faut que tout le monde soit en place et retienne son souffle pour que cet instant de suspens permette l'arrivée des ténèbres. C'est alors que sont réunies les conditions d'un relâchement de l'intime dans l'étrange comme c'est le cas à la strophe 21 lorsqu'un couple tient dans ce lieu public une conversation qu'ils auraient normalement eue dans l'intimité de la chambre. Le même processus se poursuit dans l'abandon de la maîtrise de soi à la strophe 15 qui autorise l'émergence de l'inconscient :

The passengers lie back.
Snores. Some long sighs.
A dreamy divagation
begins in the night,
a gentle, auditory,
slow hallucination.

Ces sons ne sont pas articulés, et, tout comme les bottes en caoutchouc, ils sont désincarnés, ce qui souligne leur appartenance à l'informe. Ce sont des expressions de l'indicible. Et s'ils ne permettent pas, du fait de leur caractère inarticulé et déraciné, de cerner, de redonner forme et expression à cet indicible, ils attestent néanmoins de son existence indéniable.

C'est précisément cette ambivalence de la nature et de l'humain que ce poème s'efforce de faire apparaître strophe après strophe et sur laquelle il se concentre particulièrement au cœur de son développement, de la strophe 16 à la strophe 20. La conversation qui s'amorce dans le fond du bus est une conversation ancestrale qui confère à l'ordinaire une dimension intemporelle, en même temps qu'il est profondément ancré en chacun : c'est l'intimité de l'héritage humain partagé qui ressort des expressions « old conversation », « recognizable, somewhere », « Grandparents' voices » ou encore « talking, in Eternity ». Par son intemporalité, cet héritage a quelque chose d'informe tout en constituant un arrière plan rassurant sur lequel se dessine l'humain. Mais soudain, (et on

retrouve là la technique évoquée plus haut d'endormissement par une strophe faussement familière suivie d'une irruption de l'étrange), l'informe qui fait partie de l'héritage humain se fait plus inquiétant, plus menaçant : « deaths, deaths and sicknesses », avec ce martellement du mot « mort » qui la rend si inévitable. Et l'on glisse alors dans la décrépitude et la folie (strophe 19), dans ce qui exclue l'être de l'humain : « finally the family had / to put him away » avec la suspension de l'enjambement qui semble retenir le souffle et l'admission du tabou, du secret de famille.

Pourtant le glissement vers l'informe n'est pas considéré comme ce qui mène systématiquement hors de l'humain : le poème l'inscrit même typographiquement dans l'humain à deux reprises, au vers 105, « the year (something) happened », et au vers 120, « that means "Life's like that. / We know *it* (also death)." » – notion déjà présente au vers 106 : « She died in childbirth ». Ces parenthèses réservent à la mort une sphère, un espace propre dans l'existence, pendant que le domaine de la vie est lui à la fois « déformé » par l'utilisation d'italiques et à la fois se voit conférer ainsi une nouvelle forme dans laquelle l'informe de la mort est inclus. Ceci nous renvoie à l'utilisation du « "Yes" » évoquée dans la même strophe, et qui devient ici une sorte d'affirmation du non-être, de la mort.

A présent que le poème a permis à l'étrange de transparaître dans le familier, maintenant qu'il a réintroduit ou reconnu l'informe dans l'humain et même dans le langage humain, le contact avec l'Autre peut avoir lieu :

Now it's all right now
even to fall asleep
just as on all those nights. (v.127-129)

Le relapse dans le sommeil avait déjà été évoqué à la strophe 15, et 7 strophes se sont écoulées depuis. Peut-être cela suggère-t-il la difficulté du relâchement, la résistance que la conscience oppose à l'accession à l'inconscient. Une lecture du vers 127 sur un ton rassurant irait d'ailleurs dans ce sens, exprimant ainsi un besoin d'ancrage dans le présent (avec la répétition de « now » qui encadre le vers) qui trahirait l'angoisse de l'informe sous-jacente, avec une fois encore la description d'une chose dirigeant le regard vers son envers. Et c'est dans cette même strophe que surgit l'étrange ultime : l'élan.

Notons dès à présent que cet élan fait bien irruption à la strophe 22 puisque le chauffeur freine brusquement et éteint ses phares. Pourtant l'élan n'apparaît explicitement, n'est nommé, qu'à la strophe 23, comme si, même lorsqu'il devient visible, il reste encore quelques temps indicible, informe, encore empreint du caractère insondable du domaine dont il provient : « A moose has come out of / the impenetrable wood » (v.133-134). Cet

animal qui a mis tant de temps à surgir dans ce programme poétique, dont l'émergence semble avoir tant résisté, s'impose finalement aux passagers du bus et à nous, lecteurs : « and stands there, looms, rather » (v.135). Cela rejoint la conception d'accès à la connaissance de l'informe développée par Christian David selon laquelle c'est l'informe qui surgit et non nous qui allons au devant de lui²⁴. Mais une fois révélé, il apparaît alors comme inévitable : « in the middle of the road ». Or cet Autre dont l'approche était un instant plus tôt accompagné d'angoisse se révèle finalement être « homely » et « safe », « “Perfectly harmless . . . ” ». Remarquons cependant qu'en cette strophe 24, la description de l'élan, et avec elle la recherche de mise en forme de l'indicible qu'il représente, passe par un recours d'une part à des « constructions négatives », c'est-à-dire à des termes façonnés sur la base de leurs opposés (« antlerless », « harmless ») et d'autre part à des analogies avec des éléments familiers. Les « négatifs » suggèrent une déconstruction des préconceptions rattachées à cet Autre. Elles sont antérieures à la rencontre et infirmées par la rencontre, ce qui est peu surprenant puisque l'autre, c'est nous, explique Christian David, « l'impensé radical » (33). Dès lors, les analogies des vers 140 à 142, « high as a church, / homely as a house / (or, safe as houses) », peuvent sembler bien vaines dans leur tentative d'apprivoisement de l'altérité animale de l'élan. Néanmoins, elles révèlent une certaine reconnaissance du même dans l'Autre : le terme choisi pour exprimer le caractère « ordinaire » de cet indicible est de manière significative l'adjectif « homely » basé sur la notion de « home », de foyer, concept archétypal du moi et du familier. Pourtant cet élan qui incarne l'indicible résiste encore à la description puisque la voix poétique tente de réajuster la mise en forme de cet Autre à l'aide de parenthèses destinées à rectifier, compléter son premier essai d'expression de cet Autre. N'oublions pas, d'ailleurs, que les deux occurrences précédentes de parenthèses dans le poème étaient une manifestation dans le langage de l'affleurement de l'informe dans l'ordinaire et le familier. Mais cette fois, ce qui affleure n'est plus de nature inquiétante comme l'étaient le « quelque chose » de la strophe 18 ou la mort de la strophe 20 ; cette fois l'indicible est sans danger, « safe ». Et s'il continue à résister à la capture dans le langage, puisqu'il est à la fois « plain » et « grand, otherworldly » – et oserais-je le jeu de mots « otherwordly » – la barrière d'une connexion pré-langagière a du moins été brisée :

²⁴ Cela transparait notamment lorsqu'il évoque une scène de *La Nausée* de Jean-Paul Sartre : « Derrière les formes du monde ambiant, habituellement reconnaissables et identifiables . . . soudain l'informe – ici véhicule du plus brut de l'existence . . . – fait une bouleversante irruption » (David 36) ; ou encore lorsqu'il suggère : « S'approcher de l'informe . . . suppose peut-être bien de le ressentir obscurément, et de l'accepter comme sans but, au moins dans un premier stade » (David 44).

Why, why do we feel
(we all feel) this sweet
sensation of joy? (v.154-156)

La répétition du « pourquoi » suggère que cet indicible reste incompréhensible, et les parenthèses que la connexion demeure elle-même de l'ordre de l'informe, du ressenti. Mais encore une fois, la grande découverte réside dans la possibilité d'envisager cet informe comme source de joie et de beauté et non plus nécessairement comme angoissant. Remarquons ici la singularité de cette strophe au sein du poème puisqu'elle est la seule à ne comporter aucune rime, ce qui constitue encore une autre manifestation de la résistance à la forme et qui souligne le caractère exceptionnel d'une telle expérience.

Celle-ci modifie la perception de l'étrange et du familier : preuve en est que le retour à l'humain, incarné par le chauffeur, est l'occasion d'une remarque anecdotique sur sa prononciation, sur sa façon de rouler les « r » qui est à la fois communément considérée comme étrangère à la langue anglaise, mais qui doit être ancrée dans l'ordinaire de la région, dans l'idiome, dans l'identité de la population locale.

Néanmoins, dans la conclusion du poème, le maintien du lien à l'informe et à l'innommable semble finalement précaire et la connexion vouée à être éphémère : « then there's a dim / smell of moose, an acrid / smell of gasoline ». A nouveau, le lien est thématiquement pré-langagier via le sens de l'odorat. Or l'odeur, le lien à l'élan sont ténus, vite remplacés (ainsi que le souligne la construction parallèle des deux derniers vers) par l'odeur plus criarde qui émane de la machine produite par l'humain, de cet élément artificiel de notre quotidien. On comprend ici la quasi-inaccessibilité de l'informe car celui-ci est submergé, étouffé par le monde manifeste qui nous entoure.

Dans un autre poème, c'est une caractéristique psychique et psychologique qui cette fois fait obstacle entre l'humain et la plénitude d'une existence pré-langagière. « Five Flights Up » (*CP* 181) oppose deux modes d'être au monde : celui du chien et de l'oiseau qui s'éveillent au bas d'un immeuble au petit matin et celui des êtres humains représentés par le propriétaire et par la voix poétique témoin de la scène cinq étages plus haut. Les premiers jouissent d'une assurance qui consiste à s'en remettre au cosmos (« He and the bird know everything is answered, / all taken care of, / no need to ask again », v.22-23) alors que les humains sont soumis à la connaissance-mémoire (ce qui n'est pas sans rappeler « Quai d'Orléans ») et à la culpabilité qui va avec (« (A yesterday I find almost impossible to lift.) », v.26).

Les animaux sont d'emblée ancrés dans l'informe, l'inconnu, l'inconscient : « The unknown bird sits on his usual branch. / The little dog barks in his sleep » (v.2-3). L'oiseau est inconnu mais il est sur sa branche habituelle. Il campe ainsi l'archétype de l'oiseau : il incarne la représentation usuelle du volatile perché sur sa branche. Mais cela met déjà en tension l'informe (« unknown ») et le quotidien (« usual »).

C'est dans l'informe de la nuit (« Still dark. », v.1) que les animaux s'interrogent, mais sans insistance : « The little dog barks in his sleep / inquiringly, just once » (v.3-4) qui n'est pas sans rappeler le chien qui étrangement n'aboie qu'une fois dans « The Moose », « Perhaps in his sleep, too, the bird inquires / once or twice, quavering » (v.5-6). Le dénombrement vide ainsi quelque peu de son sens le procès « inquire ». Et de fait, la notion de questionnement est remise en cause : « Questions – if that is what they are – » (v.7). Les réponses ne sont pas apportées par le chien et l'oiseau mais par le cycle terrestre : « answered directly, simply, / by day itself » (v.8-9). A cet instant du poème, une fenêtre s'ouvre dans laquelle Bishop nous offre de manière exceptionnelle un aperçu de ce que peut être cette façon d'être en harmonie dans le monde phénoménologique :

Enormous morning, ponderous, meticulous;
gray light streaking each bare branch,
each single twig, along one side,
making another tree, of glassy veins... (v.10-13).

Les assonances en [o] arrondissent la diction, augmentent son amplitude ; les allitérations en [b], [r], [tʃ] ponctuent méticuleusement ces vers qui décrivent précisément la méticulosité avec laquelle la lumière épouse la forme des arbres. Le langage mime ainsi l'immensité cosmologique, l'accord entre les deux représentant l'accord unissant les animaux au monde phénoménologique.

La composante humaine est entendue au travers de deux voix. Celle du maître du chien et celle de la voix poétique : « “You ought to be ashamed!” / What has he done? » (v.17-18). En remettant en cause les paroles de son voisin, la voix poétique souligne la non pertinence de ce lieu commun fréquemment prononcé à l'encontre des animaux, la honte et la culpabilité étant un mode d'être humain. La comparaison humain / animal semble faire apparaître que ce sont ces qualités qui empêchent sans doute l'humain d'accéder à une communion avec le phénoménologique et à un lâcher prise qui le soulagerait du poids de son existence (une simplicité de l'existence telle que celle dont jouissent les animaux : « – Yesterday brought to to day so lightly! », v.25).

Privée de l'accession à l'altérité exogène, Bishop se tourne vers celle qu'elle perçoit au sein de l'identité. Elle mène alors une sorte d'expérience introspective qui prend la forme d'une nouvelle : « In Prison ».

En imaginant un personnage qu'elle place dans un univers restreint et « extrême », celui de la prison dans la nouvelle du même nom, Bishop réduit la contingence extérieure du monde tout en garantissant des conditions de défamiliarisation, notamment parce que le monde carcéral est ici coupé de ce qui justifie son existence : la culpabilité et la punition. Bishop modifie ici tout le rapport de l'humain au monde : elle le coupe de tout rapport avec le phénoménologique – contrairement à la persona de « The Moose » – et cela inclut l'anéantissement de la notion de culpabilité. Elle isole en quelque sorte l'être dans son individualité. Je propose de lire cette nouvelle comme une expérimentation autour de l'affleurement de l'étrange dans l'intimité de l'être.

L'atmosphère de « In Prison » rappelle celle des nouvelles d'Edgar Allan Poe : le narrateur-focalisateur-protagoniste semble nous entraîner dans une logique de « ratiocination » qui prend sa source dans un postulat posé par ce personnage : « il faut que je sois emprisonné pour que ma vie commence, pour que mes talents s'expriment ». Mais comme c'est le cas dans bien des nouvelles de Poe (on pourrait par exemple citer « The Tale-Tell Heart », « The Fall of the House of Usher » ou encore « A Descent into the Maelström »), le postulat de départ est en décalage par rapport à ce qui est communément admis comme étant rationnel. La logique qui s'ensuit, si elle donne une forme à son projet (il explique en quoi consistera son incarcération) ne lui confère pas pour autant un sens rationnel.

Retournons au postulat de base de la nouvelle. Il est exposé dès les toutes premières lignes : « I can scarcely wait for the day of my imprisonment. It is then that my life, my real life, will begin » (181). Il n'est soutenu que par une brève justification qui laisse intact le mystère du décalage avec le rationnel : « I have known for many years in what direction lie my talents and my “proper sphere,” and I have always eagerly desired to enter it. . . . I shall know exactly how to set about those duties “Nature intended me to perform.” ». Et ce narrateur d'insister sur l'aspect imposé de l'enfermement comme condition *sine qua non* de la réussite de l'entreprise : « I must simply point out the philosophic difference that exists between Choice and Necessity ». Le lecteur n'aura pas de plus ample explication sur le « pourquoi » de ce désir d'emprisonnement à l'origine de l'expérience envisagée. Il ne semble alors lui rester que les options suivantes : d'une part,

au niveau diégétique de chercher à dégager le « pour quoi », en deux mots, c'est-à-dire la visée de l'incarcération, dans ce que celle-ci peut apporter au protagoniste, dans ce qu'elle peut lui permettre d'accomplir ; et d'autre part, de s'interroger sur la visée de l'expérimentation menée par l'auteur au travers de ce personnage, c'est-à-dire de chercher à dégager ce que ce personnage permet d'explorer, ce pour quoi il sert de prétexte.

Pour tenter de comprendre ce que représente ce personnage, la première étape est de se pencher sur le concept d'emprisonnement. Comme je l'ai indiqué ci-dessus, le narrateur passe sous silence les causes et donc les abominations qu'il ou elle a dû perpétrer pour se garantir une condamnation à vie. Il semble que cela n'entre pas en ligne de compte, que cette question soit évacuée, que l'on se place ici hors de toute séquence narrative logique, et que l'on s'affranchisse de toute nécessité de vraisemblance diégétique. Le personnage-narrateur est plus que jamais un être de papier, un postulat servant une réflexion et une expérience. L'incarcération n'est pas ici envisagée comme une conséquence punitive et contre-productive, mais bien au contraire, comme un but recherché, comme un aboutissement réunissant les conditions nécessaires à un nouveau départ. Néanmoins l'idée d'emprisonnement reste liée à celle de crime, d'un acte qui va à l'encontre de ce qui est humain et qui du même coup se caractérise comme inhumain. Pourtant, l'idée d'emprisonnement est aussi liée à celle de sphère intime. On peut alors être tenté d'y voir un mouvement d'introspection, d'exploration de la qualité humaine. On rejoint la thèse de Nathalie Zaltzman dans *L'Esprit Du Mal*, selon laquelle l'inhumain ne serait pas ce qui est hors de l'humain mais qu'il en ferait inévitablement partie, qu'il en serait une facette, une composante. Nous tacherons de garder cette notion à l'esprit pendant la suite de notre investigation de ce texte.

Mais avant de poursuivre, revenons sur le fait que ces questions concernant les conditions préalables à l'emprisonnement ne sont pas du tout envisagées par le narrateur. Elles ne sont que prospection de la part du lecteur qui cherche à reconstruire du sens à partir de cette expérience inhabituelle. De sorte que lorsque l'on parle de mouvement d'introspection, cela ne semble pas concerner le narrateur intra-diégétique mais uniquement les instances extra-diégétiques de l'expérience que représente cette nouvelle.

A présent, reconsidérons ce en quoi consiste l'incarcération du point de vue du personnage. Elle a pour principe d'isoler un individu du reste de la société. Elle a pour conséquence de le mettre à part, de le mettre en marge. Cette mise à l'écart étant désirée, on peut se demander pourquoi sous cette forme : ce personnage n'envisage pas de se retirer en

ermite dans une forêt, ou dans un monastère, mais bien dans une prison. Comme indiqué plus haut, le narrateur souhaite un isolement subi : s'il est désiré, il doit néanmoins rester non-négociable. Pour notre narrateur, l'incarcération serait un moyen de limiter, voire même d'annuler, la contingence et l'altérité extérieures, ainsi que la remarque suivante nous incite à le penser : « I shall be able to form my own examples of surrealist art! – something I should never know how to do outside, where the sources are so bewildering » (188). Si l'on considère qu'il est un moyen de limiter le foisonnement des possibles, de réduire l'exposition à la contingence et à la relativité du monde, alors ce projet d'emprisonnement peut-être vu comme un espoir de simplification et de réduction de son environnement. Cette aspiration est l'idée de nécessité sur laquelle le narrateur insiste car cela participe de la même logique que l'on peut retracer à travers l'analyse suivante de Bruce Bégout :

L'évidence naturelle du monde quotidien est le résultat le plus obvie de la transfiguration de la contingence en nécessité, de la relativité en certitude. Avant l'opération de la quotidianisation, l'être n'était qu'un peut-être, une hésitation, une vacillation, une vague aspiration à la fermeté. Après elle, il se donne pour ce qui garantit absolument l'être de chaque étant. (287)

Pour notre narrateur, tout se passe comme s'il percevait dans la liberté du monde extérieur l'étrangeté et l'altérité que le quotidien gomme habituellement. L'incarcération devient réduction de la pluralité et de la contingence, ce qui pour lui paraît se traduire par un apaisement des hésitations. La nécessité raffermir son ressenti de l'existence. D'où une stabilisation de son être qui explique qu'il envisage l'emprisonnement comme une libération de sa personnalité et de ses talents : « It is then that my life, my real life, will begin. . . . I have known for many years in what direction lie my talents and my “proper sphere” » (181). Pour lui, repli et expression vont de pair, ce qui semble trahir à l'inverse une certaine paralysie face à la multiplicité des possibles offerte par le monde libre, ouvrant, à l'extrême, sur une béance de l'informe.

L'autre facette de la réflexion que « In Prison » nous mène à engager concerne les choix auctoriaux quant aux modalités de l'expérience proposée dans cette nouvelle. Rassemblons les éléments qui la composent pour mieux tenter de la comprendre dans sa portée représentative : 1- Bishop place son personnage dans une expérience existentielle que l'on peut apparenter à une introspection, mais qui n'est pas vécue « consciemment » comme telle depuis le point de vue de ce personnage depuis son existence intradiégétique ; 2- cette expérience qu'est l'incarcération, bien que désirée, n'en est pas moins imposée, non-négociable pour ce personnage ; 3- l'expérience choisie par Bishop est celle de la prison qui véhicule nécessairement en arrière-plan la question du crime et de l'acte

inhumain perpétré par un humain. Cela dirige la réflexion vers la question de l'accession à l'Autre en soi. Et cela suggère peut-être qu'il serait impossible d'accéder à cette part d'inhumain incluse dans l'humain, à cette part d'informe, de zone de non-loi de l'esprit humain par le biais d'un acte volontaire et conscient. La conceptualisation de la démarche peut être consciente : d'où la caractérisation d'un personnage désireux de vivre cette expérience. Mais l'actualisation, la réalisation du projet dépend d'un « lâcher prise » du sujet, d'un relapse de la maîtrise consciente de son existence comme on le voit mis en scène dans « The Moose ». Cette nécessité que Bishop souligne via le discours de son personnage serait peut-être le seul moyen authentique d'entrer en contact avec cette part de soi qui résiste au contrôle et à l'appriivoisement par la raison.

Le court-circuitage du choix est d'ailleurs en accord avec le désir d'un isolement sans fastes, et celui d'être placé dans un contexte brut, sans artifice ni distraction (« in any hotel, even the barest, it is impossible to overlook the facts of “decoration” », 182). Car en dépit du caractère volontaire de sa démarche, le narrateur n'envisage pas sa vocation comme un plaisir, mais bien comme une ascèse puisqu'il refuse toute décoration, telle que celle de la tapisserie de l'hôtel (182), tout agrément, tel que celui de la scène pittoresque des prisonniers en semi-liberté travaillant aux espaces verts de la collectivité (183). Il refuse aussi par là-même toute illusion qui travestirait le choix en fausse nécessité :

Now at night, when a lamp is turned on, these silver stripes catch the light and glisten and seem to stand out a little, or rather, a little in, from the vines and flowers, apparently shutting them off from me. I could almost imagine myself, if it would do any good, in a large silver bird cage! But that's a parody, a fantasy on my real hopes and ambitions. (182)

Ce passage sous-entend aussi que l'imagination seule ne saurait satisfaire à la révélation de soi à laquelle le personnage aspire car elle est constituée de choix et de possibles. Elle est liée à l'activité consciente de la psyché. Pour que ce personnage soit en position de renouer avec cette part de lui qui est inexprimable dans le sens « d'inextériorisable », il faut que les agents du processus de refoulement soient court-circuités, et cela inclut l'imagination en tant qu'action volontaire de la psyché. Seule la réaction de l'imagination à une expérience non choisie, non maîtrisée, peut produire quelque résultat révélateur (c'est le cas des rêves dont les psychanalystes se sont emparés pour tenter d'explorer la dimension refoulée de l'esprit humain). La contrainte semble nécessaire à l'authenticité de l'action de cette imagination. Je reviendrai sur cet aspect qui rapproche « In Prison » du poème « Sonnet » de 1979 dans le deuxième chapitre de cette étude sur la contrainte exercée par la tradition

et sur l'expression d'une voix authentique et originale.

Conformément à ce que nous venons de voir, l'emprisonnement apparaît comme une mise en condition pour l'exploration du non sens et en même temps des limites de la création, voire même une mise en condition pour la création de non sens et pour l'expression de non sens dans la création. C'est ainsi que l'on peut comprendre son projet de lire un ouvrage sans intérêt et d'y projeter à souhait des interprétations inadéquates :

Then I shall be able to experience with a free conscience the pleasure, perverse, I suppose, of interpreting it not at all according to its intent. Because I share with Valéry's M. Teste the "knowledge that our thoughts are reflected back to us, too much so, through expressions made by others"; and I have resigned myself, or do I speak too frankly, to deriving what information and joy I can from this – lamentable but irremediable – state of affairs. From my detached rock-like book I shall be able to draw vast generalizations, abstractions of the grandest, most illuminating sort, like allegories or poems, and by posing fragments of it against the surroundings and conversations of my prison, I shall be able to form my own examples of surrealist art! (188)

Tout d'abord, ce projet semble aller dans le sens d'une incarcération-introspection puisque l'incarcération, placée en arrière-plan de cette lecture subversive et révélatrice de sa propre psyché, apparaît comme la condition requise à ce qu'une telle lecture « perverse », selon les propres termes du narrateur, puisse avoir lieu. Le mot « pervers » va aussi dans le sens d'une entrée en contact avec la dimension maléfique de l'humain. Or, de cette mise en relation avec le côté criminel de sa personnalité semble devoir jaillir une accession à une vérité absolue, à une compréhension transcendante et exhaustive de sa psyché²⁵. L'évocation de la technique de collage et du mouvement surréaliste relie alors l'expérimentation de l'incarcération à la visée des surréalistes de laisser affleurer dans leurs œuvres les fonctionnements profonds et oniriques de la pensée, cet affleurement étant ici supposé garantir une connaissance sans limite de la psyché.

Une autre piste suivie par Elizabeth Bishop dans la recherche de la connaissance de soi par le biais d'une défamiliarisation est celle du processus du rêve.

Bien que la nature du rêve reste insaisissable, celui-ci représente néanmoins un élément très intime de la personnalité. C'est probablement cette notion d'intimité couplée à celles de mystère et de nature incontrôlable qui fait du rêve un champ d'exploration privilégié. Bishop n'échappe pas à l'attrait pour ce domaine d'introspection.

Dans « *Sleeping Standing Up* » (CP 30), elle met en scène le fonctionnement de l'esprit humain lors des rêves. Or cette mise en scène est en fait une mise en abyme

²⁵ Le rejet de l'humour exprimé page 184 semble entrer dans cette perspective : si l'humour est un moyen de dériver la tension, l'angoisse du mal, alors il détourne de cette part de soi que le narrateur cherche précisément à laisser émerger.

puisque Bishop expose ce fonctionnement particulier du cerveau sous forme de rêve aux allures de conte. Le lien entre les deux est d'ailleurs clairement revendiqué lorsqu'il est fait référence à Hansel et Gretel ou encore au Petit Poucet :

... the crumbs and pebbles that lay
below the riveted flanks
on the green forest floor
like those the clever children place by day
and followed to their door
one night, at least. (v.13-18)

Ce mélange des genres ouvre les portes à la fois de l'inconscient individuel et de l'inconscient collectif. La forme très codifiée du conte est ici remplacée par la forme tout autant codifiée du poème : il suit un schéma fixe de rimes abc-acb ; l'alignement ou le retrait de chaque vers sur la page est identique à celui du vers avec lequel il rime, ce qui crée une correspondance entre vue et sonorité. Cela constitue une tentative de maîtrise ou du moins à un début d'emprise sur l'étrange. Pourtant, cette codification ne le fait pas disparaître. L'angoisse du conte se retrouve dans l'inquiétante étrangeté du rêve, laquelle transparaît à bien des vers : « so many a dangerous dream », ou encore « chugging », « camouflaged », « swiftest streams », « crumbling shale », « while plates and trappings ring », « turret-slits », etc.

Ainsi l'angoisse de ne pas retrouver son chemin à l'intérieur de la forêt trouve son pendant dans l'angoisse de ne pas retrouver son chemin dans la diégèse du rêve : « How stupidly we steered / until the night was past / and never found out where the cottage was » (v.22-25). Il s'agit bien là de la peur de ne pas trouver de sens à sa personne, c'est-à-dire de ne pas se trouver : le « cottage », c'est le chez soi, c'est-à-dire soi. Le chemin de la connaissance de soi n'est jamais découvert, ni par le rêve pendant le sommeil, ni par l'analyse du rêve après le réveil. Et ne pas trouver de direction, de sens à son fonctionnement psychique, c'est finalement se perdre.

Comme l'indique Victoria Harrison, malgré la tentative de contrôle via la forme, la substance reste insaisissable et donc inquiétante :

The form is tight – rhyme and rhythm are regular – but the poem feels nonetheless unsettling: grammatically and thematically, it seems to move by means of an uncontrolled slippage. The opening recognition of sleep's perspective blurs into dream itself somewhere between the second and third stanzas, where the recalled danger and violence of dream become a reenactment of them. Bishop's inclusive pronoun requires that her reader confront the gap with her, each of us discovering our lack of control and our violence. Though we like to believe there is a distance between the always inherent potential of our doing “so many a dangerous thing” and our actually doing it, Bishop conflates the two in this poem, eliding the hazy present continuous with a past tense of action and forcing us into the armored tank, which had one stanza before been only “ready to go.” (88)

Le choix même de représenter les mécanismes du rêve par une narration du rêve était déjà une annonce de la conclusion de ce programme poétique : l'inévitable et insaisissable nature de cet Autre en nous. Cette altérité est mise en scène dès la strophe 1 par l'adoption de cette position autre, de ce décalage entre rêve et réalité par rotation de 90°C (« the world turns half away / through ninety dark degrees; », v.1-2). Et pourtant ce décalage annonçant une inévitable altérité reste malgré tout relativement familier (la vision alternative d'une personne allongée est communément admise), alors que le décalage contenu dans le titre, lui, connote véritablement l'étrange. L'altérité du rêve y est couplée avec l'étrangeté de la position dans laquelle a lieu le sommeil. On remarquera cependant que, en dépit du titre, l'accès au rêve-conte, à l'inconscient collectif, se fait en position couchée. La défamiliarisation opérée par le titre est ici doublée d'une déstabilisation par ce début de programme poétique qui n'applique pas ce qu'il annonce. Cette accumulation d'éléments de décalage mène éventuellement à un épilogue concluant à l'impossibilité de jamais atteindre cette essence de soi que pourrait receler le rêve.

On retrouve d'ailleurs ce jeu d'approche de l'essence du moi et de recul de cette essence insaisissable dans le poème « The Weed » (CP 20) que l'on pourrait considérer comme une mise en scène du degré maximum d'altérité du moi.

Le moi y est placé dans le domaine de l'étrange, et non du familier. Le premier vers multiplie même les niveaux de complexité de l'étrangeté. Le « je » rêve, il est dans un état inconscient. Il rêve qu'il est mort : l'inconscient est ici tourné vers l'informe du néant. L'étrangeté est accentuée, mais elle reste jusque là convenue comme étant ce qui échappe à la connaissance de l'être pensant. Mais voici que ce « je » se voit en rêve mort et en pleine méditation. Le fait que ces deux concepts incompatibles, qui d'habitude s'excluent réciproquement, soient ici contemporains décuple l'étrangeté de la situation du moi.

Cela s'accompagne bientôt d'autres marques – notamment grammaticales – de défamiliarisation et d'aliénation. Au vers 4 (« In the cold heart, its final thought »), l'article défini « the » crée une distanciation entre le moi et le cœur, la division étant entérinée par l'utilisation de l'adjectif possessif « its » qui attribue au cœur une pensée distincte de celle du moi. Cette séparation très romantique entre « head » et « heart » se confirme au vers 15 (« I raised my head ») lorsque, par opposition à la distanciation suggérée par « the heart » (distanciation sur laquelle la voix poétique insiste puisque l'expression réapparaît aux vers 13, 16, 28, 51, mais aussi vers 17 sous la forme « the breast »), le « je » s'associe

étroitement à la tête au travers de l'usage de l'adjectif possessif « my ». La même grammaire de défamiliarisation opère aussi aux vers 6 et 7 : « stiff and idle as I was there; / and we remained unchanged together ». La comparaison établie par « as » semble recréer un lien entre le moi et le cœur, mais la présence même de cette conjonction met en relief la nécessité du recours à un intermédiaire pour relier l'un à l'autre et ne fait que souligner la séparation entre les deux. Ceci est renforcé par le déictique « there » et l'utilisation du passé. De même, le pronom personnel « we » et l'adverbe « together » indiquent un rassemblement, c'est-à-dire le rapprochement d'au moins deux entités distinctes, de sorte que dans ce contexte, ils différencient plus qu'ils n'unissent le moi et le cœur. Ici, les similarités thématisent l'altérité ; elles font entrer l'Autre dans le Même et empêchent toute assimilation des deux. Et cela concerne aussi la thématique de la mort et de la vie amorcée au premier vers et reprise aux vers 28-29 : « The rooted heart began to change / (not beat) ». Stase et dynamique du changement, encore une fois *a priori* mutuellement exclusives, sont incluses l'une dans l'autre. Cela suggère la présence de la division au sein de toute unité, ainsi que l'interdépendance de l'une et de l'autre.

Tout se dédouble : la pousse qui jaillit du cœur, le cœur lui-même (« then it split apart », v.29), puis le flux issu de la poitrine dont la dualité est aussi qualitative (l'adjectif – composé – de « half-clear streams » nuance la pureté et par là-même la déconstruit). Enfin, le discours est également dédoublé par l'insertion de parenthèses qui dialoguent avec le texte principal²⁶. Ce dédoublement a pour effet, dans la plupart de ses manifestations, de saper la cohésion de la voix poétique : le vers 3 (« I lay upon a bed, or grave / (at least, some cold and close-built bower ») ainsi que le vers 42 (« or, in that black place, thought I saw ») sèment le doute au sujet des affirmations qui les précèdent et deviennent plus incertaines, plus dubitatives ; le vers 18 remet en cause la fiabilité de la description qui précède en spécifiant que la scène se déroule dans le noir ; quant au vers 29 (« (not beat) »), nous avons vu qu'il constituait un déni de la vie que les vingt vers qui précèdent semblent mettre en mouvement. Ou du moins il refuse une compréhension univoque et manichéenne de la vie comme antithétique de la mort. Nous sommes en présence d'une écriture qui paraît s'auto-déconstruire, qui incarne dans sa textualité même la notion d'interpénétration de l'étrange et du familier et l'impossible univocité du moi et de la voix poétique.

²⁶ Technique que l'on retrouve dans « Insomnia ».

Cette réflexion sur la défamiliarisation du moi par rapport à lui-même est prolongée par la métaphore de la rivière-mémoire : « (As if a river should carry all / the scenes it had once reflected / shut in its waters, and not floating / on momentary surfaces.) » (v.47-50). Les souvenirs contenus dans la mémoire appartiennent à cette partie des eaux inaccessible au regard, à ce qui est caché, secret, au « *heimlich* ». Elle est bien décrite comme le domaine de l'intime. Pourtant, une rivière qui absorberait, plutôt que de refléter à sa surface, les scènes dont elle est témoin serait considérée comme étrange, comme « *unheimlich* ». Cette rivière-mémoire est ambivalente : à la fois intime et étrange. Remarquons d'ailleurs que cette rivière surgit du cœur, non de la tête, et rappelons que dès le début du poème, la tête a été caractérisée comme appartenant à la sphère du familier et le cœur à celle de l'étrange. De sorte que par métonymie, la rivière est présentée comme un élément d'altérité bien qu'elle représente métaphoriquement la mémoire et donc l'identité. On retrouve dans les dernières parenthèses cette même présentation défamiliarisante de ce qui est habituellement conçu comme l'intime : « It lifted its head all dripping wet / (with my own thoughts?) » (v.53-54). La voix poétique n'est pas sûre de reconnaître ses propres pensées. La mémoire, en même temps qu'elle est agent de construction de l'identité en tant que réceptacle des souvenirs qui forgent l'individu, est un facteur d'aliénation de l'individu par rapport à lui-même. Les dédoublements observés précédemment semblent eux aussi participer de la thématization de cette aliénation.

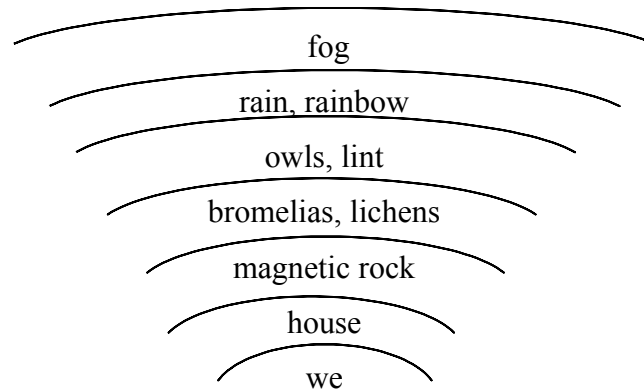
Quant à la pousse, elle peut être considérée comme l'altérité interne à l'individu : elle surgit de la poitrine, zone de l'étrange selon les caractérisations établies au début du poème ; elle fait affleurer ce qui a été jusque là gardé secret dans les eaux qu'elle fait jaillir ; elle est désignée au vers 52 par le pronom « you », c'est-à-dire l'autre par rapport à la voix poétique (« “What are you doing there?” I asked ») ; et enfin, elle est l'instigatrice du changement qui transforme inéluctablement le cœur de sorte que celui-ci étant voué à un perpétuel changement, l'individu n'aura plus jamais accès au même cœur. Cette pousse est ce qui tire le cœur vers la division et lui interdit toute possibilité d'unité, d'univocité : « “I grow,” it said, / “but to divide your heart again.” » (v.55-56).

Le processus de défamiliarisation au sein du moi est inexorable et cela s'inscrit dans l'évolution du traitement du temps dans le poème : alors que les premiers vers présentaient une scène atemporelle puisque onirique et, qui plus est, inscrite dans l'intemporalité de la mort, puis suspendue par l'hésitation du vers 8 (« a year, a minute, an hour »), l'irruption de la pousse fait basculer le poème dans un déroulement linéaire et

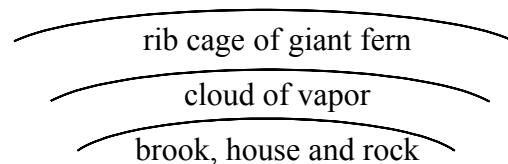
chronologique (la chronologie de la tige qui grandit et s'épaissit, puis des feuilles qui apparaissent, et des racines qui s'étendent). La suspension ne peut tenir longtemps. D'où l'impossibilité de jamais se connaître soi-même. Cela nous renvoie à ces parenthèses qui rendent tout discours douteux et ce en deux sens : structurellement, elles en fragment l'unité et la cohésion, et de plus, du point de vue du contenu, elles en soulignent les limitations, les hésitations et font entrevoir d'autres alternatives possibles. Autrement dit elles tendent à révéler la relativité de la subjectivité de l'individu.

Cette technique d'instillation de l'étrange dans l'intime dans des couches sous-jacentes autorise un jeu de révélation de cette étrangeté, mais elle relève aussi parfois d'un réflexe de protection, d'un besoin de cacher l'altérité en soi. Ainsi « Song for the Rainy Season » (CP 101) met en place une accumulation de couches, de couvertures qui entourent le sujet lyrique :

–strophe 1 :



–strophe 2 :



Au travers de ces couches, on note aussi un mouvement d'affleurement : dans la deuxième strophe, un chant s'élève du ruisseau ; il émane du cœur du nuage de vapeur ; il provient de la sphère privée et apparaît doublement intangible de par la présence du voile vaporeux qui épouse l'inconsistance de sa matière sonore. Puis dans la troisième strophe, ce sont des grenouilles menées par leur désir d'accouplement qui font surface (les verbes « clamber and mount », v.30, n'étant pas dépourvus de connotations sexuelles). L'émergence de l'intime revêt des allures mystérieuses, pendant qu'à l'inverse, des éléments extérieurs sont présentés comme familiers et ordinaires : « bromelias, lichens, / owls, and the lint / of the

waterfalls cling / familiar, unbidden » (v.7-10), « and the ordinary brown / owl » (v.23-24). On notera que « unbidden » souligne l'apparence naturelle de leur présence. Dans ce poème ce n'est pas tant l'extérieur que l'intime qui pose problème. Bien qu'à la quatrième strophe ce soient des éléments habituellement considérés comme parasites qui s'introduisent dans la maison ouverte, la voix poétique semble accepter leur intrusion de bonne grâce comme le suggèrent les expressions « kind to the eyes », « membership », et même « with a wall / for the mildew's / ignorant map » qui donne l'impression qu'un mur entier a été concédé, attribué à la moisissure pour qu'elle s'y établisse. Puis, dans la cinquième strophe, le contact avec l'autre se complique : « the warm touch / of the warm breath » évoque la douceur de l'air tropical mais aussi la présence d'un double amoureux qui, comme les autres éléments, modifie l'aspect de la maison, du chez soi, de l'intime (« darkened and tarnished », « maculate, cherished »). Son impact est une preuve du lien entre ce double et le masque poétique. Mais cette fois, ce qui suit fait apparaître ce lien comme plus complexe que la simple ouverture de la maison à l'altérité parasite de la strophe précédente :

rejoice! For a later
era will differ.
(O difference that kills,
or intimidates, much
of all our shadowy
life!) (v.45-50)

La différence à laquelle la parenthèse fait référence ne semble pas tant être celle de l'ère d'aridité annoncée que la différence dans la vie actuelle, puisque la voix poétique évoque « our shadowy life ». Deux pistes d'interprétation sont alors possibles.

La première consiste à voir cette parenthèse comme l'expression d'une peur sous-jacente du contact avec l'autre, parce que cela implique d'entrer aussi en contact avec cette part de soi intime, cachée et mystérieuse, tapie dans le cocon des premières strophes et protégée par moult couvertures. D'où l'impulsion inverse et simultanée à se réjouir puisque viendra un temps aride où le mystère sera mis à nu (strophe 6) ; pour l'instant, en dépit de la crainte du contact avec l'autre, le confort privé du mystère opère encore et l'intime est préservé.

Mais une autre interprétation s'impose dans le cas d'un poème signé Bishop : une interprétation impliquant la thématique de l'amour homosexuel. Cette seconde interprétation ne congédie pas entièrement la première, mais elle apparaît plus satisfaisante car le sujet lyrique de ce poème, c'est bien un « nous » et jamais un « je », ce qui incite à

voir la différence invoquée comme une différence entre ce « nous » et les autres plus que comme une différence interne au couple amoureux. Aux vers 49-50, « our small shadowy / life » ferait alors référence à une relation cachée, étouffée par l'impossibilité d'exister au grand jour. Dans cette perspective, les couches qui protègent l'intimité de la maison du reste du monde sont aussi des couches de protection vis-à-vis d'une norme sociale par rapport à laquelle ce couple est considéré comme déviant. Elles garantissent une tranquillité et un certain confort face à une intolérance extérieure potentielle. Mais avec la dernière strophe, ce confort apparaît bien temporaire et le futur menace d'une exposition certaine. Lorsque l'intime sera révélé, exposé aux regards (« the great rock will stare », « in the steady sun »), la désertion de l'entourage sera inévitable :

unmagnetized, bare,
no longer wearing
rainbows or rain,
the forgiving air
and the high fog gone;
the owls will move on. (v.52-57)

Les mots « rainbow » et « forgiving » renforcent l'idée de relation homosexuelle et de la question de tolérance sociale qui va avec. Les chouettes qui jusque là cohabitaient de manière « ordinaire » et « familière » avec la maison du couple s'en vont et ne sont alors plus désignées comme familières.

Dans les deux cas d'interprétation, ce poème présente la crainte face au risque d'exposition à l'autre, à ceux qui sont différents, et il chante le confort de l'invisibilité, du caché. Car avec la visibilité vient l'aridité et la stérilité de la certitude (« and the several waterfalls shrivel / in the steady sun »). On comprend alors rétrospectivement que la saison des pluies, associée au cours de ce poème au cocon, à la profusion, au mystère et à l'invisible, mais aussi à l'insidieuse intrusion d'une certaine prolifération parasitaire, puisse néanmoins sembler enviable et préférable à l'exposition de la saison sèche et ensoleillée.

Nous avons vu que la mise en évidence par Bishop des divers filtres qui font écran entre l'être et la réalité est révélatrice de sa conception d'une relation non-évidente au monde. Ce rapport au réel est thématiquement dans son écriture par des techniques de défamiliarisation qui soulignent la contingence du monde et révèlent l'altérité au sein de l'individu. Du fait de cette impossible évidence de l'être et du monde, la question qui se pose est celle de la possibilité d'établir un rapport authentique au monde.

III – Observation imaginative et authenticité de l'expérience : la création et l'imagination comme seuls liens authentiques au monde

Puisque le monde ne peut nous offrir une évidence manifeste, la seule expérience du monde qui soit authentique pour tout un chacun est nécessairement une expérience personnelle unique. La poésie de Bishop qui inclut le lecteur dans la reconstruction de l'expérience notamment par sa technique de parataxe semble alors nous mener au plus proche de la réalité.

Face à l'impossibilité d'incarner la réalité dans sa poésie, Bishop joue la carte de la parataxe et de la métonymie comme pour cerner son essence. Plusieurs critiques ont remarqué cette démarche qui s'applique à restituer l'essence de son modèle aussi fidèlement que possible :

[In "The Bight," Bishop prefers] similes rather than straight metaphors, a state of correspondence in which the vital identity remains intact. (Anne Colwell 113)

She composed a poem of ever-accreting detail, one that avoids the unifying language of metaphor and instead relies on a metonymic naming and renaming of things in succession. (Lombardi 134)

Bishop est consciente des limites et des contraintes de son art. Elle sait que chercher à restituer un objet via le médium de la poésie n'est pas anodin car la langue impose nécessairement ses règles à l'objet et le modifie. Parmi les outils et les artifices qui sont à sa disposition en tant que poète, Bishop connaît les pouvoirs et les effets secondaires de chacun. Lorsqu'elle choisit de faire jouer des relations métonymiques plutôt que métaphoriques – car la parataxe dispose sous nos yeux une succession des propositions, elle ne les organise pas en un empilement de couches métaphoriques – Bishop choisit non pas d'imposer son interprétation, son expérience au lecteur, mais au contraire de lui laisser la place pour qu'il puisse construire son propre vécu. En faisant jouer la parataxe, elle nous propose, nous suggère d'établir certaines connections. Cet éclairage n'est bien sûr pas neutre. Il est nécessairement influencé par son interprétation de la scène, de l'objet représenté. Néanmoins, il permet de laisser au lecteur la possibilité de construire lui-même cette nouvelle réalité qu'est la représentation à travers les mots d'une réalité extérieure. Il participe ainsi beaucoup plus au processus de création de l'expérience poétique. Avec la métaphore, le poète livre un produit fini qui, bien sûr, doit encore être décrypté par le

lecteur ; mais avec la métonymie, le poète fournit au lecteur un kit. Le plan est fourni, le montage n'est pas une création totalement libre, il est guidé par la façon dont les pièces sont disposées, mais cela autorise un lien plus proche entre le lecteur et le produit poétique puisqu'il va devoir lui même opérer le rapprochement entre les différentes pièces du puzzle. On pourrait dire que la métaphore génère un processus de lecture déductif alors que la métonymie et de manière plus large, la parataxe, génèrent un processus inductif. Dans le cas de la parataxe, à défaut d'avoir accès à l'objet même, le lecteur a accès à des éléments plus bruts, plus proches de l'essence de l'objet. En nommant les objets de manière successive, Bishop ne s'efface pas complètement (le choix de l'ordre de cette succession et le choix des éléments nommés ne sont pas anodins), mais elle se place en retrait par rapport à l'objet et par rapport au lecteur. Par rapport à l'objet, tout d'abord, car elle le scrute, l'observe, fait pivoter son regard pour trouver l'angle le plus intéressant, intrigant, suggestif, etc., mais elle n'y touche pas, en ceci qu'elle ne fait pas prévaloir un seul résultat du vécu de cet objet. Par rapport au lecteur ensuite, car comme je l'ai expliqué précédemment, c'est à lui que revient le droit de manipuler, et transformer à souhait ce qui lui est offert pour façonner son expérience poétique, pour créer sa nouvelle réalité née de la rencontre entre lui, le langage et l'objet présenté sous l'éclairage d'une autre subjectivité.

Dans « The Bight », par exemple, Bishop nous apprend à regarder ce à côté de quoi nous serions probablement passés sans même le remarquer, et l'outil approprié pour cette initiation est la parataxe qui permet un guidage discret, un apport de détails piochés ici et là : on nous fait remarquer « The little ocher dredge » (v.9), puis « The birds » (v.11), puis plus précisément « Black-and-white man-of-war birds » (v.16), puis « The frowsy sponge boats » (v.20). Cela permet autant de laisser le lecteur s'approprier le décor de manière aussi peu médiée que possible.

Dans sa technique d'approche de la réalité, dans sa recherche d'une représentation aussi authentique que possible par rapport à l'expérience originale, Bishop procède souvent par accumulation de petites touches, notamment en utilisant des adjectifs composés et des appositions. C'est ainsi que par effet métonymique, une connotation se propage et se modifie au fil des énumérations, affinant la description et le ressenti qu'elle véhicule. C'est en usant de cette stratégie que dans « Electrical Storm » (CP 100), elle construit une ambiance mortifère qui pénètre le poème et le lecteur au fur et à mesure que celui-ci égrène les éléments parataxés : « Dead-white, wax-white, cold – » (v.11). Le blanc cireux est empreint de l'aspect cadavérique du blanc précédent et confère au froid qui suit

une qualité elle aussi mortifère. De même une diagonale d'échos s'établit entre « Dead-white », « the telephone dead » (v.18), et « dead-eye pearls » (v.21). Cette dernière composante opère alors un retour vers « artificial pearls » (v.10). Toujours par un procédé d'échos subtiles, Bishop parvient aussi à installer une atmosphère de dangerosité latente : l'éclair du vers 9 (« One pink flash ») se reflète dans le rougeoiement évoqué au vers 15 (« on the red ground ») et de manière plus implicite au vers 16 (« the wiring fused »), ainsi que dans la couleur des pétales qui jonchent le sol après l'orage (« purple », v.21). Elle combine ensuite cette latence à une succession d'éléments évoquant chacun le feu et le brûlé, et qui font appel à divers sens : « wiring fused » ; « a smell of salpêtre » (v.17). L'évocation technique et visuelle des fils électriques fondus convoque d'autres souvenirs sensoriels de brûlé, notamment celui de l'odorat. Se font aussi écho par voie de parataxe les phrases nominales courtes qui évoquent l'aspect abrupt de l'orage. En enroulant plusieurs spirales de résonances dans son poème, Bishop parvient à poser une combinatoire de pistes qui vont associer dans l'esprit du lecteur des notions distinctes (ici, le mortifère et la combustion) créant ainsi une expérience plus complexe, plus subtile. Dans « Electrical Storm », le lecteur est amené à faire l'expérience de la désolation. La sensation reconstruite est diffuse car formée par une congrégation de petites touches éparses, mais elle est en même temps plus authentique car elle relève d'une réactivation d'expériences antérieures emmagasinées dans le souvenir du lecteur, de sorte que ce qui en ressort vibre de son vécu personnel. La force de Bishop est de faire fonctionner son programme poétique comme le cerveau fonctionne lorsqu'il recompose un souvenir : par collection de diverses sensations et connexions qui, non pas additionnées, mais combinées forment un tout supérieur à la somme des composantes. C'est pourquoi Bishop est tout à fait avisée de ne pas utiliser la parataxe isolément mais en la combinant avec d'autres techniques d'écho, opérant ainsi une convergence de plusieurs ressentis, alors que seule, la parataxe ne parviendrait pas à construire une combinatoire aussi riche : la parataxe fournit des sensations brutes, indépendantes, puis les échos et résonances les font interagir, recomposant ainsi une expérience plus complexe mais qui garde la trace de chacune de ces sensations initiales.

Cependant, en d'autres endroits, Bishop travaille la parataxe seule, exploitant alors le dépouillement et l'aspect minimaliste de cette composition. Ainsi dans « Sunday, 4 A.M. » (CP 129), la parataxe n'est pas qu'un outil, mais le médium central du poème. Cette fois, Bishop juxtapose, strophe après strophe, des fragments très hétéroclites censés

composer un tout puisqu'en dépit de leur apparente hétérogénéité ils forment un poème. Lors de la première lecture, les trois premières strophes s'enchaînent sans rapport apparent les unes avec les autres. Cet assemblage forme un univers déstabilisant, celui d'un rêve fait par la voix poétique au petit matin, avec toutes les caractéristiques de démembrement de la narration d'un rêve. Il en ressort un sentiment de disjonction qui fait partie intégrante de ce programme poétique. Ce poème représente – c'est-à-dire qu'il « présente » mais aussi qu'il « incarne » – le moment de flottement entre sommeil et éveil à l'aurore.

Lors de la première lecture, le lecteur est en manque de repères ; il procède à tâtons en quête d'un éclairage qui ferait s'évanouir la gaze brumeuse qui semble l'envelopper et lui cacher le chemin que ce programme poétique est sans doute censé lui faire parcourir. Par ce tâtonnement, il parvient tout de même à glaner ça et là quelques éléments récurrents qui le mettent sur une piste : tout d'abord, l'heure matinale du titre, « 4 A.M. », puis diverses composantes des circonstances du sommeil et du réveil : « dreamland » (v.2), « Turn on the light. Turn over. / On the bed a smutch – » (v.19-20), « dream dream confronting » (v.25), « the wet foot dangles » (v.30). De sorte que le lecteur ne perçoit plus ce flou perturbant du début comme un frein ou une énigme dont il devrait se débarrasser avant de pouvoir avoir enfin accès à une révélation du sens du poème : il en vient à ressentir ce flou comme un élément participant au programme poétique.

La lecture des strophes 1, 2 et 3 consiste à mettre en présence des éléments *a priori* dépourvus de liens entre eux et pourtant associés par des connections mystérieuses, puis à entendre des sons, des voix qu'on ne parvient pas à identifier et dont la situation d'énonciation nous échappe, puis à ouvrir les yeux pour découvrir la scène autour de soi. Or, l'émergence lente de la brume du sommeil est re-vécue, re-sentie par le lecteur de « Sunday, 4 A.M. ». Bishop parvient à recréer pour lui l'expérience de l'éveil via sa création paratactique mais aussi à travers le rythme : après le tâtonnement lent des trois premières strophes, la « *vox humana* » s'élève et occasionne une accélération en enchaînant les strophes 3, 4 et 5 au moment où le dormeur se met à percevoir des sons qui le précipitent vers le monde de l'éveil, puis le lecteur entre dans cette phase de latence où le regard se ré-approprie le monde qui l'entoure, pour enfin aboutir à la strophe finale où le brouillard de l'esprit endormi se dissipe et où la situation s'éclaircit. La parataxe des strophes disjointes, puis au contraire enchaînées permet d'incarner toutes les sensations de l'expérience thématifiée par la globalité du poème.

La parataxe de « Sunday, 4 A.M. » permet de recréer dans la textualité du

poème les étapes de l'éveil que le lecteur franchit à son tour et qui lui font retracer la même progression que le dormeur. Il en vient à faire une expérience analogue à celle de l'éveil mais de manière directe, en dépit de la présence du médium qu'est le langage : arrangé paratactiquement il fait suivre au lecteur la progression discontinue qui débute dans le nébuleux et le fragmenté, ce monde de la torpeur d'où émerge le dormeur se réveillant puis seulement ensuite chemine vers le plus net et le construit avec une situation qui se clarifie peu à peu. Signifiants et arrangement des signifiés convergent vers une même expérience, réduisant ainsi au minimum le fossé qui sépare habituellement représentation et représenté.

Cette attitude en retrait de la voix poétique pour laisser le lecteur investir l'espace du poème et de la représentation, et ainsi réduire autant que possible la médiation, se retrouve à la fois dans la représentation et la caractérisation minimalistes du masque poétique de « Jerónimo's House » (CP 34).

Dans ce poème, le personnage Jerónimo présente sa maison et notamment la pièce principale de celle-ci en procédant à ce qui ressemble fort à un inventaire des objets que l'on y trouve. Or, présenter son chez soi, c'est révéler une partie de son intimité, de ce que l'on est.

Qu'apprend-on sur Jerónimo au travers de l'énumération de ses possessions ? Qu'il est pauvre ou du moins qu'il évolue dans un milieu très modeste : tout est de petite taille et beaucoup d'éléments sont répertoriés à l'unité (« nest », v.6 ; « my little / center table », v.21-22 ; « an affair / for the smallest baby », v.26-27 ; « one fried fish », v.34 ; « a little dish », v.37). Les quantités ne sont jamais très élevées : au mieux, on trouve deux éventails, quatre chaises, quatre roses en papier décoratives et dix grosses perles. De plus l'insistance sur ces nombres suggère que l'inventaire est exhaustif et, on le constate, bien maigre... Il s'agit d'une maison très peu garnie.

Ce dénuement est aussi révélateur de beaucoup de simplicité. Tout d'abord les matériaux sont tous naturels : « perishable / clapboards », v.3-4 ; « chewed-up paper / glued with spit » v.7-8 ; « wooden lace », v.12 ; « ferns », v.13 ; « sponges », v.14 ; « wicker », v.23 ; « palm-leaf fans », v.31 ; « tissue- / paper roses », v.39-40. Cette maison est tout le contraire du pompeux et du faste. Par ailleurs, la circonstance est « sans manière » : le visiteur-lecteur arrive au moment du repas, mais Jerónimo ouvre malgré tout sa porte et prend le temps de faire visiter.

Or la construction de ce poème sous forme de visite joue un rôle essentiel dans la perception de cette expérience comme authentique : parce que la maison lui est donnée à

voir au lieu de lui être contée (même si cela se fait nécessairement au travers du langage), le lecteur reconstitue par lui-même les déductions qui peuvent être inférées du décor. D'où une plus grande immédiateté dans la rencontre avec le personnage.

Jerónimo se révèle comme un personnage qui fait contre mauvaise fortune bon cœur. Travisano note une certaine amertume dans les vers 6 à 8 – « lines that cannot be spoken without an angry sputter » (82) – mais les éléments de ces vers résonnent d'un écho adouci dès les vers suivants : « my gray wasps' nest » devient « my love-nest » ; « My house » devient « My home » ; et la terminologie dépréciative (« perishable », « gray », « spit ») laisse place à des termes connotés plus positivement (les participes passés « endowed » et « adorned » ne sont pas exempts d'une certaine fierté et d'une certaine tendresse).

Mais là où le lecteur approche au plus près le personnage, c'est lorsqu'il apprend à la dernière strophe ce que Jerónimo emporte lorsqu'il doit s'absenter de chez lui quelques temps : ces choses qui lui rappellent symboliquement son foyer ou qui lui sont si essentielles qu'il refuse de s'en séparer. On découvre alors que ce sont des objets liés à la musique. La description des voix à la radio (« and the voices of / my radio // singing flamencos / in between / the lottery numbers. », v.55-59) n'est d'ailleurs pas sans rappeler la conclusion « awful but cheerful » de « The Bight ». Jerónimo est l'un de ces masques poétiques qui revendiquent que l'expérience esthétique n'a nul besoin d'être parfaite mais que l'important est qu'elle ait lieu. Cela rejoint la remarque de Don Adams dans son article « Elizabeth Bishop and the Pastoral World » :

The hurricane represents death and defeat, and its presence in the poem is testament to the pastoral poet's unwillingness to allow wishful thinking to permanently alienate the dangers (and pleasures) of the real world. The poem's conclusion is suspended emotionally between the recurring hurricanes and the unlikely lottery prize. (160)

Il y a effectivement un refus d'idéalisation, d'une recherche d'une expérience impossible, au profit d'un ancrage plus lucide dans la réalité avec tout ce qu'elle peut comporter de déplaisant, voire d'affreux, mais aussi d'enthousiasmant. D'où la rapidité avec laquelle sont évacuées l'ambiance maussade et l'ironie de la première strophe au profit d'une vision sans regret et sans amertume de l'environnement qu'il a construit autour de lui. Or « ce qu'il a construit autour de lui », pour le personnage c'est sa maison, son décor, mais pour la voix poétique c'est la présentation de sa maison, de son univers. Autrement dit, le dépouillement et l'absence de fioriture stylistique de ce poème épuré à l'extrême est un moyen de revendiquer une certaine authenticité de sa représentation.

Chez Bishop, ce que l'on peut être tenté de méprendre pour de l'objectivité ou du réalisme, c'est sans doute cette authenticité. D'ailleurs il ressort de la comparaison des processus d'écriture de Marianne Moore et d'Elizabeth Bishop par Thomas Travisano, que Bishop choisit, à la différence de Moore, de se placer en observateur ouvert à tout ce que lui réserve le monde dans une démarche de mise à disposition de soi presque infantile pour ne pas dire naïf. Elle développe ou possède une capacité à se rendre disponible à tout ce que la rencontre avec le monde extérieur peut lui faire découvrir sans préconception : « Moore sets off with a proposition to prove; Bishop arrives at a surprised recognition » (72). Puisque ce qui compte chez Bishop, c'est le vécu d'une occasion, son écriture est dépouillée de toute intention (non dans le sens de volonté mais plutôt d'arrière-pensée). Cela donne à certains de ses poèmes une résonance parfois enfantine, du moins de fausse simplicité. Cette sincérité devient une force structurante. Elle participe à la dynamique de ses poèmes, leur fournit une certaine impulsion : peu importe ce que l'on trouve au bout du chemin – ou ne trouve pas – l'essentiel c'est de le parcourir, car c'est l'occasion de remettre en question l'évident, le manifeste, et d'en faire affleurer les zones d'ombre.

Un exemple de l'importance accordée au trajet parcouru est la trace qu'elle laisse délibérément dans ses écrits des étapes de construction de sa représentation. C'est ainsi que Thomas Travisano en vient à remarquer l'usage fréquent chez Bishop de la comparaison : « Bishop too [like Gregorio Valdes], makes just the right changes. Her preferred trope is the simile because the comparatives “like” or “as” preserve the act of copying or “changing” » (94). Cette mise en scène des artefacts de la représentation souligne la conscience de la subjectivité et la reconnaissance de son rôle inévitable dans la création combiné à son investissement dans l'observation. D'où sa prédilection pour les sujets et situations ordinaires de la vie courante. Nul besoin de rechercher l'extra-ordinaire – ses poèmes sont d'ailleurs tout le contraire de poèmes épiques dans leur tonalité – puisque la création peut avoir lieu dès que la subjectivité et l'imagination entrent en action. Dès lors, la combinaison *a priori* étonnante remarquée par Thomas Travisano de l'imaginaire et du quotidien plus terre-à-terre n'apparaît plus si saugrenue : « From now on [after her first book], although her work would often entertain dream and fantasy, it was fully engaged by everyday life, by its humorous surprises » (96). Chez Bishop, la création procède précisément de la rencontre de la fantaisie, du rêve (de domaines où l'inconscient, l'informe et le non-sens possèdent une place privilégiée) et du quotidien (habituellement assimilé à l'ordinaire, au commun, et au familier). Sa création consiste à appliquer un

traitement de fantaisie et de rêve au familier de manière à en faire ressortir l'étrangeté, l'inexprimable, et elle est en même temps tentative de mise en forme de cet indicible qui se profile sous le manifeste.

Cet intérêt pour l'ordinaire se retrouve dans le goût dont elle fait preuve pour une certaine simplicité dans l'art ou la décoration : son regard semble se poser avec la même affection sur les peintures de Gregorio Valdes ou l'intérieur de la maison de Jerónimo. Ce qui les unit c'est l'aspect épuré de leur démarche de représentation. La candeur qui se dégage des tableaux de Gregorio Valdes, son besoin de symétrie et d'équilibre un peu trop schématiques ne sont jamais moqués : « It was a view, a real View, of a straight road diminishing to a point through green fields, and a row of straight Royal Palms on either side, so carefully painted that one could count seven trees in each row » (*CPr* 51). Le manque de naturel de la rectitude, mis en relief par la répétition des adjectifs « straight » et renforcé par les expressions « on either side » et « in each row », trouve grâce aux yeux de la narratrice par qu'elle en retient avant tout la minutie et la méticulosité (« so carefully painted »). L'œuvre de Gregorio Valdes opère des choix qui trahissent un besoin de modeler le monde phénoménologique de manière régée et consciente mais cette tentative de mise en forme fait ressortir une certaine étrangeté à travers l'artifice utilisé. Et c'est la rencontre de l'artifice et du phénoménologique qui aboutit à une interrogation de cette facette de la réalité qui sans cela serait passée inaperçue. Derrière la recréation d'un environnement contrôlé et qui se veut rassurant se profile une crainte et un rejet de l'informe. Ce moyen quelque peu naïf de dénégation de l'altérité s'exprime par l'art primitif de Gregorio Valdes :

[He] apologized because the tree really had seven branches on one side and six on the other, but in the painting he had given both sides seven to make it more symmetrical. . . . [H]e left it [the painting of her house] on the verandah leaning against the wall. . . . In the gray twilight they seemed to blur together and I had the feeling that if I came closer I would be able to see another miniature copy of the house leaning on the porch of the painted house. (53)

Il aménage ce qu'il voit pour que cela corresponde à l'idée qu'il se fait d'une certaine harmonie qui, parce qu'elle est trop schématique, devrait dénaturer l'objet représenté. Pourtant, ce n'est pas l'effet produit, comme si la motivation de ces modifications étant sincère – ce qu'il peint est sincèrement la manière dont il ressent la scène – cela compensait le caractère artificiel de la composition. De fait, ces choix ne sont jamais décriés par la narratrice. Elle est au contraire intriguée par l'effet de mise en abyme produit par cette peinture simplifiée, schématisée, par cette reconstruction de son chez elle d'une manière

autre et pourtant intimement liée à l'original (« they seemed to blur together »). Il résulte de la démultiplication de sa maison, extension privée d'elle-même, un sentiment de vertige. Finalement, cette tentative de domestication de la réalité semble produire la sensation qu'au contraire, celle-ci nous échappe. Plus on multiplie les représentations, les tentatives de mise en forme de l'intime, plus celui-ci recule dans la perspective.

L'aspect bidimensionnel de cette représentation correspond à une résistance à la profondeur et à l'épaisseur :

In this picture the paint had cracked slightly, and examining it I discovered one eccentricity of Gregorio's painting. The blue background extended all the way to the tabletop and where the paint had cracked the blue showed through the fruit. Apparently he had felt that since the wall was back of the fruit he should paint it there, before he could go on and paint the fruit in front of it. (55)

Ici, la littéralité de la composition nous pose comme malgré elle la question de ce que la réalité a de manifeste et de caché. Elle nous fait ressentir involontairement, et ainsi authentiquement (d'autant plus authentiquement, qu'elle est aussi naïve), l'évanescence du monde. Elle trahit le caractère irréductible, incontrôlable de celui-ci dans la reconstruction qu'elle en fait. Elle interroge les limites de l'appréhension que l'on peut avoir de la réalité. Elle fait la démonstration de la manière dont certaines composantes de la réalité s'excluent mutuellement et pourtant cohabitent (on ne peut avoir au premier plan et le ciel qui se trouve derrière le fruit et le fruit lui-même, et pourtant ils sont contemporains l'un de l'autre), ce qui nous renvoie à la limitation de notre perspective, de notre capacité à donner une forme à la réalité et à la comprendre dans sa totalité. Bishop insiste sur l'absence d'intentionnalité dans les tableaux de Valdes (au sens où il n'a certes pas « voulu dire » tout cela, et s'il a ressenti cette part d'ombre de la réalité, n'a pu l'exprimer que de manière pré-langagière au travers de sa peinture) et en même temps sur le fait que c'est dans la relation à des objets et à des lieux familiers que cette représentation d'un affect, d'un ressenti quant à la réalité s'exprimait le mieux chez Valdes :

Gregorio was not a great painter at all. . . . His pictures are of uneven quality. They are almost all copies. . . . [A]nd again, when he copied, particularly from a photograph, and particularly from a photograph of something he knew and liked, such as palm trees, he managed to make just the right changes in perspective and coloring to give it a peculiar and captivating freshness, flatness, and remoteness. (58)

La platitude de ses représentations faisant ressortir l'étrangeté d'un familier réduit à une forme simple, elle suggère et attire l'attention sur toute la complexité et l'indicible que le quotidien tend à nous faire oublier. La forme faussement simple (« flatness ») est liée à une appréhension naïve de la réalité en même temps qu'elle crée une relation authentique et

nouvelle avec elle (« freshness ») et nous fait ressentir la fuite d'une partie de cette réalité (« remoteness »). En même temps qu'il pointe du doigt la résistance des choses à la représentation, ce ressenti constitue une connaissance plus intime de l'objet, une acceptation de son caractère insaisissable et donc une conception plus complète de sa réalité.

Nous l'avons vu au travers du personnage de Gregorio Valdes, l'authenticité de toute démarche de représentation se situe dans l'investissement sincère de l'observateur dans le lien qu'il établit avec la réalité via son observation. La plupart des écrits de Bishop reposent effectivement sur une observation méticuleuse de l'objet représenté et soulignent la minutie et la concentration de ce regard. A travers la figure du bécasseau, dans le poème « Sandpiper » (*CP* 131), cette minutie est présentée comme une obsession : « Poor bird, he is obsessed! » (v.18). Son activité relève de la frénésie : « He runs, he runs to the south, finical, awkward, / in a state of controlled panic, a student of Blake. » (v.3-4), « He runs, he runs straight through it, watching his toes. // – Watching, rather, the spaces of sand between them » (v.8-9), « A he runs, / he stares at the dragging grains. » (v.11-12), « his beak is focussed; he is preoccupied, // looking for something, something, something » (v.16-17). Il est à noter que dans la deuxième et la quatrième citations, un lien étroit, un enchaînement rapide est créé entre deux strophes (l'un par la ponctuation et la répétition de « watching », l'autre grâce à un enjambement), ce qui entraîne la lecture dans la même frénésie que celle de l'oiseau²⁷.

Le poème explore la tension entre d'une part la soif d'observation et la quantité de choses à observer, et d'autre part la nécessité de donner à chaque détail toute l'attention qu'il mérite. Il oscille entre macro- et microcosmes, la plage incarnant parfaitement cette nature double du monde qui nous entoure : vaste étendue ouvrant sur l'horizon infini de l'océan, elle est aussi et surtout composée de minuscules petits grains de sable qui chacun contribue à sa vie, à sa richesse et à sa beauté par les nuances et les particularités qu'ils apportent (« The millions of grains are black, white, tan, and gray, / mixed with quartz grains, rose and amethyst », v.19-20).

²⁷ On retrouve cette figure du bécasseau dans « The Sea & Its Shore ». Là aussi il connote la frénésie : « Boomer held up a lantern and watched a sandpiper rushing distractedly this way and that » (178). On ne peut alors s'empêcher d'établir un parallèle entre Boomer lui-même et ce bécasseau, puisque lui aussi passe ses nuits à courir après les morceaux de papiers qui virevoltent ça et là sur la plage.

Face à l'immensité de ce qui l'entoure, l'oiseau apparaît bien frêle, et pourtant ce sont ses petits pieds fragiles (« his dark and brittle feet », v.7) qui semblent constituer l'échelle de référence à l'aune de laquelle le monde, le macrocosme du paysage, est ici étudié. En toute logique il en vient à donner la priorité à ce qui relève du « micro ». Il accepte sans s'y arrêter les phénomènes qui semblent le dépasser et ne s'attarde pas à savoir d'où vient le rugissement qui bourdonne à ses oreilles (« The roaring alongside he takes for granted », v.1), ni à savoir pourquoi le sol se met parfois à trembler (« and that every so often the world is bound to shake », v.2) ; il ignore les mouvements des vagues qui recouvrent ses pieds sans interrompre sa course (« a sheet / of interrupting water comes and goes / and glazes over his dark brittle feet. / He runs, he runs straight through it », vers 5-8), ainsi que celui encore plus vaste des marées (« The tide / is higher or lower. He couldn't tell you which. », v.14-15). En revanche, il accorde son attention à tout ce qui relève du détail, et notamment à tout ce qui est en contact direct avec son corps :

He runs, he runs straight through it, watching his toes.

– Watching, rather, the spaces of sand between them,
where, (no detail too small) the Atlantic drains
rapidly backwards and downwards. As he runs,
he stares at the dragging grains. (v.8-12)

L'observation passe par ses pattes et par son bec. On retrouve ici la nécessité de passer par le corps et l'insistance de Bishop sur l'importance de l'intervention de ce corps dans l'acte d'observation.

L'obsession, c'est ce qui permet l'accumulation d'observations innombrables, c'est ce qui nourrit et qui fait avancer le processus poétique. Ainsi cet oiseau qui cherche « quelque chose, quelque chose, quelque chose » (« looking for something, something, something », v.17) nous entraîne le long du vers, et vers l'apogée du programme poétique qui nous est proposé : la richesse de la diversité des millions de grains qui se révèle soudain à notre regard guidé par la focalisation de ce pauvre oiseau condamné à l'obsession de l'observation infinitésimale²⁸.

Outre la question de l'immensité inépuisable du monde que l'on souhaite représenter se pose le problème de la résistance de ce qui est Autre. Et si l'on considère un poème tel « The Fish » (CP 42), cela semble aussi lié chez Bishop à une réflexion sur l'enjeu de la persistance de l'observation. Je propose d'envisager l'évolution de ce poème en deux parties : la première recouvrant les vers 1 à 64, la seconde les vers 65 à 76, le

²⁸ On peut à nouveau établir un lien avec « The Sea & Its Shore » puisque Boomer aussi incarne la micro-lecture d'un univers – littéraire – plus vaste.

basculement entre les deux étant marqué par le surgissement du sentiment de victoire aux vers 65-67 (« I stared and stared / and victory filled up / the little rented boat »). De ce développement, Thomas Travisano nous dit qu'il est basé sur le changement d'attitude de l'observateur face à l'objet observé plus que sur des événements extérieurs. Mais la question est surtout de savoir quels sont ces changements, pourquoi ils ont lieu et par quoi ils sont causés. Ce qui suit tend à montrer que la résistance de l'objet observé, du poisson, met au défi le regard de l'observateur – son regard physique, l'action de regarder – mais surtout sa focalisation, sa manière de regarder qui en début de programme vise à s'approprier ce qu'est le poisson, sa réalité, et qui en fin de programme devient un véritable rapport à l'autre. La persistance de l'observation semble nous mener peu à peu d'une modalité du regard centrée sur soi et qui tend vers l'absorption, l'intégration (« I caught ») à une nouvelle modalité qui cette fois est tournée vers l'ouverture à l'autre (« I let the fish go »). D'ailleurs, nous verrons que le premier mouvement est construit autour de descriptions « naturalistes », c'est-à-dire basées sur des connaissances établies par l'Homme, alors que la fin du poème se résout à une simple reconnaissance d'une existence autre.

Les 65 premiers vers oscillent entre tentatives d'appropriation et échecs. Le début du poème pose la situation selon un guidage explicite qui fait entrer le lecteur dans une scène de pêche tout à fait familière. Mais déjà, une première résistance apparaît au vers 5, qui met en échec le déroulement familier du récit de pêche avec sa lutte entre le pêcheur et le monde marin. Cette remise en cause est réitérée aux vers 18-21 :

and infested
with tiny white sea-lice
and underneath two or three
rags of green weed hung down.

L'aspect répugnant de ce qui émerge de l'eau au bout de la ligne nous prive de la beauté de la prise telle qu'on la conçoit de manière idéalisée : pas de trophée, pas de belles écailles, pas de fierté tirée de l'aspect engageant de la proie, ce qui renforce l'impression d'être en présence d'une incarnation de l'adage « à vaincre sans péril, on triomphe sans gloire ».

Ici, la résistance n'est pas physique et le récit n'est pas un récit d'affrontement mais de connexion. Les vers 7 à 15 font état de la vulnérabilité du poisson et nous suggèrent d'y voir une certaine familiarité, notamment par la comparaison avec le papier peint. Mais se profilent déjà à l'horizon des éléments parasites (v.16-21) qui viennent moduler cette caractérisation de vulnérabilité. L'enchaînement qui suit est très informatif

quant à la difficulté de connaissance du poisson observé : dans la même phrase, les vers 22-23 font apparaître l'altérité de l'élément aérien pour le poisson, puis les vers 24-26 se replacent du point de vue de l'observateur et soulignent l'altérité du système respiratoire du poisson pour l'élément humain du poème, et enfin, la voix poétique a recours à l'imagination, à la vision imaginative de l'intimité de l'organisme du poisson, comme pour palier cette accumulation de fossés que cette rencontre a révélés. Mais l'échec est déjà inscrit dans la démarche car cette représentation par l'imagination est fondée sur des connaissances naturalistes relevant d'une perspective humaine qui se trahit d'ailleurs dans l'usage de l'adjectif « dramatic » (« the dramatic reds and blacks of his shiny entrails », v.30-31) et dans les comparaisons qui confèrent au poisson des attributs étrangers à son milieu (comme dans le recours au domaine aérien : « like feathers », v.28) ou à des qualités étrangères à sa nature animale (« like a big peony », v.33). Cette tentative d'emprise sur le poisson par projection imaginative de connaissances antérieures à sa rencontre est doublée au vers 34 d'une tentative de connaissance passant par une pénétration du regard, qui occasionne cette fois des comparaisons avec soi, avec le connu, le familier. Cet anthropocentrisme se solde nécessairement par un échec : « They shifted a little, but not / to return my stare » (v.41-42). Cet écueil est mis en exergue par la position de la négation en fin de vers et il est confirmé par le changement de stratégie qui s'ensuit : le masque poétique revient à une comparaison avec un objet indéterminé plus emblématique de l'altérité du poisson. D'ailleurs ce changement de cap s'accompagne d'un tiret en attaque de vers. Celui-ci signale à la fois l'échec de l'expression de ce qu'est le poisson au moyen de comparaisons avec le Même, le connu, comme c'est le cas précédemment, et le passage à une autre technique, le recours à une stratégie révisée. Mais l'observateur n'en est pas moins réduit au vecteur de son regard, et les vers 45-46 ne sont jamais qu'une résignation à ne pouvoir saisir que l'apparence extérieure du poisson, ou ce qui peut être compris et rationalisé par l'observation : « the mechanism of his jaw » (v.46). L'observation semble limitée à une rationalisation mécanique, mais ne donne pas accès à son essence. Dernière trace d'échec, le nouvel aparté du vers 49 entre tirets souligne à nouveau la résistance du poisson, la mise en échec des mots cherchant à s'approprier sa réalité non-humaine : « – if you could call it a lip – ». Tout se passe comme si la compréhension et la rationalisation étaient déjà des tendances à l'anthropomorphisme et qu'elles étaient vouées à l'échec face à la résistance de l'Autre, du non-humain.

Pourtant, cette persistance de l'observation va finalement permettre la découverte des hameçons qui semblent ensuite être le déclencheur d'une relation entre l'observatrice et le poisson plus authentique que toutes les analyses naturalistes ou projections anthropomorphiques qui ont précédé : « I stared and stared / and victory filled up / the little rented boat » (v.65-67). Si l'insistance du regard conduit à la victoire – victoire qu'il semble falloir comprendre comme l'accession à une sorte de révélation d'une nouvelle relation au monde²⁹ – il est à noter qu'elle n'est cette fois suivie d'aucune nouvelle tentative de représentation-description du poisson. L'observation est ici comme récompensée par son respect de l'altérité qu'elle est parvenue à reconnaître et qu'elle a accepté de ne pouvoir connaître (c'est ce que suggère la renonciation de la possession du poisson). Mais paradoxalement, c'est précisément cette indicible reconnaissance, suggérée par l'absence de représentation expressive, qui constitue une forme alternative de représentation – de l'ordre de la suggestion – de l'altérité du poisson. Et pourtant, le passage par les représentations descriptives qui précèdent est nécessaire, bien que celles-ci aient été mises en échec : ce n'est que par contraste avec ces descriptions antérieures qui se heurtent à la résistance de l'Autre que la fin du poème fonctionne et parvient à suggérer le seul mode de lien possible à cet Autre, un mode pré-langagier (voire post-langagier dans la mesure où ce n'est qu'après l'échec du langage que l'on accède à une acception de l'Autre) de reconnaissance perceptive et non cognitive.

Si le mot « observation » évoque en premier la vue, nous avons vu qu'il inclut aussi les autres sens (le toucher des pattes et du bec dans le cas de notre bécasseau) et toute la gamme des moyens de perception dont l'être humain dispose, y compris la perception imaginative qui permet de retracer l'histoire du poisson attrapé dans « The Fish ». L'observation est une attitude d'ouverture des sens au monde par laquelle Bishop poursuit la quête d'une relation authentique à la réalité à travers l'exercice de l'écriture et de l'imagination. Consciente qu'il ne peut s'agir là *que* d'un exercice, puisqu'on ne peut atteindre la réalité extérieure elle-même, Bishop choisit pour l'un de ses poèmes le titre de « Little Exercise » (CP 41), l'adjectif soulignant l'aspect dérisoire et en partie vain de l'activité suggérée. On peut aussi supposer qu'elle évoque par là la dimension de jeu du

²⁹ William Spiegelman présente cette révélation comme suit dans son article « Elizabeth Bishop's "Natural Heroism" » : « The revelation has two parts : first, the new picture which the speaker's imaginative perception has created; and second, the way this new image of the fish colors and alters her environment » (169-170). Il ajoute ensuite que l'arc-en-ciel représente un sentiment de connexion avec le monde et précise : « it is a nice detail that this feeling comes in a « rented boat », where the speaker is a natural outsider » (170).

parcours qu'elle nous fait suivre dans son poème. Par ce titre, elle invite le lecteur à essayer, à s'entraîner, sans obligation de résultat (puisque le résultat ne peut être au mieux qu'une approche d'une impossible évidence). On pourrait objecter à ces remarques que la présence d'impératifs en attaque de nombreux vers (« Think », vers 1, 4, 10, 19, 21 ; « Listen », vers 3) fait peser une certaine pression sur le lecteur. Mais il me semble que ces impératifs participent plutôt d'une technique d'impulsion du vers : l'utilisation en attaque d'un verbe sans sujet exprimé permet de substituer un trochée à un iambe, de sorte que ces amorces accentuées confèrent un certain dynamisme au phrasé et créent une tonalité enthousiaste soulignant une fois de plus la dimension de plaisir de l'activité engagée. Si cela paraît donner du piment à l'exercice, et non exercer une pression, c'est aussi à cause de la présence d'autres verbes monosyllabiques accentués qui interviennent eux aussi soit en attaque de vers soit à la césure, mais qui cette fois ne sont pas des impératifs : ce sont des participes passés (« tied », v.20) ou présents (« lying out », v.5), ou des verbes qui appartiennent à une énumération et dont le sujet n'est pas repris à chaque fois (« shake up . . . , make . . . », v.8). Ces verbes opèrent la même relance de rythme que les impératifs mais cette fois l'hypothèse d'une connotation de tension est à proscrire et cela contribue à orienter la perception de l'ambiance du poème comme ludique plutôt que tendue.

Tournons-nous à présent vers ce en quoi consiste ce « petit exercice ». La directive principale est celle donnée par le verbe « think » répété cinq fois au cours du poème. Est-ce pour autant un exercice de réflexion ? Ce « think » nous suggère un exercice de projection intellectuelle, de création par la médiation de la pensée. Par la simple utilisation de ce verbe, l'impossible évidence de cette réalité phénoménologique qui va être recréée par l'esprit est affirmée puisque pour s'en approcher, il nous faudra passer par le biais, le véhicule de la pensée et de l'imagination. « Think » se rapproche finalement plus de « imagine ! » que de « pense ! » ou « réfléchis ! ». Cela implique l'intervention d'une médiation subjective incontournable et qui est d'ailleurs thématifiée dès le vers suivant par le recours à une comparaison : « Like a dog » (v.2), puis à nouveau au vers 12, « as fistfuls of limp fish-skeletons ».

Reste encore une question à se poser : quel est le but de cet exercice de projection intellectuelle ? Le poème ne nous conduit pas à une reconstruction qui relève de la réflexion mais plutôt de la sensation. Il s'agit, en les imaginant, de ressentir les choses et l'atmosphère qui les entoure. Il s'agit de s'ouvrir au monde phénoménologique : ici, le ciel, les orages, les végétaux, les oiseaux, l'océan, mais aussi les constructions humaines,

qu'elles soient harmonieuses (« Think of the boulevard and the little palm trees », v.10) ou délabrées (« and its broken sidewalks with weeds in every crack », v.14). Cette ouverture au monde extérieur, comme le thématise la dernière strophe, permet de s'y intégrer, d'en faire partie, et c'est le plus haut degré auquel on puisse approcher toute réalité : « Think of someone sleeping in the bottom of a row-boat / Tied to a mangrove root or the pile of a bridge » (v.19-20). Nous avons là l'exemple du plus fort degré de communion possible avec les éléments. Cependant, la voix poétique ne cherche pas à imposer un modèle ; elle se fait juste convaincante en rassurant le lecteur invité à partager cette expérience : « think of him as uninjured, barely disturbed » (v.21). De même qu'aucun ordre n'est imposé de façon impérative au lecteur, aucune transformation n'est exigée de lui. En s'engageant dans ce petit jeu, le lecteur ne prend aucun risque : il peut s'essayer à l'exercice, puisque, comme le spécifie Coleridge dans sa *Biographia Literaria*, toute entrée dans un monde représenté n'est jamais destinée à durer indéfiniment et le lecteur peut décider à tout instant de suspendre l'expérience et de revenir à sa situation initiale (« a suspension of disbelief for a moment »).

La conclusion qui ressort de ce programme poétique est optimiste : chacun a en lui la faculté d'approcher l'essence des choses ; il n'appartient qu'à lui d'ouvrir ses sens. Bishop nous entraîne dans un jeu dont le but est une approche sensuelle du monde (« His body exposed to the storm ») car c'est bien ainsi que peut surgir une expérience authentique. Cette relation semble devoir être instinctive, presque inconsciente au sens où elle n'est pas véhiculée par le prisme de la pensée active (« his mind shrouded in sleep »). Et pourtant, pour que le lecteur parvienne à une telle expérience, Bishop n'a d'autre moyen que de l'inviter à s'engager dans un petit exercice très conscient et à mettre en action sa mémoire et / ou son imagination (« Think »). C'est l'aporie de toute création et recréation littéraire qu'elle fait finalement jouer dans ce poème.

Une comparaison avec le poème « The Unbeliever » (CP 22) permet de mettre en évidence l'importance de cette mise en condition qui consiste en une ouverture des sens à l'expérience. Le protagoniste de « The Unbeliever », comme celui de « Little Exercise », est endormi. Mais son corps n'est pas en position de communier avec le monde qui l'entoure et d'accueillir l'expérience de cet environnement. Sa description suggère un corps crispé, recroquevillé sur lui-même « asleep he curled / in a gilded ball on the mast's top » (v.6-7). Ses yeux semblent volontairement fermés à ce monde extérieur (« with his eyes fast closed », v.2 ; « with his eyes closed tight », v.22). L'insistance de la répétition et

la tension des adverbes « tight » et « fast » suggèrent un refus délibéré d'établir un lien avec l'extérieur. Il résiste à son environnement : « I must not fall. / The spangled sea wants me to fall » (v.23-24). Ce protagoniste semble se placer dans une situation précaire (« at the top of his mast », v.21) et dangereuse (« It wants to destroy us all », v.26). Ce en quoi ne croit pas ce non-croyant, finalement, c'est en une quelconque relation possible avec le monde. Mais cette attitude ne le mène que dans une position difficilement tenable et périlleuse, en équilibre en haut de son mât, isolé. Si on opère alors un rapprochement avec le protagoniste de « Little Exercise » et malgré l'aporie mise en place par le programme poétique, l'attitude qui consiste à s'exposer aux éléments paraît la plus cohérente des deux parce qu'elle est ancrée dans le monde phénoménologique plutôt que dans une sorte d'abstraction de soi. La poésie de Bishop fait le plus souvent preuve de cette qualité d'ancrage dans le monde, de cette capacité à approcher l'authentique et l'essentiel non pas par une réflexion métaphysique mais via une ouverture physique et sensorielle au monde.

La recomposition de cette expérience, de cette attitude, dans le corps du texte passe par une mise en relief de la transaction imaginative que la subjectivité instaure nécessairement dans son rapport au monde si elle veut échapper à l'indifférence affadissante du quotidien et du familier. Cela prend la forme d'injonctions à mettre en mouvement notre imagination (« Think ») dans « Little Exercise » ; dans « From the Country to the City », cette transaction est incarnée par la topographie ville / campagne.

« From the Country to the City » (CP 13) est représentatif de la vision imaginative de Bishop. Dans ce poème, celle-ci cherche à redonner sa place à l'imagination dans notre vision du quotidien. Pour ce faire, elle affole les sens, c'est-à-dire non seulement les perspectives, mais les pistes de signification. Technique très fréquente chez elle, elle fait s'enchaîner une multitude de points de vue différents, voire divergents³⁰. Autre moyen mis en œuvre : l'enjambement entraînant une révision de la construction syntaxique et de sa signification. Autrement dit, elle utilise la syntaxe et l'enjambement pour créer une attente chez le lecteur et ensuite le prendre à revers : c'est le cas aux vers 15-16, « we can see that / glittering arrangement of your brain consists. . . . », puisqu'en fin de vers 15, on s'attend à ce que « that » soit une conjonction de subordination annonçant pour le vers suivant une unité syntaxique, celle de la subordonnée, mais on découvre alors que « that » est bien plus étroitement lié à ce qui suit que la coupure du vers ne le laisse croire puisqu'il s'agit en fait

³⁰ Au vers 2, le regard suit la direction « ville vers campagne » ; aux vers 10-11 et 14, « campagne vers ville » ; au vers 20, « sol vers ciel » ; au vers 27, « ville vers campagne », tous ces changements intervenant sans transition, sans articulation.

d'un démonstratif définissant le nom « arrangement ». Henry Suhamy dit de ce jeu de l'enjambement qu'il « rafraîchit le sens des mots outils comme *I, and, to*, etc. en les plaçant en fin de vers. Ils retrouvent un poids qu'ils ont perdu à force de s'appuyer sur des verbes et des substantifs » (22). Et effectivement, l'impression générale est qu'elle s'amuse à changer le centre de gravité du langage, ou du moins la pondération de ses diverses composantes. Car en redonnant du poids à l'article par rapport au reste du groupe nominal, elle favorise la focalisation : priorité n'est pas donnée à la scène d'origine, aux substantifs, adjectifs et verbes qui expriment sa composition, mais à la fantaisie du regard subjectif qui se l'approprie. Cette posture centrée sur le focalisateur s'effectue notamment par la mise en avant du déictique « that » ancré du côté de l'énonciateur et pointant du doigt le substantif *par rapport à sa* situation d'énonciation. Tout ce que nous venons d'évoquer gravite autour d'un principe central : celui de représentation comme vision imaginative.

Or cette vision imaginative repose sur une transaction entre le corps et l'esprit, entre les faubourgs et le centre de la ville. Dans la personnification de l'espace urbain, la périphérie correspond au corps du clown, le centre-ville à sa tête. Le cerveau est alors présenté comme un arrangement, un réseau de sirènes agitant leur miroir :

we can see that
glittering arrangement of your brain consists, now,
of mermaid-like,
seated, ravishing sirens, each waving her hand-mirror; (v.15-18)

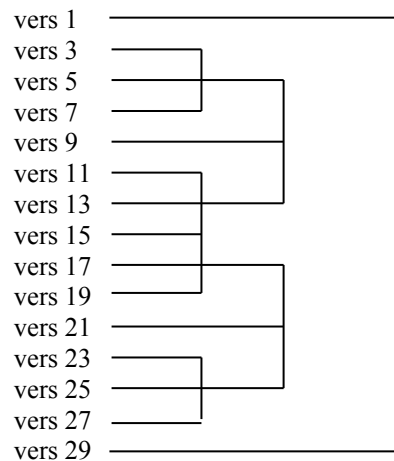
On peut alors considérer que ces sirènes sont les neurones ou les centres névralgiques et que les signaux qu'elles émettent avec leurs miroirs sont les connexions synaptiques qui se tissent entre elles. Les vibrations qui parcourent les fils électriques évoquent les informations qui remontent le système nerveux pour finalement parvenir au cerveau. D'ailleurs, le mouvement ascendant campagne-ville de ces vibrations est suivi d'un retour vers la campagne après qu'elles ont rebondi sur les encadrements des miroirs – sans doute ceux des sirènes présentées précédemment :

. . . They are vibrations of the tuning-fork
you hold and strike
against the mirror-frames, then draw for miles, your dreams,
out countrywards. (v.24-27)

L'information du corps-périphérie remonte vers la tête du clown et y est transformée puisque des rêves en repartent, qui sont les produits de son imagination. La description du torse, « his tough trunk dressed in tatters, scribbled over with / nonsensical signs » (v.6-7), évoque le foisonnement de morceaux d'écriture, celui de la création. L'adjectif

« nonsensical » évoquerait alors le scriptible du texte qui nécessiterait un décodage, qui ne pourrait signifier que selon une grammaire qui lui serait interne, propre. Cela expliquerait alors aussi que les jambes – le long desquelles sont tracées les lignes que la voix poétique suit, les lignes de l'écriture et de la lecture – ne mènent nulle part : « that carry the city nowhere, / nowhere » (v.2-3). Or ces jambes quasi tentaculaires (« The long, long legs », v.1) évoquent les routes qui mènent hors de la ville vers la campagne. L'insistance de la répétition de « nowhere » mise en exergue par la coupure du vers fait alors résonner la vacuité de l'espace rural. L'espace urbain, lui, étant composé du corps et de l'esprit, la campagne correspond alors à la réalité extérieure. Or cette réalité existant hors de toute subjectivité, de toute focalisation, est effectivement vide de toute représentation ; le lieu du scriptible, c'est bien le corps.

Mais encore une fois, ce scriptible, ces rêves que le clown produit, ne sont pas uniquement issus de son cerveau : ils ne sont possibles que s'il y a transaction, échange entre le corps et l'esprit. La condition de l'existence de toute représentation, de toute création, c'est l'interaction des deux, d'où le principe d'enchevêtrement sur lequel repose tout le poème : enchevêtrement des perspectives, enchevêtrement ville-campagne au travers d'expressions telles que « Flocks of wires » ou « tuning-fork », mais aussi double enchevêtrement des rimes. Celles-ci jouent sur l'alternance entre vers longs (pairs) et vers courts (impairs) puisque seuls les vers impairs riment entre eux selon le schéma suivant :



Tout ceci thématise l'interaction complexe qui se joue dans la vision imaginative entre vision et imagination. C'est d'ailleurs sur ce rapport de forces entre les deux acteurs principaux, le corps et l'esprit, que se conclut le poème : « We bring a message from the long black length of body: / “Subside,” it begs and begs » (v.28-29). On ressent une tension entre la soumission demandée et de la tonalité employée pour exprimer cette

demande. Cela thématise la complexité de l'équilibre qui doit s'installer pour que la vision imaginative fonctionne et donne lieu à une représentation. Cette lecture est corroborée par l'intertexte de Aphra Behn, « Love Armed », auquel la citation du vers 10 fait référence : « his brain appears, throned in “fantastic triumph” »³¹. Dans le poème de Aphra Behn, c'est l'Amour qui siège dans un triomphe fantastique, un Amour qui prend la forme d'un rapport de forces entre les amoureux, entre elle et lui, mais qui de ce fait s'auto-détruit en fin de programme poétique : le cœur du vainqueur reste libre, libre de toute attache amoureuse ; l'Amour n'étant plus un sentiment partagé, il n'existe plus et a laissé la place à une relation dominant / dominé. Pour que l'Amour existe, un équilibre entre les acteurs est nécessaire, de même que dans « From the Country to the City », pour que la création existe, il est nécessaire que le même poids soit donné aux deux composantes de la vision imaginative : au corps qui entre en contact avec la réalité et communique son ressenti au cerveau, et au cerveau qui re-présente ce ressenti, le transforme en création, en texte crypté.

Si elle attachait une très grande valeur à la qualité d'observation dans le processus créatif, Bishop ne s'est pas limitée à une représentation de descriptions purement « impressionnistes » parce qu'elle avait conscience de la nécessité de trouver un équilibre entre l'observation et la subjectivité. D'où cette notion de vision imaginative qui réintroduit l'imagination dans l'observation. Car la création chez Bishop reste avant tout – et c'est en accord avec sa démarche de défamiliarisation – un investissement de la réalité par l'imagination. C'est d'ailleurs ce que le paysage de « Cape Breton », ou plutôt la représentation de « Cape Breton » incarne très bien en montrant comment l'imagination peut dépasser les limites de l'observation.

Le paysage de « Cape Breton » (*CP* 67) est en grande partie caché par la brume qui constitue ici la condition de mise en marche de l'activité poétique et devient même la métaphore de celle-ci : là où la vue est limitée et brouillée, la vision imaginative prend le relais. De manière significative, deux vers sont rapprochés par leur construction parallèle et leur rime (celle-ci étant particulièrement signifiante, les rimes étant très peu nombreuses dans ce poème), qui mettent en vis-à-vis l'absence de vision ou sa limitation et le langage qui comble ce manque :

where we cannot see,
where deep lakes are reputed to be. (v.31-32)

³¹ Pour découvrir le texte de Aphra Behn, voir annexe 1 « Love Armed ».

Lorsque ce n'est pas le relief qui interdit au regard un accès direct au paysage, c'est la brume qui étend son filtre mystérieux sur les lieux : relief et brume représentent ainsi la médiation de l'imagination et du langage. La métaphore se poursuit dans la description de l'effet produit par la brume sur le paysage :

The same mist hangs in thin layers
among the valleys and gorges of the mainland
like rotting snow-ice sucked away
almost to spirit. (v.14-17)

La superposition de l'imagination et de son expression dans le langage (la brume) sur la réalité (le paysage) aboutit à une abstraction poétique, à une création. A l'instar d'un poème, cette brume opère dans toutes les directions : « The silken water is weaving, weaving, / disappearing under the mist equally in all the directions » (v.8-9). Et comme à travers un poème, nous parvient à travers elle une pulsation, un rythme : « and somewhere the mist incorporates the pulse, / rapid but unurgent, of a motorboat » (v.12-13).

C'est ainsi que lorsque la vue est bloquée, l'imagination, mais aussi d'autre sens, notamment celui de l'ouïe, se mettent en éveil. La métaphore de la brume nous enjoint de ne pas nous limiter à ce que l'on voit ou ne voit pas et nous incite à recourir à la métonymie pour combler la défaillance des images (comme lorsque le son du moteur nous met sur la piste de la présence d'un bateau ou que des traces, même des traces d'abandon, nous mettent sur la piste de la présence et de l'activité humaine). Le parcours suivi par le masque poétique à la troisième strophe, le long de la route, retrace la désertion des lieux qui par métonymie atteste une présence humaine : les bulldozers vides en ce dimanche attestent d'une activité de construction le reste de la semaine, les petites églises dispersées ça et là indiquent une activité religieuse et indiquent l'existence d'une congrégation. Et effectivement, un bus bondé de monde fait alors irruption à la strophe 4.

Cependant, cela ne signifie pas qu'il faille passer outre ces absences et repeupler les lieux via l'imagination pour annuler le vide. Ces absences thématissent la perte du sens de l'existence qui transparaît plus explicitement aux vers 28-29 : « The road appears to have been abandoned. / Whatever the landscape had of meaning appears to have been abandoned ». Il règne une atmosphère de désolation dans le paysage, mais aussi dans le rythme séculier et cyclique établi par la tradition dominicale qui ne semble pas doter l'existence en ces lieux d'une quelconque orientation ni d'une quelconque perspective : l'homme qui descend du bus avec un bébé et qui revient peut-être de l'office retourne à une vie indistincte, sans contour (« to his invisible house beside the water », v.50) ; le bus

charrie indifféremment des pièces de rechange pour voiture ou des prêtres, en habit ou en civil (v.42-43) ; et après ces courts instants capturés par le masque poétique, tout reprend son cours imperturbablement mais aussi sans perspective, sans intention, sans volonté ni devenir (« The birds keep on singing, a calf bawls, the bus starts », v.51).

Ici, l'action de la vision imaginative mène à une représentation qui dépasse le factuel et s'approche de l'âme des lieux. C'est elle qui révèle le rapport de l'humain au monde, un rapport authentique parce que subjectif. Ce rapport de l'humain au monde ne saurait tenir lieu de savoir : la manifestation phénoménologique du monde pourrait alimenter le leurre d'une connaissance immédiate de celui-ci, mais Bishop s'attache à faire ressortir la résistance de cette phénoménologie comme c'est le cas, par exemple, dans « At the Fishhouses » (CP 64).

Ce poème s'inscrit à la perfection dans le volume intitulé *A Cold Spring* par son atmosphère à la fois paisible et froide. Mais déjà dans cette ambiance en demi-teinte faut-il préciser que l'impression paisible n'est pas exempte d'une sensation sous-jacente de décrépitude, voire de dangerosité. Cela dénote la dimension indomptable de la réalité, l'impossibilité de la maîtriser et encore moins de la « conserver », de l'abstraire de sa dimension temporelle.

Le premier mouvement du poème offre une description très posée qui suit un rythme globalement iambique essentiellement composé de trois ou quatre temps, et dont les vers accommodent chaque fois une unité syntaxique. L'enjambement des vers 16-17 (« scattered / among the wild jagged rocks ») ne déroge que faiblement à cette construction puisque la coupure entre le participe passé et son complément prépositionnel respecte l'unité de ce complément même s'il contraint à modifier légèrement la respiration de la lecture. En revanche, deux pentamètres et deux hexamètres dénotent quelque peu. Les vers 8 et 9 font s'enchaîner deux pentamètres contrastés : alors que le vers 9 est l'archétype du pentamètre iambique classique (qui en soi ne dérange aucunement l'atmosphère de la scène : « The five fishhouses have steeply peaked roofs »³²), le vers 8 opère une inversion en milieu de vers qui substitue un rythme dactylique au rythme iambique. Cela fait ressortir (notamment par contraste avec l'emploi du pentamètre au vers suivant) l'aspect coulant des yeux et du nez et souligne une première sensation désagréable liée à l'élément

³² Certains critiques ont prétendu que les cinq maisons représentaient les cinq sens, ce qui me paraît peu convaincant, ce premier mouvement reposant essentiellement sur la vue et le toucher. En revanche, il me semble plus intéressant de remarquer la corrélation entre les cinq maisons et les cinq pulsations : ce vers érige devant nous un décor de cinq maisons planté avec stabilité par le rythme bien enraciné du pentamètre iambique.

liquide, lequel inspire quelques vers plus bas une autre sensation dérangement qui cette fois se révèle inquiétante : « the heavy surface of the sea, / swelling slowly as if considering spilling over » (v.13-14). Dans son mouvement menaçant, l'eau déborde du rythme établi en submergeant le vers 14 de six pulsations. La seule autre occurrence de vers à six pulsations dans cette première strophe est le vers 19, « like the small old buildings with an emerald moss », qui connote cette fois la décrépitude bien que celle-ci soit envisagée de manière esthétique. Ainsi, ce premier mouvement établit un tableau faussement paisible révélateur de la fausse immédiateté du monde, et il introduit déjà subrepticement les préoccupations qui vont être développées par la suite. Comme divers critiques l'ont indiqué (Bloom, Kalstone, Travisano, etc.), on passe de la description à la méditation.

Une de ces préoccupations centrales semble être la tentation d'une connaissance vouée soit à nous échapper (« flowing and flown », v.84), soit à nous submerger :

... The water seems suspended
above the rounded gray and blue-gray stones.
I have seen it over and over, the same sea, the same,
slightly, indifferently swinging above the stones,
icily free above the stones,
above the stones and then the world. (v.65-70)

L'accumulation des répétitions monte en puissance pour finalement tout engloutir, une ultime destruction préparée par la longue série d'autres destructions, décrépitudes, érosions du poème (les poissons qu'on écaille et dont les écailles collent à tout, les outils émoussés, les instruments rouillés, les toits recouverts de mousse, la population en déclin, les sapins menacés d'être coupés à l'approche de Noël) mais qui survient avec beaucoup de pudeur : « and then the world ».

En réalité, ce poème explore deux types de connaissances. Dans les deux cas, elles sont exprimées via la métaphore de l'eau dont le poème exploite la double nature d'étendue stagnante et indifférenciée (c'est la métaphore de la connaissance divine qui est d'ailleurs thématiquée par un éternel retour au même au vers 67) et d'élément en perpétuel mouvement, en perpétuelle transformation (c'est la métaphore de la connaissance humaine, historique).

La première qui est envisagée est une connaissance divine et intemporelle, comme le suggèrent les vers 52-54 avec leur référence aux hymnes Baptistes, ainsi que le vers 48 (« element bearable to no mortal ») qui évoque une dimension et une compréhension qui dépassent l'humain. Cette connaissance est destructrice, la voix

poétique le sait bien (les vers 71 à 77 avec leurs répétitions des notions de souffrance et de brûlure évoquent d'ailleurs la conception chrétienne de l'enfer). Pourtant elle soumise à la tentation (peut-être peut-on y voir un écho de l'épisode du serpent et de la pomme), une tentation qui transparait à travers le retour presque incantatoire de la phrase nominale « Cold dark deep and absolutely clear » aux vers 47 et 60. L'absence de verbe et la phrase laissée en suspens confèrent à ces deux occurrences une tonalité et une force hypnotiques, comme si la voix était subjuguée par sa vision. La répétition suggère le pouvoir de fascination de cette vision, lequel est renforcé par les deux tentatives successives de s'arracher au mesmérisme de l'eau en concentrant son attention sur d'autres composantes de la scène : d'abord sur le phoque, puis sur les sapins... Ces deux « dérivatifs » échouent puisqu'ils nous ramènent néanmoins au domaine religieux (les hymnes, Noël), c'est-à-dire à l'expression du divin parmi les hommes. D'ailleurs, l'impossibilité de se détacher de la fascination pour cette connaissance divine est thématifiée par le phoque auquel la voix poétique s'identifie (« like me a believer in total immersion », v.52) et qui revient toujours comme malgré lui (« as if it were against his better judgment », v.59). De la même manière que la voix poétique en revient à une description de la mer qui la submerge et la dépasse en ceci qu'elle ne parvient ni à l'exprimer ni à s'en détacher, le phoque opère un retour à la fois à l'étrange et au même : la musique n'appartient pas à son monde marin, comme la connaissance divine n'appartient pas aux Hommes, mais comme la musique pour le phoque, elle continue d'exercer sur la voix poétique une fascination qui l'attire à la limite de son monde (la seconde strophe a permis de thématiser le moment charnière où le masque poétique se détourne du monde des hommes dans lequel il était ancré (« He was a friend of my grandfather. / We talk of the decline in the population / and of codfish and herring », v.33-35) pour se laisser aller à une fascination-tentation de la mer comme image de la connaissance divine.

La voix poétique me semble ne se détacher de sa vision hypnotique qu'au vers 71, comme si elle s'arrachait soudain à sa rêverie pour s'adresser de nouveau à son lecteur-interlocuteur : depuis le début de la troisième strophe (v.47) jusqu'au vers 70, on pouvait imaginer le masque poétique comme se parlant à lui-même, perdu dans ses pensées , mais le vers 71 opère un sursaut et le lecteur se voit soudain interpellé directement. On peut voir dans ce passage à la deuxième personne une stratégie pour se raccrocher au monde des Hommes, comme si ce « you » opérât à la manière d'un bouclier entre la voix poétique et l'objet de sa fascination. Harold Bloom décrit cette distanciation comme suit :

The speaker succeeds in immersing herself in the previously unbearable water, but at a remove revealed through the second-person point of view and conditional narration. . . . Knowledge, like the speaker's imagined baptism, is available only at a remove, mediated by an epistemological framework. (*Bloom's Major Poets* 48)

La manifestation de l'écart indique que la voix poétique progresse dans ce dernier mouvement du poème vers une autre conception de la connaissance et du savoir, une conception plus humaine et plus médiatisée par divers filtres évoqués dans le premier chapitre de cette étude. Cependant, ce n'est pas au travers de la concrétisation de son immersion qu'elle adopte cette nouvelle orientation : Bloom prétend qu'elle « parvient » à s'immerger, mais d'une part, elle ne s'immerge pas puisqu'elle met une double distance entre elle et l'eau (la deuxième personne et le conditionnel que Bloom relève pourtant), et d'autre part, il ne s'agit pas d'y « parvenir » ou de « ne pas y parvenir », mais bien plutôt d'y résister. Et c'est précisément en résistant à la tentation et au leurre de pouvoir accéder à un savoir absolu qu'elle revient à une conception plus humaine de la connaissance. Elle se résigne à s'en tenir à ce que son imagination lui suggère de la connaissance : « It is like what we imagine knowledge to be » (v.78). Elle s'oriente ici non plus vers un savoir absolu que l'on détient mais vers un savoir de l'imagination, c'est-à-dire un savoir nécessairement « déformé », « transformé » par l'imagination, autrement dit un « savoir subjectif ». Réapparaît alors la dimension humaine, temporelle : « and since / our knowledge is historical, flowing, and flown »³³. Elle se résigne à un savoir qui nous échappe inéluctablement. Une résignation qui lui permet d'accepter l'imagination et la subjectivité comme seuls modes authentiques de rapport au monde.

³³ On peut même voir une réintroduction de la dimension temporelle dans le mot « since » qui signifierait alors non seulement « puisque notre savoir est historique », mais aussi « depuis que notre savoir est historique », c'est-à-dire depuis que nous sommes réduits à notre condition humaine, depuis que la pomme a été croquée.

Chapitre 2 : L'émergence d'une voix

La première partie de cette étude a permis de mettre en évidence le placement particulier d'Elizabeth Bishop face au monde et aux autres à travers son écriture. L'absence d'évidence dans son rapport à son environnement souligne la fragilité et la difficulté de ce placement. L'écriture semble alors être pour elle un lieu d'investigation et d'élaboration de cette identité problématique. Je propose dans ce deuxième chapitre d'explorer les processus qui ont permis à sa voix, à sa signature, d'émerger et de s'affirmer.

Suivant la thèse que Harold Bloom développe dans *The Anxiety of Influence*, un écrivain s'inscrit nécessairement soit dans le prolongement d'une lignée, soit en rupture par rapport à une lignée, soit en confrontation avec elle. Je présenterai ici l'étude de certains poèmes dans lesquels s'inscrit le placement de Bishop par rapport à son héritage littéraire et personnel. A cette occasion, un détour comparatif avec le travail de Robert Lowell – poète de sa génération dont elle a été le plus proche – nous éclairera sur la particularité de la démarche bishopenne dans le paysage littéraire et social, passé et contemporain.

Une autre caractéristique de la signature Bishop qu'il faudra analyser est le passage de sa réflexion sur l'héritage personnel, culturel et littéraire par la prose qui lui permet d'accéder dans un deuxième temps à une voix lyrique laquelle à la fois se nourrit de cet héritage, fait état de son allégeance par rapport à lui, et autorise finalement sa propre émancipation. Nous verrons enfin que ce statut de voix originale est confirmé par l'influence qu'elle a exercé notamment sur une autre poète légèrement plus jeune, nommément, May Swenson.

I – Le rapport à la tradition

Si l'on se fie à ce que ses écrits laissent transparaître d'elle, Bishop apparaît comme un tempérament à la fois classique et très original : l'extravagance n'est pas de mise dans ses œuvres, ce qui n'empêche pas d'y reconnaître une écriture et une approche du monde et de la représentation hautement personnelles. Ce qui se dégage de ses écrits – et des biographies qui lui sont consacrées – c'est un attachement à l'héritage traditionnel mais qui ne se manifeste cependant pas par une allégeance inconditionnelle. Bishop y impose son empreinte parfois sous forme de commentaires sous-jacents, mais plus souvent en investissant cette tradition pour mieux en exposer ses limites par des jeux de défamiliarisation et de décalage. On retrouve là aussi son refus de s'en remettre à une évidence. Et pourtant, le lecteur sent qu'elle nourrit une grande affection pour ce que ses ancêtres ou prédécesseurs lui ont légué. Mais bien sûr, chez Elizabeth Bishop, rien ne va sans ambiguïté.

Le dédoublement est ancré en elle du fait de ce qu'elle est (une enfant ayant la double nationalité américano-canadienne) et du fait de son vécu (une orpheline tiraillée entre deux familles). Bishop écrit cette tension interne à l'identité dans la nouvelle autobiographique « The Country Mouse ». Dans le dernier paragraphe, qui préfigure d'ailleurs le poème « In the Waiting Room », elle dépeint l'épisode épiphanique à la fois palpitant, douloureux et angoissant de l'émergence de sa personne en tant qu'individu à part entière. Nous reviendrons plus loin sur cette séquence intense. Dans ce qui précède, elle insiste plus sur le rôle actif des autres dans le façonnement de son identité.

Au cours de ce récit, on assiste à plusieurs reprises à un étouffement de la personnalité naissante de la fillette qu'était Elizabeth Bishop par ses grands-parents paternels. Cela commence par la situation de déracinement dans son ensemble puisque Bishop, jusque là élevée dans la campagne canadienne par ses grands-parents maternels se voit transférée en ville, aux États-Unis, chez ses autres grands-parents : « I had been brought back unconsulted and against my wishes » (17). Sa simple présence dans sa famille paternelle est en elle-même la preuve que ses désirs et sa sensibilité sont considérés comme quantité négligeable, ce qui explique et est corroboré par son sentiment d'être un occupant de second rang dans cette nouvelle maison, lequel transparaît ici et là dans le récit : « he [the dog] immediately adopted me, perhaps as being on the same terms in the

house as himself » (21), ou encore l'aparté suivant « for I had never felt secure about my status [in the house] » (32).

De nombreux épisodes réitérent la suppression de son individualité : le refus de la grand-mère de Boston d'emmener ses poupées usées, l'achat d'une poupée neuve qui ne lui plaît pas, l'attribution d'un nom qui ne lui convient pas plus (16), le choix de vêtements austères (« Everything we bought was brown », 17) mais dont l'achat s'accompagne surtout d'un commentaire rabaisant pour ce qui a jusque là constitué son environnement quotidien et affectif et pour les êtres qui lui sont chers (« Now Grandma and I were immediately driven to Stern's to buy me decent clothes », 16-17). Le sentiment d'insulte ressurgit d'ailleurs peu après : « to be saved from a life of poverty and provincialism, bare feet, suet puddings, unsanitary school slates, perhaps even from the inverted *r*'s of my mother's family ». Ces arguments, bien que repris par la voix de la narratrice, sont ceux utilisés par la famille paternelle pour justifier de son déracinement. La transposition de ces propos dans le discours de la narratrice manifeste sans doute une amertume puisqu'il y a là un décalage entre les éléments familiers évoqués et le mépris qu'ils suggèrent à sa famille paternelle. La fillette semble aussi ressentir comme un affront le fait qu'une de ses tantes remette en cause sa perception de leur rencontre : « I met Aunt Jenny for the first time, although she kept insisting she had known me before as a baby » (19). L'identité en tant que mémoire d'un vécu est ici niée.

La sensibilité de la personnalité qui s'est déjà forgée en elle est de nouveau ignorée lorsqu'on lui fait l'affront de prétendre lui apprendre ce que sont des érables dont la feuille est l'emblème du pays où elle a toujours vécu (17) ou lorsque son sentiment d'identité nationale (canadienne) est vécue comme un outrage, sans égard pour cet aspect de son héritage maternel :

[M]ost of all I hated saluting the flag. I would have refused if I had dared. . . . Now I felt like a traitor. I wanted us to win the war, of course, but I didn't want to be an American. When I went home for lunch, I said so. Grandma was horrified; she almost wept. Shortly after I was presented with a white card with an American flag in color at the top. All the stanzas of "Oh, say, can you see" were printed on it in dark blue letters. Every day I sat at grandma's feet and attempted to recite this endless poem. (26-27)

On voit ici qu'il est fait peu de cas de ce qui a déjà commencé à se construire de son identité et qu'on lui force la main pour adopter une identité qui ne lui est pas « naturelle » ou « native » : on cherche à lui inculquer contre nature, par du « par cœur », quelque chose qui relève plus du ressenti et de l'héritage (notamment l'héritage d'un inconscient collectif) que de l'apprentissage. L'ambiguïté de sa position en tant que fille de mère canadienne et

de père américain – « I felt like a traitor » ne précise pas envers quel pays, ce qui permet d'envisager que ce sentiment est double – n'est à aucun moment reconnue et encore moins prise en considération, de sorte que cette identité qui dès le départ est double et problématique est encore complexifiée (et complexée) par le manque de reconnaissance de l'autre en elle par sa propre famille.

Il semble que la personnalité qui a émergé de ces conditions particulières se soit construite en nourrissant la différence par rapport à cet environnement. Ce mouvement de différenciation est d'autant plus marqué dans « The Country Mouse » qu'il s'inscrit dans un cadre perçu comme hostile, mais on le retrouve également vis-à-vis de l'influence de sa famille canadienne que Bishop affectionnait pourtant.

C'est ainsi que son hommage à son grand-père maternel dans « Manners » résonne d'une tendre ironie à la fois exquise et émouvante. Ce poème, comme le titre l'indique, évoque les bonnes manières, c'est-à-dire les codes qui régissent nos rapports aux autres et qui nous sont transmis de génération en génération via l'éducation. Et c'est ce lien intergénérationnel qui est d'abord mis en évidence et à l'honneur puisque le poème commence par l'évocation d'une promenade en charrette à cheval en compagnie du grand-père, moment privilégié pour la transmission de valeurs, de savoirs et d'expériences. Parce que la tradition fournit à l'individu un certain nombre de repères, un cadre familial – car coutumier – qui régit et simplifie les rapports grâce à des rituels convenus (parmi lesquels les bonnes manières), elle est censée atténuer ce que Bruce Bégout a appelé dans *La Découverte du Quotidien*, « l'étrangèreté » des autres. Autrement dit, ces codes sont destinés à conférer une certaine stabilité à l'environnement social de l'individu. La tradition est aussi facteur de stabilité parce qu'elle est basée sur un principe de répétition et de persistance dans le temps d'us et coutumes partagées.

Dans le poème de Bishop, la voix de la tradition se fait entendre via celle du grand-père du masque poétique qui énonce un certain nombre de préceptes dictant la conduite à tenir envers les autres. Mais au lieu de conférer au monde un aspect rassurant, ces manières révèlent ici leurs limites et cristallisent ainsi l'étrangeté de l'être, des autres et de l'être-au-monde. Les manières enseignées par le grand-père sont affectueusement moquées même si le ridicule ne transparaît pas tout de suite : les premières strophes pourraient passer pour sérieuses si la suite ne venait rétrospectivement saper les principes qu'elles exposent en faisant ressortir certaines déficiences. Ce n'est en effet qu'à la strophe 6 que le ton ironique du poème se fait clairement entendre, au moment où le grand-père

met sur le même plan humains et animaux : « Man or beast, that's good manners » (v.23). Le vieil homme place sa jument sur un pied d'égalité avec lui-même et avec les enfants qui l'accompagnent : « he said the mare was tired / so we all got down and walked / as our good manners required » (v.30-32). Le dernier vers insiste sur le fait que son geste n'est en aucun cas le résultat d'une motivation pratique visant à « économiser » son cheval de manière à ce qu'il puisse encore servir, mais bien celui d'une motivation ontologique. Il fait alors entrer la jument dans une transaction à laquelle elle ne peut prendre part puisque ce type de rapport ne peut se construire qu'entre humains : il lui fait une politesse qu'elle ne pourra lui rendre. Revenons d'ailleurs quelques vers plus haut à l'anecdote du corbeau bien élevé qui répond lorsqu'on lui parle :

and when Willy whistled he answered.
“A fine bird,” my grandfather said,
“and he’s well brought up. See, he answers
nicely when he’s spoken to. (v.19-22)

Le passage trahit de manière savoureuse et bon enfant une perspective anthropomorphe. Or, celle-ci correspond à une tentative de domestication, de maîtrise du monde, destinée à en faire taire l'étrangeté insaisissable en cherchant à faire entrer tous les constituants de ce monde dans le moule du familier. Le choix du corbeau comme animal domestiqué souligne le caractère inadapté et erroné de l'anthropomorphisme : il ne s'agit pas d'un chien que l'on peut tenir en laisse, ni d'un chat que l'on peut caresser, ni d'un cheval que l'on peut monter, ni même d'un petit oiseau que l'on conserve dans une cage, mais d'un gros oiseau encombrant, habituellement associé, de surcroît, aux mauvais présages. On notera d'ailleurs que le caractère familièrement étrange du corbeau relève de cette autre habitude commune qu'est la superstition populaire : c'est parce qu'il représente traditionnellement l'étrange(r) que le corbeau permet d'une certaine manière de circonscrire l'étrange et d'atténuer l'inquiétude qu'il pourrait générer. Mais en interprétant sa conduite par des codes humains, le grand-père le fait basculer dans le domaine de l'étrangement familier ; autrement dit, il fait ressortir l'étrangeté, l'aspect non naturel, non évident, des codes sociaux puisque ce ne sont que des arrangements de la réalité. La voix auctoriale, en se servant de la voix de ce personnage, attire l'attention sur l'aspect construit de l'échange humain codifié et incite le lecteur à se poser la question de la fonction d'une telle construction. Elle tend à mettre au jour le processus de familiarisation et de quotidianisation dont Bruce Bégout explique qu'il a deux buts : dissimuler l'étrangeté du monde sous des aspects rassurants, mais aussi faire oublier que l'apparente évidence, ou l'aspect naturel des choses, n'est justement pas

naturelle. Une des limitations qui ressort concernant les bonnes manières en tant qu'encodage des rapports humains dans un processus de familiarisation est leur incapacité à masquer leur caractère artificiel.

L'autre limitation qui apparaît est celle de leur échec à participer à la stabilité du monde dans le temps. Ces bonnes manières en tant qu'héritage confronté à une société en profonde mutation se révèlent désuètes, inadaptées et incapables de créer un lien générationnel familial qui persiste, qui résiste à la mutation que les conventions ont pourtant comme tâche de neutraliser. Avec l'apparition des voitures motorisées qui isolent les passagers de l'extérieur (par leur habitacle et le bruit du moteur) et accélèrent la croisée des chemins, la courtoisie entre voyageurs n'a plus lieu d'être puisqu'on n'a plus vraiment ni la possibilité ni le temps d'entrer en contact avec les autres. L'atténuation de « l'étrangèreté » des autres (pour reprendre le néologisme de Bruce Bégout) par le salut ne semble plus fonctionner pour l'enfant du poème car elle appartient déjà au monde moderne où l'individualisme laisse réapparaître et ré-accentue cette étrangèreté. L'indication qui apparaît sous le titre, « Manners – For a child of 1918 », par la précision temporelle qu'elle apporte, implique que la voix auctoriale a conscience que ces bonnes manières n'ont déjà plus cours, appartiennent déjà au passé car quel besoin aurait-elle de préciser l'année si elle considérait ces codes comme intemporels ?

Cette petite ligne mérite d'ailleurs que l'on s'y arrête un instant. S'il s'agit d'une dédicace, alors cela signifie que le poème est destiné à un ou une enfant de 1918 qui sera à même d'en apprécier toutes les implications parce qu'il ou elle se situe précisément entre ère traditionnelle et ère moderne. Ou bien ce sont les manières évoquées qui sont pour un ou une enfant de 1918, ce qui sous-entend qu'elles sont encore valables pour cette enfant (il n'est pas dit « pour un enfant d'avant 1918 »). Mais quelle validité ont-elles puisqu'elles n'ont plus cours ? Sans doute celle du lien affectif avec les générations précédentes : bien que le contenu de ce qui est transmis soit remis en cause, l'acte de transmission semble conserver sa valeur d'attachement affectif à la lignée. D'où la tonalité bon enfant et non cinglante de l'ironie de ce poème qui pimente mais n'entache rien le souvenir de ces moments partagés lors de la promenade.

Comme toujours, la poésie de Bishop se refuse à être « mono-tone » et le vent de nostalgie pour le monde traditionnel de ses aïeux qui semblait plus facile, plus évident, se double nécessairement d'un commentaire sur le monde moderne. La position charnière de l'enfant souligne par sa nature même la phase de mutation entre ces deux mondes et

donc la contingence du monde en général. Toujours d'après Bruce Bégout, c'est cette mutabilité qui est source d'inquiétude chez l'humain et qu'il conquiert, qu'il atténue, via le processus de quotidianisation-familiarisation dont font partie les bonnes manières. Ici l'héritage des générations précédentes est mis en échec, le rapport à l'autre tel qu'il était pratiqué est nié, ce qui fait vaciller la façade familière du monde que la tradition était censée dresser. De plus, la mise en présence des deux univers (celui, traditionnel, des voitures à cheval auquel l'enfant appartient par la lignée et celui, moderne, des voitures à moteur auquel l'enfant appartient par sa génération) souligne la non unicité du monde quotidien, et sa relativité inquiétante. C'est ce qui transparaît dans la quatrième strophe : « So Willy / climbed up with us, but the crow / gave a "Caw!" and flew off. I was worried. / How could he know where to go? » (v.13-16). Le corbeau ne se conforme pas à la voie dictée par la coutume, il prend un chemin alternatif, ce qui a pour effet de faire surgir chez le masque poétique l'inquiétude face à cette ouverture des possibles. Mais à la strophe suivante il s'aperçoit (et lecteur aussi) que, bien que sorti de la voie prescrite (celle de l'invitation du grand-père à monter dans sa charrette, elle-même dictée par les bonnes manières), le corbeau ne se perd pas : « But he flew a little way at a time / from fence post to fence post, ahead; » (v.17-18). Hors des clous rassurants du familier régi par certaines règles artificielles telles que les codes sociaux, on ne découvre pas le néant, l'anéantissement dans l'informe, on n'est pas voué à la perte, mais à la reconstruction d'un autre mode d'être-au-monde. Ce dernier n'est d'ailleurs pas en rupture totale avec le monde quotidien précédent mais le rejoint en certains points (les poteaux - « from fence post to fence post » - qui échelonnent le trajet parallèle de l'oiseau). A ce sujet, l'attitude du grand-père qui assimile le corbeau à son code d'être familier est très instructif : le grand-père, entièrement replié sur son monde familier traditionnel ne peut reconnaître la différence du corbeau ; il ne voit, et ne cherche à voir, que les convergences (il est bien éduqué et répond quand on lui parle) pour mieux occulter son altérité. En revanche, la voix de l'enfant, qui appartient déjà au monde moderne et est tournée vers l'avenir, reconnaît la divergence qui ouvre la pluralité des possibles, une ouverture propre à la nature indéterminée de l'avenir (celle-ci étant connotée par la question du vers 16, mais aussi par « ahead » dont le iambe reste en suspens en fin de vers et ressort par contraste avec le rythme ternaire, renforcé par la construction syntaxique symétrique, qui précède).

A ce propos, je souhaiterais faire un rapprochement entre deux questions posées dans deux poèmes du même recueil qui semblent résonner du même écho : « How

could he know where to go? » (v.16) demande la voix enfantine de « Manners » ; « But how could Arthur go. . . » (v.47) s'inquiète l'autre voix enfantine de « First Death In Nova Scotia ». Ces deux interrogations de la seconde partie du recueil *Questions of Travel*, intitulée *Elsewhere*, nous mènent « ailleurs », hors du monde rassurant du familier et de la vie. Mais ces deux ailleurs suivent un crescendo dans le traitement de l'inquiétude face à l'autre : si dans « Manners », l'altérité d'un autre monde quotidien avec d'autres codes sociaux ouvre en même temps une possibilité d'alternative et d'avenir sous une autre forme, l'Autre que s'apprête à affronter le petit Arthur en revanche est l'informe du néant sur lesquels nous reviendrons dans le dernier chapitre.

Envisageons pour l'instant les traitements plus métaphoriques de la mort que l'on trouve dans les nouvelles de Bishop, et qui évoquent les limitations temporelles ou conceptuelles d'un phénomène, qu'il s'agisse d'un héritage culturel et littéraire comme dans « The Farmer's Children » ou d'un dévouement à un culte comme dans « The Baptism ».

L'ouverture de l'incipit de « The Farmer's Children » (*CPr* 193) ancre cette nouvelle dans la tradition littéraire puisqu'elle commence à la manière d'un conte : « Once, on a large farm ten miles from the nearest town » se rapproche fortement de « Once upon a time in a land far away ». Pourtant, la suite du premier paragraphe fait plutôt entrevoir au lecteur le début d'une fable, une fable littéraire avec pour personnages principaux Emerson et Caton, ici deux petits garçons issus d'un premier mariage d'un fermier. D'ailleurs, les deux ascendances se rejoignent dans la beauté merveilleuse de certains passages descriptifs. Pourtant en dépit de la ciselure de l'écriture et des noms prestigieux des personnages, ce qui attend le lecteur au niveau diégétique relève plus d'une fable lugubre de dégénérescence.

Les deux petits protagonistes sont déjà un avertissement que le lecteur, trop vite porté par les connotations qu'il associe à leurs noms, ne manque pas d'ignorer : nous ne sommes pas en présence d'illustres personnages, mais de petits fermiers orphelins. Et bien vite ces nobles noms apparaîtront nettement déçus de leur grandeur lorsque la caractérisation les aura associés à un langage peu châtié : non seulement leur conjugaison des verbes ne les présente pas comme des personnages éduqués (« “Oh, Ma, we was just. . .” », 195), mais leur attitude se révèle plus que rustique lorsqu'ils jurent et crachent (« “Where is that damned old barn?” Emerson asked, and spat again. », 200 ; « he swore a few more times, almost cautiously. Cato swore too », 201).

Tout dans cette nouvelle prend la pente descendante. A l'occasion de son remariage, le fermier fait quitter à sa famille son ancienne ferme sur l'une ancienne route pour emménager dans une nouvelle ferme le long de la nouvelle route, et pourtant l'évolution n'a rien de positif. Si les prénoms des deux garçons semblent quelque peu prétentieux, ils n'étaient que la marque d'un hommage rendu à de grandes figures du passé. En revanche la grandiloquence des prénoms des demi-sœurs issues du second mariage apparaît plus vulgaire, digne de noms d'héroïnes de romans-photos, voire même d'animaux de la ferme (Lea Leola, Rosina, Gracie Bell pourraient tout aussi bien être attribués à des vaches).

A ce stade, l'ironie bat son plein : les références classiques sont abandonnées, et ce au profit d'une influence non seulement vile mais aussi usurpatrice, puisque la voix auctoriale choisit ici d'utiliser volontairement le terme de « romantisme » dans son acception populaire et déformée : « the stepmother, being romantic and overgenerous, to her own children at least, had given them the names of . . . » (193). Entorse supplémentaire : cela place la période « romantique » du mariage du fermier *après* l'arrivée d'Emerson, un anachronisme qui amplifie encore le mauvais usage fait du romantisme jusque-là. D'ailleurs la descendance et la lignée, au sens de filiation mais aussi de chronologie, sont rompues bien avant que les deux garçons ne décèdent à la fin de l'histoire : « The farm had belonged to the children's father's grandfather. . . . The original farmhouse . . . had been struck by lightning and burned down ten years before » (193). La subversion est omniprésente, et c'est aussi une version déchue du conte du Petit Poucet que Caton nous présente : son système de morceaux de journaux déchirés « fonctionne » puisqu'il retrouve le chemin de la maison (196-7), mais lorsqu'il reproduit l'expérience avec des miettes de pain, il ne revient jamais de sa nuit passée dans la grange.

La vie à la ferme elle aussi semble dénaturée : on ne s'alimente plus exclusivement avec les produits directs de la ferme, le repas se compose de pain acheté au magasin et de conserves (« white “store” bread and dishes of “preserves” », 196). En réalité, c'est toute l'économie de cette ferme qui paraît déviante et vouée à l'échec : « the reaper, the tedder, the hay rake, the manure spreader, the harrow, et cetera – all the weird and expensive machinery of jaws and teeth and arms and claws, of direct and reflex actions and odd gestures, apparently so intelligent, but in this case, so completely useless because it was still dragged by horses » (194). Or, si on file la métaphore littéraire instaurée en début de récit par les noms des personnages et la référence au romantisme, toute cette

batterie d'instruments évoque l'usage d'artefacts littéraires, de figures de styles. Le commentaire est alors sans appel : les « outils » littéraires ne suffisent pas, tout dépend de la manière dont ils sont exploités. Ils représentent un héritage précieux (« Because farm implements are so valuable, always costing more than the farmer can afford . . . », 194) mais ne suffisent pas et risquent même de dépasser les moyens du fermier, autrement dit de lui échapper.

Autre décrépitude métaphorique, celle de la couverture que la seconde femme du fermier pose sur ses filles endormies : « she stood for a moment looking down uneasily at its pattern of large, branching hexagons, blanched, almost colorless, in the moonlight. That had been such a pretty quilt! » (200). La belle-mère couvre sa progéniture (sa production) d'une couverture dont les motifs (la forme) – en l'occurrence un flocon de neige – ont perdu de leur panache, tels des figures de style ou des rythmes poétiques ou toute autre technique de représentation littéraire que l'usage a rendus désuets et fades. Or cet aparté dans le texte (cet épisode qui nous arrache à la présence des deux petits garçons sur le chemin de la vieille grange est distingué du reste, comme mis entre parenthèses par des blancs avant et après) ne semble pas contribuer à faire progresser la diégèse : il fonctionne de manière tabulaire, comme en poésie, et renvoie au paragraphe précédent.

Les deux sont liés par l'image de la neige et de la formation des flocons : « Out of the forms of a lost childish game, from between the pages of a lost schoolbook, the image fell upon her brain: a snowflake » (200). Ce flocon ressemble selon la définition qui en est donnée dans cette citation à un vieux poème ou une vieille ritournelle étudiée et apprise par des générations d'élèves, quelque chose d'ancré profondément dans la culture tout comme le sont certains vers, certaines citations de grandes figures de notre histoire telles que Emerson et Caton. Voyons comment l'image du flocon de neige (et tout ce qu'elle connote ici) est traitée dans le paragraphe qui précède, dans la discussion entre les deux garçons :

“It might snow even,” Cato said.
“No,” said Emerson, “it's too cold to snow.”
“But when it gets awful cold like this, it can't snow.”
“Why can't it?”
“Because it's too cold.” (199-200)

La formation de la neige – la mise en forme – est ici objet de débat entre les deux frères. Il en ressort que sa cristallisation est le résultat de conditions très précises et n'a lieu que dans un contexte défini. Autrement dit, la mise en forme ne peut être un artifice, le résultat d'un caprice : elle n'est pas plaquée sur l'œuvre mais doit résulter de la convergence de divers

paramètres de l'œuvre. Cela nous ramène alors à l'idée de dégénérescence déjà évoquée précédemment et qui informe toute cette nouvelle : l'idée qu'au fil des âges, les modèles s'érodent et ne peuvent plus avoir cours de la même manière.

Cette érosion est aussi thématisée par l'abolition progressive des sens des deux garçons. Le premier sens atrophié est de manière significative celui du toucher. Et parce que cela apparaît par le biais de la métonymie des mains, la transposition métaphorique de cette paralysie à l'écriture s'impose à l'esprit du lecteur : « with hands that had no feeling left in them » (200). Puis ce sont l'odeur, la texture et le goût, c'est-à-dire tout ce qui donne sa saveur à l'expérience, qui sont altérés :

But it was too cold to smell the hay. . . . They started heaping it [the hay] over their legs and bodies. It felt queer; it had no weight or substance in their hands. It was lighter than feathers and wouldn't seem to settle down over them; it just prickled a little (201).

It felt like hoarfrost. It scratched and then melted against the skin of his numb hands. It gave him the same sensation as when he ate the acid grape jelly his stepmother made each fall and little sticks, little crystal sticks, like ice, would prick and dissolve, also in the dark, against the roof of his mouth. (202)

On retrouve ici l'écriture poétique de Bishop avec les échos, renvois et associations entre les divers tropes développés précédemment : une catalyse opère ici entre l'image des mains (de l'écriture) et celle des autres sens (de la textualité et de la saveur de l'expérience littéraire), mais aussi entre l'image de la forme (véhiculée par des cristaux de glace rappelant la structure des flocons évoquée par ailleurs) et cette textualité. Des passerelles s'installent ainsi entre l'image du flocon et celle de la paille : il y a effondrement de la forme lorsque les conditions nécessaires à son expression ne sont pas remplies ; ainsi, par trop grand froid, le foin ne dégage plus aucune odeur et les fétus de paille ne parviennent à former aucune cohésion.

Puis l'engourdissement s'accompagne d'une impression d'inquiétante étrangeté. En phase d'assoupissement aux pages 202 et 203, le regard du garçonnet met en relief les anomalies de cette ferme où tout semble sombrer dans la déchéance comme en témoignent par exemple les maïs pas encore récoltés à cette époque tardive de l'année alors qu'ils sont là, lui et son frère, pour garder de splendides machines de récolte. Sa focalisation nous présente un environnement moderne hostile et menaçant, projetant ainsi sa sensation d'aliénation sur les éléments représentatifs du modernisme. Cette extériorisation trahit en fait une atteinte de ce qu'il a de plus intime : son corps et son humanité. Ainsi, sous l'action du froid qui paralyse son être, il se transforme – dans son imagination du moins – en cheval, un peu à l'instar de Gulliver revenant du pays des chevaux et ne parvenant plus à retrouver sa place dans la société des hommes.

Et pourtant, au moment où tous les sens se figent, c'est cette imagination – avec les risques d'aliénation qu'elle contient – qui bat encore son plein. Quand la forme (l'enveloppe charnelle) cesse de fonctionner, le dernier bastion d'activité c'est la vision imaginative : « The disks of the harrow looked like the side – those shields hung over the side – of a Viking ship. The harrow was a ship that was going to go up to the moon with the shields all clanging on her sides; he must get up into the seat and steer » (203). Et même si ce vaisseau Viking l'emporte jusqu'à la limite de la perte de conscience et de la folie, tant que ce vaisseau le porte, la vie, la création, l'écriture continuent. Mais lorsqu'il ne parvient plus à maintenir l'illusion, lorsque le vaisseau redevient simple herse, survient alors la descente vers la mort : « But how could it be going to the moon when the moon was coming right down on the hill? No, moons; there was a whole row of them. No, those must be the disks of the harrow. No, the moon had split into a sheaf of moons, slipping off each other sideways, off and off and off and off » (203). La vision imaginative de Caton nous mène à un tourbillon vertigineux, à la limite de la folie et de la mort. Pourtant c'est en cet instant précis, en cette limite, que le texte devient poétique. C'est là qu'il fait entrer le lecteur dans la vision poétique de l'enfant via une stratégie de style indirect libre pour véhiculer sa focalisation en effaçant au maximum toute médiation. Et c'est aussi là que la texture sonore du texte se fait l'écho du vertige dépeint et qu'il fait ainsi entendre sa poéticité. Nous sommes alors à la limite des genres, à la limite entre le tourbillon de la prose et de la résonance poétique.

Néanmoins, peu après, la création cesse avec l'imagination, et l'écriture de cette nouvelle se tait pudiquement quelques lignes après l'extinction de la focalisation du petit garçon, selon le même procédé que dans le poème « First Death in Nova Scotia ». On y suit la focalisation d'une petite fille qui essaie de donner un sens au deuil de son petit cousin et de l'appriivoiser en faisant agir son imagination sur les objets familiers de la pièce. Mais lorsque la position adoptée via cette imagination n'est plus tenable, lorsqu'elle est confrontée à une aporie, le leurre s'effondre et la réalité de la mort reprend ses droits : « But how could Arthur go, / clutching his tiny lily, / with his eyes shut up so tight / and the roads deep in snow? » (« First Death in Nova Scotia », *CP* 125, v.47-50). On retrouve d'ailleurs le même questionnement naïf qui fait s'effondrer le récit imaginaire dans « The Farmer's Children » : « But how could it [s'agissant du vaisseau Viking imaginaire] be going to the moon when the moon was coming right down on the hill? » (203). Ainsi, dans la création, la force vitale s'avère être l'imagination, mais son maintien dépend de sa

cohérence, de sa cohésion, c'est-à-dire de la forme. Ici, grâce aux jeux de miroir, aux réajustements successifs qui s'ensuivent (« No, moons; . . . No, those must be . . . No, the moon . . . ») et à la spirale déjà citée du « off and off and off and off », la forme emporte le récit dans le maelström de l'anéantissement jusqu'à ce que les corps de Caton et Emerson soient retrouvés transis, morts de froid : « At noon the next day their father found them in this position » (203). On repense alors à la satisfaction dérisoire du petit Caton qui avant de s'endormir pour toujours se réjouit des petites miettes qu'il a laissées derrière lui le long de son chemin : « Cato thought with pleasure of the trail of crumbs he had left all the way from the house to here » (202). Des miettes qui soulignent l'aspect dérisoire et fragile de toute trace. L'épilogue est sans appel : pas de postérité éternelle pour Caton et Emerson : « The farmer grieved wildly *for a year* » (mes italiques, 203)³⁴. La trace écrite laissée par leur destin dans les annales que sont les journaux se répand largement, mais s'amenuise : « dwindling as it traveled over the countryside » (203). Pourtant dans les faits, Caton et Emerson, les personnages historiques, n'ont pas disparu de l'héritage culturel. Serait-ce qu'Elizabeth Bishop cherche à faire taire comme malgré eux des pairs trop éminents ? Cela est peu probable. Ou bien est-ce à dire que bien qu'ils restent présents dans les mémoires, leur influence effective, elle, s'est peu à peu désagrégée ? Ou bien est-ce juste une critique déplorant le pas que prennent parfois des formes dévoyées sur un héritage plus précieux puisque la disparition d'Emerson et Caton laisse le champ libre à cette belle-mère au romantisme plus que douteux dans son authenticité et du moins au sujet duquel elle semble se méprendre ? Quoi qu'il en soit, cette nouvelle fait état d'un questionnement concernant à la fois l'héritage des pairs et la trace laissée par leurs petits descendants. Et si ce questionnement reste sans réponse tranchée, il est en revanche nettement source d'angoisse quant à l'acte d'écriture et de placement sur la scène publique.

Il me semble que derrière tout cela le questionnement central soit celui du lien. Par la mort des deux garçons, sont brisés les liens entre père et fils, entre le fermier et son premier mariage, mais entre fermier et disciple puisqu'à la suite du décès de ses fils, le père renvoie son employé Judd. Tout cela nous ramènent à nouveau à la question de l'héritage et de la mémoire. Mais un autre anéantissement se rajoute à ceux-là : celui de la capacité imaginative et poétique à établir des relations entre les choses. Aux deux enfants était associée la majeure partie des images de connexion : on pense tout d'abord aux fils

³⁴ On remarquera que les formes menaçantes qui les entourent dans la grange sont celles des outils agricoles modernes qu'ils doivent garder et que ces symboles de l'ère moderne deviennent par conséquent la cause de leur décès.

électriques, éléments de communication, dont ils imaginent que les piliers abritent des abeilles expliquant ainsi le bruit qu'ils produisent ; puis aux morceaux de journaux et miettes que Caton laisse derrière eux pour conserver un lien plus tangible, et pourtant bien volatile, avec le foyer (établissant un rapport métonymique) ; on pense aussi à la superposition imaginative entre lui-même et les chevaux, puis entre lui et la lune, et entre les disques de la herse et la lune (établissant des rapports métaphoriques). L'abolition de la capacité à établir de tels liens, c'est l'abolition de la création. On remarquera que le avatars des cailloux du Petit Poucet sont d'une part des miettes et d'autre part de petits morceaux de journaux. Or, les miettes n'ont pu le ramener chez lui et la seule partie de lui qui perdure est l'histoire de sa mort que les journaux relatent, journaux qui partiront sans doute en miettes entre les mains d'autres enfants... Tout nous ramène à la fragilité du sujet lyrique et de la voix poétique qui l'anime.

Ces journaux qui témoignent mais qui risquent fort de terminer en lambeaux posent aussi la question du devenir de la réception au fil du temps. Cet aspect est à nouveau mis en scène dans « The Sea & Its Shore » (*CPr* 171), nouvelle dans laquelle le protagoniste Edwin Boomer a à charge de collecter tous les papiers d'une plage.

Cette nouvelle contient un passage informatif page 174 quant au devenir de l'héritage littéraire et au placement de tout écrivain par rapport à celui-ci :

He had made many careful comparisons between them [the flights of papers] and the birds that occasionally flew within range of the lantern.

A bird, of course, inspired by a brain, by long tradition, by a desire that could often be understood to reach some place or obtain some thing, flew in a line, or a series of curves that were part of a line. One could tell the difference between its methodical flights to obtain something and its flights for show.

But the papers had no discernible goal, no brain, no feeling of race or group. They soared up, fell down, could not decide, hesitated, subsided, flew straight to their doom in the sea, or turned over in mid-air to collapse on the sand without another motion.

If any manner was their favorite, it seemed to be an oblique one, slipping sidewise. They made more subtle use of air currents and yielded to them more whimsically than the often pigheaded birds.

Les oiseaux peuvent faire penser à des écrivains déjà répertoriés, ayant déjà été établis comme appartenant à tel ou tel groupe de la classification des espèces. Les envolées de papier apparaîtraient alors comme des envolées d'écriture sans influence antérieure et sans but. Et ce serait précisément pour cela que toutes les excentricités leur seraient permises. Elles paraissent d'ailleurs expérimentales (« could not decide, hesitated »), vouées à une existence éphémère (« turned over in mid-air to collapse on the sand without another

motion »). Mais c'est aussi ce caractère expérimental et non définitif, et le fait que l'expérience ne soit soumise à aucune contrainte institutionnelle qui lui confèrent une certaine fraîcheur esthétique (« made more subtle use of air currents and yielded to them more whimsically . . . »).

Le rôle attribué à Edwin Boomer fait ressortir la dimension temporelle et finie de l'art : « Although he enjoyed the fire, Edwin Boomer did not enjoy its inevitability » (180). L'expérience littéraire y est ici décrite comme inévitablement temporaire, mais sans cesse renouvelée puisqu'elle trouve des résonances partout dans le monde qui nous entoure : « the world, the whole world he saw, came before many years to seem printed too » (178). Ainsi, elle n'est pas confinée aux écrits imprimés : elle est le résultat d'un regard qui se pose sur la réalité extérieure et peut surgir en n'importe quelle circonstance. Elle réside dans l'œil de celui qui regarde, le poète, l'écrivain, mais aussi le lecteur, le spectateur. Bien sûr il ne s'agit pas de tomber dans le piège du vœu pieux et de se dire littéraire par pure aspiration de voir son nom en lettres d'imprimerie, ainsi qu'ironise l'épisode des lettres d'excuses des apprentis écrivains de Mr. Margolies (177). Être acteur littéraire, c'est participer à la mise en mouvement, à la construction de l'expérience, en tant qu'instigateur ou en tant que récepteur.

Or, si l'on considère la fragilité du devenir de l'héritage qui a été suggérée précédemment, prolonger l'expérience littéraire implique la nécessité de se différencier, de se distancer et de se détacher du cadre prescriptif de la tradition. Cette fois, c'est autour d'un récit sur la tradition religieuse intitulé « The Baptism » (*CP* 159) que Bishop tisse une démonstration par le contraire d'une telle nécessité.

Cette nouvelle est construite autour d'une réflexion sur l'absence de relief, de discernement et finalement sur le manque de personnalité. L'idée de soumission à un dogme est concentrée dans le concept de l'immersion de la cérémonie du baptême dont la nouvelle porte le nom, et est relayée par deux évocations aquatiques : celle d'algues dans l'incipit puis celle de l'immersion lors du Baptême qui mènera à l'altération de la santé puis à la mort du personnage de Lucy, de sorte que le choix de l'image marine de l'incipit installe à la fois la thématique de l'influence et est annonciatrice de son issue fatale.

La première évocation des trois sœurs de l'histoire les présente comme des algues ployées, dépendantes de leur point d'ancrage : « They bent in the twilight like sea plants, around their little dark center table hung with a cloth like a seaweed-covered rock. It seemed as if a draft might sway them all, perceptibly » (159). Elles apparaissent comme

des créatures ballottées au gré des courants et dont la stabilité dépend d'une entité extérieure qui se révèle bientôt être leur Église, leur culte : « They had the church, of course » (159).

Ces sœurs sont aussi emblématiques du défaut néfaste de prise de risque, car il va de pair avec le manque d'affirmation de soi par rapport à ce que l'on a quitté et par rapport à ce que l'on rencontre : « They were more in command of conversation when they sat close together around their own table » (159). Ici, une passerelle s'établit entre la question religieuse et la question de l'écriture : ces personnages restent dans leur domaine linguistique, ne font qu'entretenir une machine langagière bien rodée : « Antiphonally, they spoke to their friends of the snowstorm, of health, of church activities ». La conversation ressemble plus à un exercice de style répété qu'à un véritable échange. En effet, « antiphonally » en anglais évoque un chant où les participants se répondent de manière alternative. La préposition « to » dans « they spoke to their friends » suggère que les tours de paroles sont ceux des sœurs et n'incluent pas leurs invités, comme si on avait affaire là à une petite représentation qui était donnée à ces derniers, mais à laquelle ils ne prendraient pas vraiment part. La conversation ne laisse place à aucun élément extérieur nouveau et ne semble que ressasser des éléments déjà articulés d'avance selon une chorégraphie préétablie. D'ailleurs, l'antienne évoque aussi en français un discours répété de manière lassante. La production de ces sœurs s'avère sans saveur dès l'incipit. De manière ironique, ce sont aussi des personnages à l'alimentation peu variée : le troisième paragraphe de la page 160 énumère les innombrables variantes de la constante « apple » ce qui souligne le même derrière l'illusion du changement.

De plus elles sont caractérisées comme n'ayant pas d'emprise sur leur destin car elles n'ont pas la capacité d'anticiper ; en ceci elles rappellent la fable de la cigale et la fourmi : ayant chanté tout l'été dans les chœurs de l'église (« antiphonally »), elles n'ont pas fait de provisions pour l'hiver : « as the grain grew all summer, and finally wilted away unharvested » (159).

Cette absence d'anticipation est aussi soulignée par une stratégie de tension entre les deux types de compléments du verbe « thought of » à la page suivante : dans la première partie de la phrase, « Lucy thought of carrying wood in from the woodshed », on peut penser que Lucy prévoit la rigueur des jours à venir et envisage de constituer une réserve de bois ; mais la deuxième partie de la phrase (« and scratching her forearms on the bark ») ainsi que la parataxe de la suite de trois phrases mises en parallèle pour les trois

sœurs obligent à réviser le sens de « thought of » puisqu'avec ces autres compléments d'objet, il s'agit clairement, non de prévoir et d'anticiper l'hiver, mais de se remémorer diverses sensations désagréables de la saison³⁵. Ce sont des personnages plats emblématiques d'une incapacité à évoluer.

Si l'on retourne à la métaphore du système linguistique enclenchée à la première page de cette nouvelle (« more in command of conversation . . . around their own table »), l'incapacité à évoluer serait assimilable à une incapacité d'innover, donc de produire une création authentique.

Elles sont sans relief et n'ont de saveur que dans leur dimension caricaturale ; ainsi un personnage nommé Flora ne peut-il être qu'en harmonie avec les fleurs : « Flora had always had great luck with house plants » (161), prédestination ridicule et risible tant elle est prévisible. Le ridicule guette aussi dans la platitude de leurs réactions : face à des événements émotionnellement chargés tels que la mort du neveu de leur amie Mrs. Peppard, elles n'offrent aucune sympathie, aucune réponse personnelle : « Her news [Mrs. Peppard's] was that her sister's baby had died the day before, although they had done everything. She, Emma, Flora, and Lucy discussed infant damnation at some length. Then they discussed the care of begonias ». Tous les discours qu'elles produisent, parce qu'ils sont tous formatés à l'identique, manquent de sensibilité et d'âme.

D'ailleurs leur sensibilité littéraire en tant que lectrices est aussi moquée : leur bibliographie (161) compte quelques grands classiques, mais la liste est dérisoirement courte et sans discernement entre les lectures de qualité, les lectures de distraction plus légères, et les lectures idéologiques, formatées et « formatantes » de la bibliothèque de l'église.

L'image de l'Église et du culte, justement, est utilisée ici pour illustrer les limitations et les écueils d'une croyance, d'un dogme. Nos trois sœurs sont presbytériennes. Pourtant, elles ont des amis dans les deux communautés religieuses du village, du côté presbytérien et du côté baptiste. Au lieu de connoter la tolérance, cela nous renvoie à l'image des algues du début : des créatures sans opposition, indifférentes au courant, ici religieux. Cela fait aussi apparaître les deux cultes comme blanc bonnet et bonnet blanc, ce

³⁵ On remarquera ici un procédé très poétique qui consisterait, dans une forme en vers, à mettre le verbe et sa particule en exergue en fin de vers, à constituer le vers suivant avec le premier type de complément d'objet faisant opter pour un sens de « thought of » tourné vers l'anticipation (penser à faire quelque chose) puis continuer la strophe avec des vers constitués du deuxième type de complément d'objet révisant le premier sens donné à « thought of » pour le faire pencher vers la convocation mentale d'un souvenir hérité des hivers passés.

qui est d'une certaine importance pour la suite, notamment en ce qui concerne la conversion de Lucy à l'Église baptiste. Le parcours de Lucy semble servir à mettre en relief le manque de différenciation entre les cultes. Elle commence par ressentir un sentiment de culpabilité et un désir de pénitence qui se trouvent être fondateurs de la croyance presbytérienne (162-163). La culpabilité mène à la négation de soi qui passe par la dénégation des besoins de son corps et le refus d'en prendre soin : Lucy refuse la chaleur et la douceur d'un tapis pour s'agenouiller et prier, elle cesse aussi peu à peu de s'alimenter. Elle s'oriente peu à peu vers le culte Baptiste et appelle de tous ses vœux l'immersion du baptême, laquelle repose sur le même principe d'effacement de soi.

En effet, qu'est-ce que l'immersion sinon la disparition sous une surface lisse, sans relief ? Si l'on transpose tout ce que cela véhicule comme connotations dans la métaphore de l'écriture, l'immersion du baptême évoque l'idée de disparaître dans un courant, de rendre son écriture, sa participation, anonyme en se trempant dans un liquide (un style, une technique) dont l'individu sort ensuite tout dégoulinant et qui s'imprègne en lui jusqu'à ce qu'il ait raison lui et tue son individualité... perspective peu engageante pour un écrivain.

La contrepartie de cette renonciation, dans le domaine de la religion, serait alors la révélation d'une félicité, l'accession à une élévation. Mais les apparitions divines qui visitent Lucy, loin de l'élever spirituellement ne font jamais que participer à sa lente destruction : si la première vision revêt des allures de révélations contemplative, elle rappelle aussi un état proche de l'hypnose (« She was staring at the blinding dazzle the sun made on the ice glaze over the next field », 164) qui anéantit le libre arbitre et la personnalité, ne serait-ce que temporairement ; la deuxième vision lui fait apparaître un visage auquel elle attribue un air réprobateur (165) réprimant encore ce qu'elle est et qui elle est ; puis viennent les deux visions de Dieu au dessus du poêle de la cuisine, apparitions divines raillées et subverties par la voix narrative de manière presque blasphématoire : Dieu a les pieds en Enfer et en lieu et place d'une auréole de sainteté, il n'a que l'ouverture rougeoyante du poêle, dont la couleur le relie de nouveau aux Enfers. Enfin, la dernière vision religieuse se transforme en mythe d'Icare : désireuse d'approcher son Dieu au plus près, Lucy se brûle sur le poêle. L'engouement pour l'objet du culte ne mène encore une fois qu'à un acte de mutilation de soi.

Mais c'est pourtant précisément en cela que réside pour elle le bonheur du culte : dans la faculté de renoncer à soi, de laisser une autre voix parler pour soi :

« *January 20th*. At last, at last, I know my own mind,” she began, “or rather I have given it up completely. . . . I couldn't make out the words, they weren't exactly words I knew, but I seemed to understand them. What a load dropped from my mind! » (165). La félicité se trouve dans le renoncement, la démission de soi. Ici encore, l'idée de voix désincarnée évoque la voix de l'écrivain. Tomber dans le culte de tel ou tel mode d'expression, c'est laisser entendre la voix de quelqu'un d'autre, c'est renoncer à trouver sa propre signature. Cela passe par le radotage – dénué de toute réflexion – d'un crédo appris par cœur (« Lucy copied out three Bible verses. Sometimes for several days the diary was made up of nothing but such quotations », 164 ; « She got out the scribbler and wrote in it from memory all the stanzas of “Return, O heavenly Dove, return” », 167). Et cela ne s'achève nécessairement que par l'anéantissement de l'existence de cette signature... c'est la mort de Lucy.

Pourtant, au début de l'histoire, on aurait pu croire que Lucy allait représenter cette prise de risque qui l'aurait faite sortir de la redite, de la reproduction d'un discours préétabli et qui l'aurait menée de manière salvatrice à une découverte personnelle de sa voie et de sa voix : alors qu'Emma et Flora sont emblématiques du circuit fermé, Lucy semble attirée par une échappée du cercle familial et idéologique. Le quatrième paragraphe de la page 160 commence par un zeugma (« Emma knitted shawls, washcloths, bed socks, an affectionate spiderweb around Flora and Lucy ») qui crée une métonymie entre les objets fabriqués et l'image de lien soudant la petite congrégation de la famille. Mais cela ressemble déjà plus à un ligotage. Puis par métonymie avec la phrase suivante (« Flora made fancy work and made enough Christmas presents for them to give all around ») et au travers de l'image des cadeaux de Noël qu'elle fabrique pour resserrer les liens familiaux, amicaux et congréganistes, Flora apparaît elle aussi comme une figure d'attachement et de soudage. Lucy en revanche, dénote : elle semble contrainte d'agir pour ses sœurs (« she was supposed to read aloud while the others worked ») et elle est celle qui rêve d'un ailleurs, d'une échappatoire à la cellule familiale (« although they could all sit calmly while Lucy read about. . . . Lucy grew excited over accounts of the Sea of Galilee »). Or, à la croisée des chemins entre Lucy et Miss Gillespie, une missionnaire (162-163), le sentiment de culpabilité naissant chez Lucy aurait pu se combiner à son attrait de l'exploration, la pousser à suivre l'exemple de Miss Gillespie, et la faire partir à l'autre bout du monde. Mais elle renonce à cette échappatoire et c'est à cet instant que sa santé, c'est-à-dire son existence en tant que personnage alternatif, se dégrade : « Lucy was growing thinner »

(164). Lucy opte pour un faux moyen de se différencier, de se démarquer et abandonne un dogme pour un autre. Son personnage est selon cette logique voué à se taire, à disparaître derrière la voix du culte, de la tradition.

Devant un tel constat, la question est de savoir comment Bishop, dans sa poésie, a pu essayer de se positionner et de se différencier par rapport à la tradition littéraire dont elle est issue. La versification de poèmes tels que « Cirque d'Hiver », « The Colder the Air », « Wading at Wellfleet », ou encore « Love Lies Sleeping », parce qu'elle fait clairement appel à un héritage prosodique classique, offre à la fois un commentaire sur cet héritage et des pistes de stratégie visant à faire entendre une voix originale à travers lui.

Dans « Cirque d'Hiver » (CP 31), la voix poétique active sous nos yeux un « jouet fait pour un roi des temps passés » (v.2) qui apparaît comme une sorte de personnification du pentamètre iambique dont elle fait ici usage. Les accélérations enthousiastes des inversions trochaïques en attaque des deux premiers vers lors de la présentation de ce jouet mécanique se taisent vite pour laisser place à un automate réglé comme du papier à musique : le petit cheval mais aussi le rythme invariablement iambique du poème. Une fois le ressort activé, la mécanique parfaite accomplit son numéro sans surprise, appliquant le programme à la lettre. L'ensemble crée certes un effet attendrissant de par sa désuétude, mais surtout un effet comique causé par le manque d'imagination du jeu et de sa représentation : « The simple sentences, end-stopped lines, and “poses / roses” rhyme make the tone singsong, like a child's rhyme » (Colwell 28). Le côté artificiel de ce mécanisme trop bien rodé est souligné par la répétition de l'adjectif « artificial » (v.7 ; 10), ainsi que par la dénaturation opérée sur la seule caractéristique du petit cheval qui aurait pu lui donner une autre dimension : « He has a formal melancholy ». Sa mélancolie se voit qualifiée de « cérémonieuse », « comme il faut », et qui plus est le rythme binaire implacable du pentamètre iambique prive le substantif du flottement qui lui va si bien et le rigidifie en faisant ressortir l'accent secondaire de la troisième syllabe (la lecture est orientée vers une réalisation de type « mel**an**choly » au lieu de la prononciation plus fluide « mel**an**choly », voire même « mel**an**ch'ly »).

La mascarade ne mène finalement qu'à un constat d'échec ou du moins de semi-échec (car un poème a tout de même été créé) : le commentaire final sur ce que la danse de cet automate a accompli est empreint d'ironie (« we stare and say, “well, we have come this far.” ») et laisse la voix poétique un peu hébétée (« we stare »), déçue par la vitesse à laquelle se sont épuisées les ressources de ce joli jouet qui s'annonçait pourtant

prometteur. La désillusion du vers 23 « Facing each other rather desperately – » s'accompagne d'un abandon du pentamètre strictement iambique par la voix poétique. Or ce vers conduit à une relecture du vers qui précède : au vers 23 les deux protagonistes placés en vis-à-vis sont le petit cheval et la voix poétique, ce qui induit un doute quant aux deux éléments comparés au vers 22. A première lecture, le vers 21 évoquant la ballerine qui se tient sur le dos du cheval, le lecteur suppose que la comparaison du vers 22 (« He is the most intelligent by far ») concerne le cheval et sa cavalière-ballerine. Mais quand le vers 23 place face à face masque poétique et cheval, il devient tentant de penser que ce sont ces deux entités qui sont comparées et qu'il s'agit d'un hommage rendu par le masque poétique à la supériorité de la monture bien dressée qu'est le pentamètre iambique.

Cette relecture mène à son tour à deux rapprochements différents. Le premier fait contraster l'ironie finale avec cette impression d'hommage, lequel semble alors contraint et peu convaincant. Le deuxième rapprochement suggère, du fait de l'ambiguïté qui relie les vers 21, 22 et 23, une superposition de la voix poétique et de la petite ballerine grimpée sur le dos du cheval. On remarque alors sa position finale exprimant le refus (« The dancer, by this time, has turned her back », v.21) ; refus de la danse que lui impose sa monture ? De plus au vers 15, on remarque une allotopie, un élément qui n'entre pas dans le champ sémantique de la mécanique : « along the little pole / that pierces her body and her soul ». Cette âme transpercée pourrait alors être emblématique de la violence faite à la voix poétique pour se conformer à la pré-programmation de la danse selon le rythme d'une mécanique qui lui est extérieure. Ainsi, les roses qu'elle arbore ne peuvent-elles être qu'artificielles puisqu'elles correspondent, une fois de plus, à une mise en scène qui ne lui ressemble pas.

Malgré (et à cause de) cette insatisfaction et cette inadéquation par rapport à la tradition, des ouvrages tels que *The Anxiety of Influence* de Harold Bloom ou *The Ghost of Meter* de Annie Finch démontrent à quel point il est difficile de se démarquer de la tradition, à quel point il est difficile pour un écrivain, et plus particulièrement un poète de trouver sa « voix », de parvenir à s'affirmer via sa signature compte tenu du poids de la tradition et de l'ombre faite par une kyrielle d'illustres pairs. Comme l'explique Harold Bloom, s'affirmer, c'est toujours s'affirmer « dans la lignée de » ou « par rapport à » ou encore « contre ». Bishop n'échappe pas à la règle et à l'aube de sa carrière, dans son premier recueil, elle passe par cette phase d'exploration de ce dont elle ne veut pas dans « The Colder the Air » (CP 6) pour ensuite parvenir à imposer « sa marque » personnelle.

Bien que le premier vers semble au prime abord élogieux (« We must admire ») – bien que l'éloge soit déjà un peu forcé du fait de la présence du modal « must » – il nous fait entrer dans un poème dont le rythme figé à quatre pulsations évoque une ritournelle implacable, une comptine à laquelle on ne peut échapper : plus l'air est froid, plus on est transi. Ainsi que le remarque Anne Colwell, les rimes elles aussi participent à la mise en place d'un ronron quelque peu stérile :

In "The Colder the Air," the personified figure simultaneously establishes and undermines itself. The abcba rhyme echoes this circularity, turning back on its own beginning in each stanza. The rhyme and meter make the cycle seem easy and light, and yet also insidious and inescapable. . . . The circumstances of the cold's accomplishment. . . . make it both miraculous, for her shot can be nothing but right, and meaningless, since under the same conditions, "The least of us could do the same." (23)

Le rythme basique sape implicitement le prétendu hommage à la figure personnifiée, jusqu'à ce que le dernier vers de la première strophe confirme explicitement l'ironie de ce qui précède : « The least of us could do the same ». Or cette figure personnifiée, dans le poème, c'est le rythme un peu engourdi d'une certaine tradition d'écriture. La deuxième strophe prolonge cette idée de peu de mérite en présentant un tableau figé qui ne présente aucun défi à relever (« The chalky birds or boats stand still, / reducing her conditions of chance »). Au vers 9, un espace un peu plus large est envisagé : « air's gallery ». Mais l'expression est déjà ambiguë et l'espace évoqué déjà contraint : « gallery ». On ne parvient pas à échapper au carcan étriqué des quatre pulsations, à cette galerie étroite (« the narrow gallery of her glance », v.10), à ce giron qu'on est incapable de quitter (« the target-center of her eye », v.11, avec bien entendu le jeu sonore entre « eye » et « I » qui renvoie de l'un à l'autre, et qui ici renvoie au même). Il semble que Bishop ait voulu mettre en scène l'absence d'âme d'une poésie d'une certaine efficacité, certes (« her game is sure, her shot is right », dont la césure répartit les pulsations de manière égale et qui plus est met en parallèle deux constructions syntaxiques totalement identiques), mais qui est réduite à une technique émoussée par un usage sans vision, sans imagination, un usage peu éclairé, dicté uniquement par la tradition et non par le contexte ou le rythme propre de l'expérience représentée : « She'll consult / not time nor circumstance. She calls / on atmosphere for her result. » (v.14-16). Écrire dans de telles conditions serait dérisoire puisque ce serait alors à la portée de n'importe qui, comme nous en avons averti le vers 6. Cependant, si écrire semble vain dans de telles conditions, cela ne signifie pas que le poème aboutisse à la conclusion que toute écriture soit dénuée d'intérêt. Il ne faut pas perdre de vue que le rythme adopté ici par Elizabeth Bishop et évoquant une écriture un peu enfantine, mécanique et docile, est

doublé d'un commentaire critique que l'on découvre glissé dans le contenu que ce rythme véhicule. C'est une démarche que Annie Finch présente comme suit :

In fact, since meter is a factor in all poems (even, one can argue, in those where it seems absent), while subject matter, or "content," changes frequently, there may be more logic in the proposal that content can shed light on what a particular meter means to a poet than in the standard notion that meter illuminates content. (14)

Si l'on applique cette proposition à « The Colder the Air », la contiguïté de termes tels que « stand still » (v.8) et « reducing » (v.9) semble fournir une vision négative d'un certain immobilisme lequel se trouve précisément incarné dans le rythme du poème. Ainsi, l'objet de la désillusion de la voix poétique n'est-il pas l'écriture, mais une certaine obédience en des dogmes et des traditions qui ne font que geler, stériliser la création.

« Créer », au contraire, signifie prendre des risques, et cela implique à un moment de dévier de la tradition lorsque celle-ci devient sclérosante, trop « installée ». Ici, ni l'accentuation ni la syntaxe ne prennent aucun risque : la majeure partie des accents sont placés sur les accents primaires des mots ; quant à l'organisation syntaxique, elle est sans surprise et fait soigneusement correspondre une unité syntaxique à chaque nouveau vers tout au long des deux premières strophes. Le cas de la dernière strophe diffère ; il sera examiné dans le paragraphe suivant dans le cadre de la progression programmatique du poème.

Nous avons vu comment Bishop, dans ce poème, se positionne contre une certaine tradition (celle du rythme iambique à quatre pulsations). Voyons à présent comment sa voix émerge de ce placement. Car le programme poétique de « The Colder the Air » ne consiste pas à rejeter un rythme traditionnel ; il ne débouche pas non plus sur une attitude sceptique telle que celle de la danseuse de « Cirque d'Hiver ». Cette fois la voix poétique s'approprie le rythme après en avoir dénoncé les écueils. Il nous faut nous tourner vers la progression des trois strophes qui composent « The Colder the Air » et examiner le passage de la rigueur presque scolaire des deux premières strophes aux variations de la troisième. Le premier élément qui saute aux yeux est que les unités syntaxiques ne respectent plus le découpage des vers mais sont scindées en deux, constituant ainsi des enjambements « forts » qui effacent la scission entre les différents vers lors de la lecture (« She'll consult / not time nor circumstance. She calls / on atmosphere for her result », v.14-16). Or, il se trouve qu'au vers précédent, le temps personnifié semble essayer de reprendre ses droits sur les règles de la tradition, imposant ainsi une attaque trochaïque qui ébranle la pondération des iambes mise en place jusque là. Puis deuxième perturbation du

temps : la montre se met à butter sur une seconde, « on one stalled second », et une pulsation supplémentaire vient ralentir et modifier le rythme sur l'adjectif « stalled ». Cette perturbation ne dure qu'une seconde, que le temps d'une pulsation, mais elle suffit à opérer un léger décalage dans l'organisation syntaxique. Naturellement, le lecteur se demande ce qui serait advenu de ces phrases si, bien sagement, elles avaient été disposées indivises en vers distincts... et c'est là que nous attend une surprise : ce ne seraient pas des vers à quatre pulsations, mais des pentamètres iambiques. Et c'est peut-être là toute la différence pour Bishop entre l'application sans âme d'une tradition rythmique et l'appropriation de cette tradition : l'utilisation d'un schéma rythmique n'a de sens que si elle constitue un véritable choix. Ici, la voix poétique mène la danse et son choix permet une remise en question d'une autre alternative et devient par là-même signifiant.

Dernière « déviance » : la mise entre parenthèses des deux derniers vers. Bien que comportant tous les deux rigoureusement quatre pulsations selon un rythme iambique, ils semblent être coupés du reste du poème. Or ils sont consacrés à cette montre qui a commencé quelques vers plus haut à « dérailler » ou plus précisément à faire dérailler la machine bien huilée de la tradition. Comment ne pas entrevoir alors derrière la feuille et le nuage qui closent le poème une référence aux poèmes de e.e.cummings et de Percy Bysshe Shelley, respectivement « l(a leaf falls)oneliness » (surtout si l'on considère l'image de la montre qui elle aussi tombe) et « The Cloud », ces deux poètes ayant chacun défié les conventions de leur temps.

A l'instar de « Cirque d'Hiver » et de « The Colder the Air », « Wading at Wellfleet » – ces deux derniers se suivent d'ailleurs immédiatement dans *North & South* (CP 6-7) – joue aussi sur l'image d'une mécanique trop bien rodée. Bishop propose cette fois une parataxe mettant en parallèle l'image d'un char de guerre qui sape les combattants par les talons et l'image de la mer qui opère la même action sur les baigneurs.

Cependant le parallèle établi est déconstruit par l'enjambement final : « but the wheels / give way; they will not bear the weight. » Le rythme à quatre temps forts est très régulier tout au long du poème et chaque vers correspond à une unité syntaxique, ce qui renforce la rigidité de la scansion. C'est un rythme iambique cadencé... jusqu'à cet enjambement final qui oblige le lecteur à rallonger le souffle de l'avant dernier vers de façon inattendue pour pouvoir soutenir la phrase jusqu'à la fin du groupe syntaxique qui la clôt et qui n'arrive qu'au dernier vers avec « give way ». De sorte que la respiration fait défaut, tout comme les roues du char et le roulis de la mer. Et l'on termine la lecture sur un

rythme à 3 pulsations qui conclut et donne plus de poids au mouvement d'écrasement décrit, ainsi qu'à la chute du programme.

Au cours de ce poème, la parataxe élabore de manière un peu schématique une métaphore, une comparaison. Cet aspect schématique est renforcé par le rythme binaire presque simpliste. C'est une mécanique qui roule : l'expression « *went rolling down mechanically* » pourrait s'appliquer au poème lui-même. Tout cela prépare le terrain pour ce qu'on pourrait appeler « l'apogée de l'effondrement du poème » : la machine poétique s'emballa avec cet enjambement final, puis se brisa : « *but the wheels / give way; they will not bear the weight* ». Si le jeu paratactique entre char et océan est prolongé et appliqué au texte lui-même, alors on arrive à une auto-critique de ce poème : le programme si plaisant, annoncé par le titre, d'une baignade dans une station balnéaire tranquille est finalement anéanti, mis par terre, ce qui paradoxalement aboutit à une expérience poétique bien plus satisfaisante. Cette gentille baignade dans une mer poétique d'huile sans relief eût-elle dû se prolonger jusqu'à son terme, l'expérience poétique de cette lecture serait restée bien fade et sans grand intérêt. Au contraire, la parataxe de vers bien dociles et d'images métaphoriques est mise ici au service de la torsion finale, du fauchage terminal du lecteur... mais d'ailleurs, le lecteur n'avait-il pas été prévenu au cours du poème, par le biais de cette parataxe char-océan-poème, qu'il fallait se méfier, non pas de l'eau qui dort, mais du reflux de l'océan ? Ne fallait-il pas s'attendre à se faire surprendre par le poème là où on ne l'attendait pas ?

Le seul réinvestissement de la tradition ne suffit pas. Il ne fonctionne qu'à condition que la voix poétique la fasse plier, la façonne à sa manière. Et pourtant, l'existence même des trois poèmes que nous venons d'évoquer souligne l'impossibilité d'ignorer cette tradition et la difficulté de s'en détacher. L'ennemi de la création ne serait alors pas la tradition, mais l'apathie face à un ordre pré-établi par d'autres. C'est précisément ce que « *Love Lies Sleeping* » (CP 16) met en scène.

Il s'agit là d'un poème atypique sur le plan rythmique par rapport au reste de l'œuvre de Bishop puisqu'il est essentiellement composé de pentamètres alors qu'elle ne les utilise que rarement, de manière sporadique, non pas avec régularité comme c'est le cas ici, sinon pour mener une réflexion concernant une écriture faisant usage de techniques traditionnelles comme dans les exemples vus précédemment. Les strophes sont ici agencées selon le schéma suivant : deux pentamètres complets suivi d'un pentamètre scindé en deux vers de 2+3 ou 3+2 pulsations. Ce poème comporte aussi des déviances par

rapport à ce schéma de base. On les appellera allotopies pour reprendre la terminologie plus rigoureuse mise au point par le Groupe μ dans *Rhétorique de la Poésie*. nécessairement signifiantes, comme nous le verrons par la suite.

Car une allotopie ne peut fonctionner que si elle contraste avec une isotopie préalablement installée. Les deux premières strophes étant construites respectivement, aux vers 3 et 4, avec 3+2 pulsations puis 2+3 pulsations, et puisqu'aucun autre schéma ne prévaut à ce stade, c'est ce rythme qui semble ici servir d'assise, de base. Les strophes qui feront ultérieurement apparaître deux trimètres dans leurs troisièmes et quatrièmes vers seront considérées comme des strophes allotopiques.

Sur toile de fond de rythme pentamétrique, il faut tout d'abord se demander quelle atmosphère les deux premières strophes instaurent. Pour Crystal Bacon, elles correspondent à la phase floue de l'éveil, précédant une seconde phase plus consciente d'observation : « The first two and a half stanzas occur in a kind of dream-state until, at the end of stanza 3, the awakened I looks out the window and literally sees the city in which everything is artificial, not what it seems to be » (Menides and Dorenkamp 141). Il y a effectivement au vers 11 une rupture qui vient secouer la léthargie des dix premiers vers. Bien que celle-ci puisse être attribuée à la transition entre sommeil et éveil en ce début de programme poétique, elle réapparaît néanmoins aux strophes 8, 11, 12, 13 et 14, c'est-à-dire après le sursaut du vers 11 (« Hang-over moons, wane, wane! »). A l'observation de ces strophes, une autre explication se profile alors qui permet de rendre compte de toutes les occurrences de ce schéma initial : le rythme pentamétrique ressurgit chaque fois que la ville est subie, qu'elle s'impose au personnage (tout d'abord au masque poétique dont la conscience est encore mal éveillée ; puis aux employés d'usines, encore assoupis ; puis aux strophes 11 à 13 à tous les habitants de la ville qui se soumettent au rythme de la journée qui débute avec tous les ingrédients de la routine bien enracinée – la sonnerie du réveil matin, le lever, le départ au travail encore tout engourdis de sommeil ; et enfin, à cet homme qui gît passivement sur son lit et dont la position de pantin désarticulé, tête pendant hors du lit, offre un peu par hasard une possibilité de vision nouvelle de son environnement urbain).

Par contraste, le sursaut du vers 11 qui secoue de son tétramètre la berceuse engourdissante de la ville annonce une attitude plus active. Celle-ci se manifeste notamment dans des occurrences allotopiques de couples de trimètres remplaçant les couples de 2+3 pulsations, avatars du pentamètre de l'arrière-plan. Ainsi lorsque le masque

poétique bishopien se réveille, son œil attentif et observateur entre en action et accumule « detail upon detail, / cornice upon façade » selon son procédé de parataxe habituel. Il s'agit de recueillir chaque impression avec précision, de dénicher le détail qui enrichit le reste et l'éclaire sous un jour différent. Ainsi, dans ce monde de lumières artificielles (« neon shapes », v.7 ; « in pinks and yellows, letters and twitching signs », v.10), elle décèle l'organique (« (Where it has slowly grown / in skies of water-glass » v.19-20) avec son rythme d'évolution propre, avec l'incertitude de ses nuances – agrégées au fil de la construction paratactique du phrasé bishopien (« trembles and stands again, / pale blue, blue-green, and brick », v.23-24), lequel permet de souligner par son tâtonnement et sa précision à la fois la fragilité et la force du vivant dans le monde mécanisé de la ville. Le même effet est produit par l'explosion évoquée dans les trimètres des vers 27-28. Un instant auparavant, cette explosion paraissait destructrice (« Then, in the West, “Boom!” and a cloud of smoke », v.26) avec toutes les connotations associées au monde occidental industrialisé, notamment d'aliénation de l'individu et (ce qui était moins une préoccupation à l'époque où Bishop écrivait ce poème qu'aujourd'hui, il est vrai) de destruction de l'environnement naturel. Mais aux vers 27-28, l'explosion est envisagée sous son aspect de (ré-)génération d'énergie et de vie (« “Boom!” and the exploding ball / of blossom blooms again »). Il ne s'agit pas pour autant de fournir une vision mièvrément optimiste du monde (les vers 29 à 34 revenant sur la connotation mortifère de l'explosion sont là pour le démontrer), mais de reconnaître la puissance et l'impact de l'activité humaine quelle qu'en soit son expression (« awful but cheerful » nous dit le dernier vers du poème « The Bight »). De même, avec les allotopies rythmiques des vers 35 à 40, le désordre de l'activité humaine de la veille donne lieu à une autre activité de remise en ordre, qui peut elle-même être l'occasion d'une certaine forme d'expérience esthétique (« The water dries / light-dry, dark-wet, the pattern / of the cool watermelon »), laquelle n'aurait pu exister sans la concomitance de l'ordre et du désordre.

Malgré ces petites découvertes ponctuelles de l'organique et de l'esthétique, c'est le monde froid et anonyme de la ville qui prédomine. La focalisation qui nous est offerte semble chercher à se réjouir des petits plaisirs que peuvent procurer les sens en dépit de l'engourdissement ambiant. La voix poétique paraît nous dire : « ces petits moments de félicité et de résistance à l'apathie sont bien frêles, mais ils existent ». La morosité sous-jacente est celle des gens soumis au diktat de l'isolement et de la solitude de la ville (« dragging in the streets their unique loves », v.50) qui émousse la capacité à

redécouvrir son environnement, à rencontrer l'autre, et qui réduit l'amour à l'état de somnolence ainsi que l'annonce le titre. De ce fait, l'acte de reconnaissance de ces instants privilégiés, de ces détails enjolivants, est un acte de réveil de la capacité à aimer, à voir et à apprécier les petites richesses de chaque chose. La question finale reste néanmoins la suivante : celui à qui s'offre l'occasion de voir le monde différemment sera-t-il en mesure de saisir sa chance, de la voir et de la reconnaître ? Car si ses yeux sont ouverts, il ne semble montrer aucune réaction, pantin inanimé qui laisse la voix poétique dubitative : « if he sees it at all » (v.60).

Pourtant par le commentaire qu'elle inscrit ici dans son utilisation du pentamètre iambique, Bishop tendrait presque à prouver le contraire, à savoir que la tradition peut encore être signifiante, peut encore d'une certaine manière être porteuse. En fait cela révèle que la position de Bishop n'est pas une position de rejet catégorique de toute influence de la tradition. D'autres écrits tels que « In Prison » ou le plus tardif « Sonnet » (1979) vont d'ailleurs dans ce sens et présentent une réflexion sur la reconnaissance de l'apport de la tradition et de sa contribution dans l'essor d'une création authentique (par opposition à une « re-production »).

La nouvelle « In Prison » et le poème « Sonnet » de 1979 (respectivement *CPr* 181 et *CP* 192) sont étroitement liés par la réflexion qu'ils tissent tous deux autour de la nécessité et de la contrainte comme condition requise à toute affirmation de liberté et de création. Pourtant distants de plus de quarante ans (« In Prison » est daté de 1938), ils utilisent les mêmes images de la bulle (184 et v.1) et du biseau (185 et v.11) pour connoter la libération, l'échappée, et la création.

« Sonnet » (1979) incarne une tension entre emprisonnement et libération, contrainte et création novatrice. Comme le titre l'annonce, ce poème comporte 14 vers, mais qui n'obéissent à aucun schéma rythmique reconnaissable bien que certains vers riment entre eux. De plus, ces vers sont difficilement décomposables en deux quatrains et deux tercets ; du fait du parallélisme entre les vers 1 et 7 (« Caught – the bubble », « Freed – the broken / thermometer . . . »), on pourrait les découper en deux strophes de six vers suivies d'un couplet final, néanmoins les deux vers de ce couplet ne semblent liés que par la syntaxe car ils ne se font écho ni par leur schéma rythmique ni par leurs rimes. Il y a tension entre l'aspect formel que semble promettre le titre et l'aspect informel du poème qui apparaît sur la page. Pour le lecteur, cela se traduit par une sensation d'être en terrain à la fois familier et subverti. D'ailleurs la construction antithétique « Caught » / « Freed » est

une invitation à la transgression de ce genre d'antithèses.

D'autres antithèses (et la tension qui en découle), notamment celles d'ordre / désordre, de rigidité / flou, sont thématiques par la cohabitation d'éléments de mesure connotant un monde rationnel et d'éléments connotant la spiritualité et l'imaginaire. Ainsi l'aiguille de la boussole et le mercure du thermomètre côtoient dans ce poème une sorte de « niveau spirituel » de l'être ou encore un oiseau arc-en-ciel. Bien sûr, l'intérêt d'une telle mise en présence est l'interaction qui en résulte. Le désordre envahit le domaine de l'ordre (c'est-à-dire ce qui est communément admis comme la norme, et ici ce qui peut être mesuré, quantifié et ainsi d'une certaine manière maîtrisé) au moment où les outils destinés à mesurer le monde, ou répondant eux-mêmes à des principes ou des lois mesurables et prévisibles, sont neutralisés ou subvertis dans leur fonction. C'est ainsi que la boussole qui est supposée tenir lieu de guide infailible oscille, tremble et reste indécise ; que le thermomètre est cassé et que son mercure s'écoule échappant aux graduations du cadran ; et que le miroir qui est censé renvoyer les images qui lui parviennent reste vide, si tant est qu'il soit possible d'imaginer un miroir vide. Le magnétisme, l'optique et la thermique ne permettent plus de s'approprier le monde de manière rassurante et stable de même que la forme du sonnet ne permet plus ici de s'approprier cette poésie de manière fiable. C'est ce statut à la fois régi et appelant à la transgression qui autorise l'existence d'une bulle « divisée ». Une bulle représente habituellement un tout parfait symbole d'unité. Mais ici, sphéricité et division étant combinées, elles évoquent une indécidabilité infinie. Son unité est faite d'une infinité de sens : elle est synonyme non d'unicité mais de pluralité. Ceci est confirmé par la mise en exergue en fin de vers 13 de la conjonction « wherever ». Cette bulle divisée en vient à évoquer une multiplicité de directions, connotant ainsi le désordre. Cette notion est aussi associée via l'oiseau arc-en-ciel au sentiment de gaieté³⁶, ce qui mène le lecteur à la percevoir comme préférable à l'ordre et à la fixité initiale du poème, « Caught ».

Mais alors pourquoi avoir choisi la forme très codifiée et contraignante du sonnet ? Et pourquoi annoncer un certain ordre des choses et y souscrire jusqu'à un certain degré pour ensuite y déroger ? Une réponse simple est possible : si cette contrainte initiale n'existait pas, il n'y aurait aucune raison de la transgresser, puisqu'il n'y aurait rien à

³⁶ Bien sûr, compte tenu des préférences sexuelles de Bishop, cet état gai et gay a donné lieu à des interprétations sur l'affranchissement des homosexuel(le)s du carcan des mœurs sociales, mais la nature de l'affranchissement importe peu ici car je souhaite concentrer mon analyse sur une réflexion plus large concernant la tension qui autorise cet affranchissement et non sur la position personnelle ayant induit cette réflexion ni sur le message socio-politique pouvant être déduit et exploité à partir de ce poème.

transgresser. Ainsi, l'état de liberté n'est possible que dans la mesure ou un état captif a précédé. La limitation imposée par la forme du sonnet est précisément ce qui permet de dépasser cette forme et ses astreintes. Réciproquement, le désordre ou le fait de s'affranchir du formel conserve en soi la trace d'un certain ordre antérieur puisque son existence dépend de celui-ci.

Cette écriture à la fois formelle et informelle, rationnelle et fantaisiste est une écriture oxymoronique de la limite. L'image qui témoigne le mieux de cette conception de la poésie est celle du biseau (« the narrow bevel », v.11). Il encadre et délimite le miroir. Il est donc assimilable à la forme du sonnet qui détermine les limites de l'ensemble, du tout qu'est le poème. Néanmoins le biseau est l'arête sur laquelle les rayons de lumière sont décomposés³⁷ : il démultiplie la lumière et la dé-structure. A l'intérieur des limites du miroir, la lumière serait simplement réfléchi, une certaine représentation serait opérée. Mais le miroir reste vide. En revanche, le biseau donne naissance à l'oiseau arc-en-ciel. Il ne s'agit plus de re-présentation, mais de création, laquelle ne saurait exister sans le cadre du miroir qu'est ce biseau. Il est ce qui libère les rais de lumière qui constituent l'oiseau, mais cette liberté provient de la limite, de la contrainte de la forme. Le biseau et le sonnet entrent alors en relation métaphorique. Tous deux sont des limites diffringentes : l'un offre une multitude de directions à l'oiseau qu'il crée, l'autre offre une multitude de pistes à son lecteur auquel il donne la possibilité de se libérer de ses habitudes de formes figées.

« In Prison » rejoint « Sonnet » en ceci qu'on y trouve la même notion de passage par une contrainte pour aboutir à un accomplissement qui dépasse, qui surpasse les possibilités des formes et des modes traditionnels.

Dans les deux cas, cependant, Bishop envisage de parvenir à faire entendre sa voix en se plaçant sous la coupe d'une contrainte (la prison, le sonnet) – que l'on peut envisager comme métaphore de la tradition – pour y faire résonner une voix nouvelle et devenir une autorité parmi ses pairs (« establishing myself as an authority, recognized but unofficial, on the conduct of prison life. It will take years before I become an *influence* . . . an *evil influence* », 190). Elle espère s'introduire dans ce monde carcéral pour le saper de l'intérieur, le subvertir et y imposer une nouvelle « loi », de même que dans le sonnet, elle endosse certains codes pour mieux les subvertir, en faire quelque chose de nouveau, (ce

³⁷ A noter : la rime entre « rainbow » (v.10) et « narrow » (v.11), alors que ces mots sont les avant-derniers de leurs vers respectifs. Cela ressert le lien entre le spectre de décomposition de la lumière et l'image du biseau (que l'adjectif « narrow » qualifie) en tant qu'agent de diffraction de la lumière. Cela souligne aussi l'importance de l'idée de déstructuration et cela renforce l'impression que ce biseau joue un rôle crucial dans la tension inhérente à toute création.

quelque chose étant « Sonnet » – 1979), le tout constituant alors un commentaire sur les limites de la tradition littéraire et sur les moyens de les dépasser, ce qui rejoint bien le genre de contribution qu'elle souhaite inscrire sur les murs de sa cellule :

First, however . . . I shall try to read very carefully (or try to read, since they may be partly obliterated, or in a foreign language) the inscriptions already there. Then I shall adapt my own compositions, in order that they may not conflict with those written by the prisoner before me. The voice of a new inmate will be noticeable, but there will be no contradictions or criticisms of what has already been laid down, rather a “commentary.” (188)

Cette idée de commentaire complémentaire mais respectueux des écrits antérieurs pourrait sembler contredire l'idée d'influence sournoise et malveillante qu'elle imagine à la page 190. Cependant, les deux notions apparaissent bien plus compatibles au jour de ce qu'elle accomplit dans « Sonnet » (l'écriture d'un sonnet nouveau, affirmant son émancipation de la forme traditionnelle, mais qui ne renie pas la valeur des sonnets antérieurs) et de l'illustration qu'elle donne du type d'influence qu'elle envisage exercer sur les tenues des prisonniers :

I shall manage to look just a little different in my uniform from the rest of the prisoners. . . . There is however, no insincerity in any of this; it is my conception of my role in prison life. It is entirely a different thing from being a “rebel” outside the prison; it is to be unconventional, rebellious perhaps, but in shades and shadows. (189)

Il ne s'agit pas de tout rejeter en bloc (elle accepte de revêtir l'uniforme des prisonniers, la forme du sonnet), mais d'en faire autre chose, de l'envisager autrement. Ce jeu de différenciation implique une base commune, ce qui trahit de la part du narrateur un attachement à ce socle commun. Cela renvoie à la conception de Bishop de ce que peut être la création poétique : à la différence de certains de ses contemporains qui par leurs techniques de déstructuration cherchaient à rompre avec la tradition poétique, Bishop cherche au contraire à faire s'élever une voix nouvelle mais inscrite dans la tradition. La perspective d'une telle entreprise n'en conserve pas moins son lot d'angoisse et d'appréhension comme en témoigne le cauchemar que le narrateur nous relate sur un enfer ressemblant fort au milieu carcéral dans lequel il s'apprête à entrer.

Dans la mesure où le monde carcéral représenterait la tradition littéraire, la vision de ce monde comme vision de l'enfer souligne alors la peur de s'y engager. Le qualificatif « useless » et le refus d'établir un lien explicite entre la vision du cauchemar et l'incarcération envisagée s'expliquent alors comme des refus de faire marche arrière : il est inutile de considérer le risque encouru à se mesurer à la tradition puisque l'accomplissement de l'écriture doit en passer par là. Prétendre ne pas voir le rapport entre son rêve et son projet pourrait bien être pour le narrateur un moyen de ne pas s'autoriser à

abandonner. Cela relève d'une stratégie d'évitement, mais destinée à conserver tout son courage. En revanche, le dessein de la voix auctoriale est différent : si le personnage doit faire fi de ses peurs pour avancer, la voix de l'auteur nous fait néanmoins entendre ses angoisses, comme à son insu, de manière à nous faire mesurer le poids de la tâche qui incombe à cet écrivain en devenir.

J'ai présenté jusque là ce qui unit la nouvelle et le poème dans leur mouvement global. Cependant, je voudrais à présent revenir sur deux autres points communs entre les deux, bien qu'ils apparaissent plus anecdotiques : les images de la bulle et du biseau. Au vu des utilisations respectives de ces images dans « In Prison » et dans « Sonnet », on pourrait envisager la nouvelle comme le négatif du poème. Bien que mettant en jeu les mêmes notions de nécessité et de création, les tonalités sont diamétralement opposées. « In Prison » est empreinte d'une atmosphère assez austère bien qu'enthousiaste, alors que « Sonnet » fait retentir un élan d'optimisme joyeux. La voix narrative de la nouvelle refuse la bulle d'espoir d'une hypothétique libération car elle souhaite se soumettre définitivement à la nécessité d'un emprisonnement non négociable, comme si le déterminisme de l'appartenance à une tradition était inévitable. En revanche, la bulle du sonnet, bien qu'elle-même emprisonnée, nous fait miroiter un infini de possibles et la voix poétique a accepté l'indécidabilité qu'elle incarne, car elle sait que c'est là que réside l'espoir d'échapper à la finitude des règles énoncées antérieurement. Ainsi, la voix de la nouvelle suit un processus qui passe par la réduction des choix alors que celle du poème s'ouvre à des horizons de pluralité des choix. Quant au biseau, bien que jouant dans les deux cas un rôle de révélateur, il est orienté vers le passé dans la nouvelle alors qu'il parvient à se tourner vers le futur dans le sonnet. Ainsi, les couches successives appliquées aux murs de la cellule s'effritent avec le temps et nous renvoient à la tradition d'origine : « whitewashed or painted bricks might be agreeable, particularly if . . . here and there the paint had fallen off, revealing, in an irregular but beveled frame (made by previous coats), the regularity of the brickwork beneath » (185). Ce renvoi à la tradition prend aussi des allures de commentaire, l'irrégularité du biseau faisant ressortir la régularité de la couche sous-jacente et capitalisant sur ce contraste. De la même manière, le biseau du sonnet qui permet à l'oiseau arc-en-ciel de prendre son envol joue sur l'idée de libération sous-jacente liée au contraste avec le cloisonnement de la forme. Mais cette fois le regard se dirige non pas sur le point d'origine d'où il vient, mais sur l'infini de possibles vers lequel il s'envole. Cela dénote sans doute une évolution de la maturité de Bishop entre 1938 et 1979 dans son rapport à la

tradition littéraire, son placement et son affirmation par rapport à elle : à l'aube de sa carrière, Bishop jauge les conditions avec lesquelles elle aura à compter durant toute sa carrière et qui détermineront les modalités selon lesquelles elle pourra se démarquer, se détacher ; l'auteur de « Sonnet » (1979), elle, passe à l'action, n'hésite pas à prendre la tradition à bras le corps pour la marquer de son empreinte et l'ouvrir au foisonnement du renouveau.

Il est difficile de dégager une évolution technique dans l'écriture de Bishop tant elle fait preuve de maturité, de lucidité et d'expertise dès les premiers poèmes publiés (des poèmes anthologiques tels que « The Fish », « The Unbeliever » ou « The Man-Moth » apparaissent dans son tout premier recueil, *North & South*). D'autres critiques ont retracé des évolutions thématiques ; je voudrais ici souligner une évolution dans la textualité de ses écrits et dans sa position par rapport à l'écriture, une évolution vers une plus grande prise de risque et une plus grande liberté par rapport à l'usage qu'elle fait ou non (qu'elle choisit de ne pas faire) de la tradition.

Le devenir des images de la bulle et du biseau nous a mis sur la voie. C'est à nouveau à travers le changement qui intervient dans le traitement d'une autre image, celle des pavés ronds, que nous pourrons observer son inclinaison grandissante pour une plus grande prise de risque dans son écriture.

Un écho résonne entre le paragraphe de « In Prison » sur les parterres de pavés (*CP* 187) et les vers 12 à 15 et 20 à 22 de « Over 2,000 Illustrations and a Complete Concordance ». Il fait ressortir une évolution chez Bishop quant à l'esthétique de la forme. Alors que dans la nouvelle, elle envisage ce type de parterre comme une perspective engageante et inspirante pour sa vie carcérale (laquelle, rappelons-le, tient lieu de métaphore pour sa vie littéraire), cette esthétique est associée dans le poème à une absence de vie, à une représentation figée : de manière significative, le puits de la cour de pavés ronds est à sec.

Dans « In Prison », la beauté de cet assemblage atteint son paroxysme avec la lumière oblique du coucher de soleil : un éclairage en biais, inhabituel, révèle la beauté du schéma. Ceci sous-entend métaphoriquement que, envisagées sous un angle inattendu et original, utilisées de manière novatrice, les formes classiques peuvent révéler tout leur potentiel. Cette recherche d'une perspective alternative apparaît aussi dans le changement du regard sur le monde extérieur lié à l'isolement de la prison :

[In my dream] I suffered constantly from extreme dizziness, because the horizon . . . was at an angle of forty-five degrees. . . . I expect my vision of the outside world to be miraculously changed when I first hear my cell door locked behind me, and I step to the window to take my first look out. (189)

Dans « Over 2,000 Illustrations and a Complete Concordance » en revanche, les arrangements trop réguliers et trop schématiques ne trouvent pas grâce : « The cobbled courtyard, where the Well is dry, / is like a diagram. . . . » (v.12-13). Ils apparaissent de manière significative dans la première strophe du poème qui est dédiée à la représentation de la limitation d'une esthétique trop lisse et définitive :

Granted a page alone or a page made up
of several scenes arranged in catty-cornered rectangles
or circles set on stippled gray,
.....
. . . they all resolve themselves. (v.20-25)

Dans un premier temps, la représentation, l'écriture, consistait pour Bishop à prendre le risque de se mesurer à la tradition. Mais pour ce faire, il semblait nécessaire de se couper de la prolifération des expériences extérieures, de toute autre influence que de celle de cette tradition. Autrement dit, cela revenait malgré tout à rester dans le giron rassurant d'une technique déjà éprouvée par d'autres. D'ailleurs, elle expliquait via le protagoniste de l'histoire que tout changement de régime serait une entaille à son programme et remettrait en cause la cohérence-cohésion de celui-ci :

I should bitterly object to any change or break in my way of life. If, for example, I should become ill and have to go to the prison infirmary, or if shortly after my arrival I should be moved to a different cell – either of these accidents would seriously upset me, and I should have to begin my work all over again. (190-1)

Cela révèle un besoin de stabilité comme pour ne pas perdre l'équilibre lors de sa prise de position dans le paysage littéraire. Dans « Over 2,000 Illustrations and a Complete Concordance », quelques vingt années plus tard, Bishop opte pour une prise de risque plus radicale : elle abandonne l'idée de s'astreindre à la nécessité de l'héritage de ses pairs pour s'ouvrir à l'expérience du monde. Elle lui donne la priorité au lieu de la soumettre à une contrainte pré-existante.

Ceci correspond à une phase intermédiaire d'exploration de sa propre voie / voix avant de revenir, comme nous l'avons vu avec « Sonnet » (1979), à un dialogue avec la voix de la tradition : forte de son expérience du monde et de l'expérimentation de ses représentations, elle pourra enfin s'inscrire dans l'anthologie des écrivains de référence en marquant de son sceau cette tradition. Mais avant de revenir à son placement et son rapport à ses pairs, je souhaiterais d'abord présenter sa vision de la société contemporaine.

II – Vision de la société contemporaine

Bien que Bishop ait souvent déploré que sa poésie ne soit pas assez « sérieuse » parce qu'elle n'envisageait pas son écriture comme une prise de position sociale ou politique, certains de ses poèmes et nouvelles constituent à la fois un témoignage et une critique sur la société contemporaine. Elle écrivait en effet sur le monde qui l'entourait, sur ses expériences, ses rencontres. Bishop fut peu en contact avec le monde du travail, mais la nouvelle « The U.S.A. School of Writing » nous livre néanmoins ses impressions sur un passage de sa vie qui l'a confrontée à la logique de l'exploitation mercantile. Ses promenades dans le paysage brésilien évoquées dans « To the Botequim & Back » ou « A trip to Vigia » offrent, par leur décalage avec la société américaine, des éléments de comparaison alimentant une réflexion sur la modernité et le devenir des valeurs humaines dans cette modernité. Lors des années passées en Floride puis au Brésil, elle s'est d'ailleurs intéressée aux populations moins favorisées qu'elle-même et les a dépeintes dans de nombreux poèmes : nous avons déjà parlé dans le premier chapitre de « Cootchie » ou « Jerónimo's House » ; viendront s'y ajouter « Squatter's Children », « Manuelzinho » ou encore « The Burglar of Babylon ». Et bien que la dimension politique ne soit certainement pas prédominante dans la poésie de Bishop, la question du pouvoir est aussi posée dans « Roosters », « From Trollope's Journal », ainsi que dans « View of the Capitol from the Library of Congress ».

Bishop et la société mercantile

Bishop semble avoir toute sa vie été dans une situation financière à la fois précaire et privilégiée. issue d'une famille aisée du côté de son père, elle eut la possibilité de faire des études dans une université renommée sans avoir à se soucier de travailler. Mais ses biographies montrent que par la suite, bien qu'elle ait eu par périodes quelques inquiétudes financières, elle parvint à faire face à ses besoins grâce à des bourses, des prix ou la parution de poèmes qui arrivèrent toujours à point nommé. Elle laisse pourtant transparaître dans certains de ses écrits une réelle conscience de l'enjeu que représente l'argent dans la société moderne, non pas seulement sur les conditions matérielles de vie des individus, mais sur leur humanité. Ainsi dans « Going to the Bakery » (CP 151), elle

évoque une parole malheureuse adressée à un mendiant auquel elle donne une obole :

I give him seven cents in *my*
terrific money, say "Good night"
from force of habit. Oh, mean habit!
Not one word more apt or bright? (v.41-44)

Or cette incapacité à trouver des mots plus adaptés à la situation, à communiquer avec son semblable vient en conclusion d'un poème qui nous fait parcourir avec elle les rues de Rio où l'on croise une jeune prostituée, où l'on passe à côté de mendiants noirs qui demeurent presque « invisibles » malgré leurs efforts pour se faire voir, remarquer et obtenir ainsi quelque aumône (« a black man sits in a black shade, / lifting his shirt to show a bandage / on his black invisible side », v.34-36). Mais surtout, cette promenade nous fait parcourir des rues froides où la lumière naturelle n'éclaire que des éléments métalliques (« wires », v.6 ; « tracks », v.7 ; « cars », v.8 ; « tin hides », v.9 ; « mercury », v.11), et où tout montre des signes de dégradation (« slack », v.6 ; « dying, flaccid », v.10). L'éclairage devient à la fois artificiel et inapte (« The bakery lights are dim », v.15 ; « rationed electricity », v.16), et il ne donne à voir dans l'étalage que de la nourriture « malade » : « The gooey tarts are red and sore. » (v.19), « the loaves of bread / lie like yellow-fever victims » (v.23). La dégénérescence prégnante devient celle de la ville, de la logique mercantile qui la régit, et se ressent jusque dans le malaise de la strophe finale. Bishop semble ici lier déshumanisation de la ville et société mercantile.

Bien qu'elle ait été largement coupée du monde du travail en entreprise, elle y fut néanmoins exposée lorsqu'elle participa à l'effort de guerre en Floride, mais également lorsqu'elle fut embauchée comme « enseignante » dans une école d'écriture par correspondance juste après ses études.

La nouvelle « The U.S.A. School of Writing » évoque ses souvenirs de cette période, mais elle met surtout en scène les devenir de l'écriture dans un monde rural d'une part (celui des étudiants inscrits dans ce programme) et dans un monde urbain, celui des organisateurs et autres employés de l'école, d'autre part. Elle y montre comment l'art de l'écriture peut être travesti par des enjeux financiers ; derrière l'écriture se profile un portrait assez large de la société américaine de la Dépression.

L'écriture rurale qui nous est présentée se révèle bien pauvre et bien fruste. La plupart des étudiants par correspondance auxquels Bishop a affaire nourrissent plus des espoirs de parution et de renommée – qui par voie de conséquence leur apporterait une reconnaissance et des liens sociaux dont leur isolement géographique les prive engendrant

ainsi aussi un isolement sentimental – que de véritables ambitions d'accomplissement artistique ou même plus simplement de travail bien fait. Ces élèves aspirent à une réussite sans effort, sans investissement véritable de leur part. Ils confondent écriture et parution, activité laborieuse et récompense (dont ils ne voient pas qu'elle est un aboutissement, une rétribution pour un travail durement accompli). Bishop semble nous indiquer que le manque d'investissement dans l'activité, dans l'exercice de l'écriture est inversement proportionnel aux illusions irrationnelles qu'ils investissent dans ce programme : « It was more like applying for application blanks for a lottery. After all, they might win the prize just as well as the next person » (45-46) ; des espoirs insensés qui contrastent avec la qualité de l'écriture produite : « its slipshodness and haste. . . . [T]he primitive writer seems in a hurry to get it over with » (46). Leur manque de réalisme quant à ce que signifie « écrire » ne fait qu'ajouter la pauvreté intellectuelle à la pauvreté affective révélée au travers de leurs espoirs naïfs : « They apologized for their slowness, for their spelling, for their pens or pencils. . . . One boy excused his poor handwriting by saying, “This is being written on the subway” » (47).

L'autre perspective sur l'écriture que nous offre cette nouvelle est celle d'une vision urbaine de l'écriture comme moyen d'exploitation. De nouveau, l'écriture en tant qu'activité de la ciselure est oubliée au profit de visées purement lucratives. Il est significatif que cette entreprise qui s'annonce comme un vecteur d'accès à l'art de l'écriture ne soit jamais qu'un système d'exploitation : exploitation de la naïveté des élèves, mais aussi de son personnel. L'écriture n'est pas épargnée par les lois du marché : on retrouve l'aliénation de la mécanisation dans le travail des dactylos (37), la soumission de l'individu au monde du travail dans la manière dont Bishop décrit son embauche, son embauche initiale (« I had accepted – although “accept” cannot be the right word – the job », 36), mais aussi la grisaille et l'anonymat de son embauche quotidienne (« when I emerged mornings from the subway . . . always wearing a black wool dress, a trench coat, and galoshes », 36), ou encore la déshumanisation du monde du travail dans l'attitude presque bestiale du patron-prédateur qu'est Mr. Black (« he must have been mentally rubbing his hands and licking his chops over me all during our little talk », 35).

Dans les deux milieux (rural et urbain), l'écriture n'est qu'un moyen d'obtenir quelque chose, non d'accomplir quelque chose, ou de s'investir. Cela renvoie à la question de l'identité dans l'écriture. Pour un véritable écrivain, l'écriture est un mode d'existence. C'est l'identité de l'écrivain qui forgera l'écriture. Pour certains étudiants de cette école

d'écriture ainsi que pour son dirigeant, l'écriture n'est qu'un produit qui leur permettra l'obtention d'un statut social (via la renommée pour les premiers, et l'argent généré pour ce dernier). Ils attendent que l'écriture (c'est-à-dire ici encore la production et non le goût du travail bien fait) leur fournisse leur identité.

Et c'est précisément autour de dysfonctionnements identitaires que gravite cette nouvelle. Principalement, la survie de l'entreprise semble dépendre de l'usurpation des noms de Mr. Margolies et de Mr. Hearn, anciens professeurs de l'école (le but étant de garder les étudiants qui s'en sont remis à leurs bons conseils). L'identité est ici ignorée et bafouée pour des fins commerciales. Mais plus aberrant encore apparaît le cas de l'élève dont la mère approuve et finance son inscription mais en souhaitant qu'en retour sa fille utilise son nom comme nom de plume, comme si la reconnaissance qu'un éventuel succès ou un éventuel renom pourrait apporter aurait quelque chance de lui échoir ! Confusion totale entre ce qu'elle est réellement et ce qu'elle souhaite paraître, entre l'accomplissement en tant que parcours menant à un aboutissement, à une création qui serait sienne, et accomplissement en tant que regard des autres lui octroyant une place dans la société et la postérité. Cela trahit une certaine déviance sociale combinée à une méconnaissance de soi et de ce que cela signifie d'être soi. C'est ce manque d'honnêteté envers soi-même qui disqualifie d'emblée ces apprentis écrivains de faire entendre une voix authentique dans leur écriture. Bien sûr, l'idée d'échec de l'écriture déjà présent dans l'attitude adoptée dans son rapport à l'écriture ne s'applique pas à cette mère d'étudiant puisqu'elle ne produit aucune écriture (sa position étant d'autant plus aberrante), mais son exemple est révélateur du non-sens identitaire qui se profile derrière tous les espoirs irréalistes des autres étudiants qui aspirent à la même « re-nommée », à une sorte de renaissance de leur nom, de qui ils sont grâce à la reconnaissance sociale. Ils espèrent que c'est cette reconnaissance qui leur octroiera leur identité sans comprendre que sans identité il n'y a pas d'écriture, pas de signature. Ces difficultés personnelles dans la construction de la personnalité renvoient à des problématiques sociales : la fragmentation de la société et l'isolement de certains individus, mais aussi, dans le cas des étudiants noirs d'états du sud, le conditionnement de l'individu par les préjugés et les mœurs d'une société. Le fait que ces étudiants se sentent obligés de spécifier dans leur courrier qu'ils sont noirs soulève quelque questionnement. Le font-ils parce qu'ils craignent une répression si l'on découvre qu'ils n'ont pas décliné leur identité, est-ce une manière de demander s'ils ont l'autorisation de suivre ce programme ? Auquel cas, cela montrerait combien l'individu et la manière dont il se voit sont

conditionnés par le rôle que la société lui attribue. Ou bien est-ce une sorte d'avertissement quant à ce qui risque de transparaître dans leurs écrits, ces étudiants ayant pris conscience que leur identité sociale influencerait leur production ?

Tout ce que nous venons précédemment d'évoquer suggère que cette nouvelle établit des liens, des passerelles, entre les questions d'écriture et d'identité, mais aussi d'honnêteté. Le mensonge aux élèves à qui on fait miroiter d'éventuelles carrières d'écrivain ne fait qu'encourager la production d'une prose plus que médiocre et ne fait qu'alimenter des espoirs de reconnaissance sociale qui seront déçus. Cela va de pair avec la dénonciation des dérives de la démocratisation : prétendre que l'écriture (ou toute autre activité) est à la portée de tous n'est qu'une grande escroquerie (incarnée par l'escroquerie littérale de l'entreprise « the U.S.A. School of Writing » qui mène finalement Mr. Black en prison). La démocratisation n'est finalement qu'un prétexte, voire un moyen, d'augmenter l'exploitation de l'ère moderne. Mais les individus, par leur manque d'honnêteté (ou de lucidité ?) envers eux-mêmes participent à ce phénomène qui les soumet à l'exploitation : en se leurrant d'espoirs inaccessibles, en recherchant la gloire sans le labeur qui va avec, ils ne font qu'alimenter l'escroquerie dont ils sont victimes. La démission de Bishop de cette école est en ce sens un geste significatif : elle signale ainsi son refus de prendre part à cette machinerie et d'apporter sa contribution à un système qui mêle son art, l'écriture, et des pratiques d'exploitation lucratives. Elle signifie de la sorte sa dissociation d'une écriture liée à la malhonnêteté (celle de son patron, celle des étudiants envers eux-mêmes, celle de parents d'étudiants tels que cette certaine Katerina), d'une écriture orientée vers l'appât du gain (monétaire, social ou égotiste) et non vers l'application et le dévouement à un art. La séparation finale entre les deux usurpatrices qu'ont été Bishop-alias-Mr. Margolies et Rachel-alias-Mr. Hearn devient nécessairement très symbolique : Rachel a été précédemment caractérisée comme étant malhonnête, possiblement derrière toute l'entreprise de la U.S.A. School of Writing (ce qui signifierait qu'elle n'a aucun scrupule à voir Mr. Black « payer » à sa place), et elle refuse lors de cette dernière entrevue de dire quelle est sa nouvelle activité, suggérant ainsi une nouvelle entreprise répréhensible. Il en résulte que la divergence de leurs chemins sous-entend une divergence idéologique de conception de la société : Rachel continuera d'exploiter le système – et sans doute les autres – Bishop se réfugie dans l'art et la culture (elle s'en va au théâtre) comme alternatives à (voire même comme remparts contre) un ordre social qu'elle n'approuve pas.

A la frontière entre monde traditionnel et monde moderne

Il semble que pour Elizabeth Bishop, rien n'était figé, rien n'était définitif. Elle percevait la nature perpétuellement changeante du monde (phénoménologique, mais aussi social). Cela ne signifie pas qu'il y ait chez elle une négation de la notion de perpétuation et d'héritage, mais plutôt qu'elle envisageait ces notions en tension avec les inévitables transformations imposées par la temporalité. Une mise en scène très habile de cette tension s'offre à nous dans le petit théâtre de la fenêtre qui donne sur la place d'Ouro Prêto dans « Under the Window: Ouro Prêto » (CP 153). Bishop avait acheté une maison dans cette petite ville brésilienne. Sa longue expatriation la plaça dans une position charnière entre les États-Unis et le Brésil, entre deux sociétés qui n'avaient pas atteint le même stade sur le chemin de la modernisation, lui offrant une vision éclairée sur la transition qui s'opérait progressivement entre l'une et l'autre.

La perspective choisie dans ce poème limite le regard et l'ouïe au cadre de la fenêtre, ce qui nous informe déjà sur ce qui va nous être donné à voir : des tranches de vies morcelées, notamment par la modernisation. En contre-bas de la fenêtre semble se trouver une fontaine, une fontaine qui a traversé les âges et unifié les générations : « here where there used to be / a fountain, here where all the world still stops. » (v.8-9) ; « “Cold.” “Cold as ice,” / all have agreed for centuries. » (v.15-16). Mais l'héritage du passé est décrépi et a été relégué dans un musée : « Patched up with plaster, they're in a museum.) / It runs now from a single iron pipe » (v.13-14). Le passé est remplacé par le monde moderne par petites touches mais irrémédiablement. C'est ainsi que l'embout de tuyau en acier remplace la fontaine sculptée plus ornementale, que les sandales en plastique se mêlent insidieusement aux conversations ancestrales (v.1-3) et aux gestes ancestraux (v.4-8), que les camions succèdent aux ânes, et que les générations de camions se succèdent les unes aux autres. Le vieux camion décati du vers 38 semble moins arrogant que le Mercedes-Bentz flambant neuf du vers 31. Ce dernier semble bien imbus de lui-même (« A big new truck, Mercedes-Bentz, arrives / to overawe them all. The body's painted / with throbbing rosebuds and the bumper says / HERE AM I FOR WHOM YOU HAVE BEEN WAITING », v.31-34) alors que le camion de l'ancienne génération est associé à une attitude plus conviviale : « its gallant driver tells the passersby / NOT MUCH MONEY BUT IT IS AMUSING » (v.41-42). De sorte qu'avec le temps, on semble avancer vers un univers de plus en plus inhumain et agressif. D'ailleurs on passe d'un conducteur qui établit le contact avec les

passants à un conducteur qui ne cherche qu'à leur en imposer ; cela rappelle le grand-père de « Manners » qui sur sa charrette prenait le temps de saluer les passants, chose qui devient impossible avec les voitures modernes. D'ailleurs le monde moderne s'infiltré aussi dans les éléments vitaux : dans le caniveau l'huile des moteurs se mêle à l'eau de la fontaine :

Oil has seeped into
the margins of the ditch of standing water

and flashes or looks upward brokenly,
like bits of mirror. (v.47-50)

Cette huile est elle aussi source de fragmentation qui déforme ce qui est reflété. Or ce qui est reflété, c'est ce qui gravite autour de la fontaine, c'est-à-dire toute la petite communauté villageoise d'Ouro Prêto.

Par contraste, l'eau est rattachée à toutes ses connotations traditionnelles, mais celles-ci sont chaque fois subverties : nourricière, purificatrice, symbole de convergence et de mémoire. Nourricière, elle désaltère enfants, hommes et bêtes, mais au vers 8, cette eau est prodiguée avec des mains sales. Purificatrice, elle lave corps, visages et pieds ; ici, la fable du lavement des pieds est sapée par l'aspect rustre des personnages concernés et par l'écho de la comptine de « Humpty Dumpty » : « and put them back together again » (v.37). L'eau fédère aussi la communauté villageoise ; elle est liée à l'idée de retour au même : les constructions parallèles des vers 8 et 9 puis 19 et 22 sont toutes deux façonnées autour de l'adverbe « ici » : « here where » / « here where », « Here comes » / « Here comes ». Mais ici encore, ce symbolisme est sapé par une certaine ironie qui transparait dans la démesure exagérée du vers 9 où la petite communauté devient « all the world », ou encore dans la subversion du théâtre de la vie de *As You Like It* de Shakespeare : « The seven ages of man are talkative / and soiled and thirsty », v.46-47 – référence doublement subvertie par le passage du théâtre scénique élisabéthain au théâtre restreint du cadre de la fenêtre. Enfin, le symbole de l'eau-mémoire, élément originel, flux qui traverse les âges, qui voit passer les générations et se renouveler incessamment les mêmes conversations, est aussi déconstruit puisqu'au travers de la métonymie de la fontaine, nous avons vu que la mémoire se voyait cloisonnée et remise dans un musée, à l'écart du lieu de vie quotidien de la petite place d'Ouro Prêto. Les attributs traditionnels de l'eau sont présents dans le poème pour y être déconstruits, mais de manière discrète, sans être le centre de ce programme, ce qui participe de la caractérisation d'une modernité pernicieuse et

insidieusement dégradante.

Pourtant, en poème tout bishopien, « Under the Window: Ouro Prêto » s'achève sur une image plus ambiguë, celle du papillon morpho, caractéristique de par sa couleur bleu métallique. Il sert ici à évoquer les reflets huileux bleutés dans l'eau et l'aspect métallique évoque aussi l'acier qui rappelle la carrosserie des camions ; mais en même temps ce papillon témoigne de l'existence de tels reflets dans la nature et pas seulement dans les objets industriels de l'ère moderne. De sorte que la déformation de ce qui est reflété dans cette mare huileuse de la placette et qui pourrait ressembler à un commentaire sur l'effet de la modernisation sur la société devient plus ambiguë puisqu'elle semble déjà inscrite dans la nature... comme si la déformation de la modernité était à envisager comme un développement naturel de l'humain ? Car enfin, ce poème reste malgré tout profondément ancré dans l'humain, dans le communément humain : cette fin de programme nous renvoie par son ambivalence au début, à ces conversations intemporelles sur des choses qui ne changeront jamais, telles que le besoin de se nourrir, ou le fait que les femmes seront toujours des femmes (selon l'intonation donnée au vers 3, « “Women.” “Women!” Women in red dresses », on peut faire résonner aux oreilles de l'auditoire le dicton « Women will be women »). D'ailleurs ce poème n'est-il pas basé sur une situation de commérage et d'espionnage du voisinage puisqu'il est fondé sur l'accumulation de bribes entendues par la fenêtre et répétées au lecteur complice ? Finalement, si l'héritage des générations passées est menacé par la modernité, certaines composantes humaines, même des plus ordinaires et frustes, restent le socle de la perpétuation de l'humain.

Le regard clairvoyant de Bishop nous présente ainsi sans concession des tableaux mettant en scène à la fois la nature éphémère et fragile de notre monde, de notre société, de notre civilisation, et malgré tout la persistance de l'élément humain sous certains aspects. Et si cela occasionne implicitement des commentaires acerbes sur le devenir et l'évolution de l'être humain, cela ne parvient jamais à faire taire le plaisir et l'attachement que Bishop avait pour la beauté du monde. C'est ainsi que en dépit de leurs tragédies représentatives de la fragilité de l'héritage spirituel, intellectuel, littéraire, « The Farmer's Children » ou « The Baptism » nous offre de splendides instants contemplatifs et textuels. Elle oscille constamment entre civilisation et nature. Ses écrits mettent souvent l'une et l'autre en tension, par des va-et-vient, mouvement qui informe notamment « To the Botequim & Back » (*CPr* 73).

Le récit est à première vue construit selon un déroulement linéaire qui suit le

chemin aller puis retour de la narratrice lors d'une course effectuée au village (celui d'Ouro Prêto où Elizabeth Bishop avait fait l'acquisition d'une maison). On remarque aussi le recours, une fois encore, à l'esperluette qui semble indiquer un lien étroit, voire même une relation chiasmique entre le chemin aller et le retour. Pourtant, à y regarder de plus près, et en ne se laissant pas bercer par la fausse linéarité du trajet parcouru lors de ce programme d'écriture, on s'aperçoit que le chemin aller est particulièrement détaillé alors que le retour est quasiment entièrement éliminé – encore que ceci peut justement s'expliquer par la similitude entre l'aller et le retour de la boucle effectuée – mais surtout, on s'aperçoit que la promenade se poursuit une fois revenu(e)(s) à la maison. De sorte que les deux termes du chiasme, « To the Botequim » et « Back », ne se replient plus tout à fait l'un sur l'autre. Le second terme, « Back », dépasse le premier. Voici ce que l'on obtient si l'on place en vis-à-vis l'incipit et l'excipit :

(The slight pretentiousness in speech of semi-literacy. Workmen love to say, "I want to say *the following*," colon, then say it. Or, "Now I shall say *the following*," after which they do.)
(73)

It [the river] keeps descending, disappears into a cavern, and is never seen again. It talks as it goes, but the words are lost. . . . (79)

D'un côté le langage humain, et plus particulièrement une forme par trop explicite et qui en devient artificielle et maniérée ; de l'autre, le langage de la nature, indéchiffrable. On retrouve aussi attachée à cette antinomie la thématique du visible et de l'invisible : le maniérisme du langage humain évoqué ici étant un moyen de se faire valoir et de se faire voir et s'opposant aux chemins cachés, souterrains, empruntés par l'eau et son chant mystérieux.

Or le retour à la maison est l'occasion de considérer à la fois la petitesse, la grandiloquence humaine et son absurde prétention face à une nature à la fois grandiose et modeste : un tract de l'office de tourisme de la ville annonce pompeusement une « parade monumentale » (77), mais ce qui nous a précédemment été donné à voir de la ville lors du chemin aller n'a été que dégénérescence physique (celle du jeune garçon maladif qui n'a plus qu'un œil, 75), croyance superstitieuse (lors du jour de la « bénédiction des gorges » par le curé, 74), moquerie (des enfants qui se moquent du « personnage » local qu'est cette femme flasque qui porte deux chaussures différentes, 75), agressivité (76), ou encore médiocrité (celle de la philosophie moralisatrice de comptoir, 76, ou celle de la fausse bonhomie de l'antiquaire engraisé par l'exploitation d'un commerce sans éthique, 77). Et lorsque la balade nous mène aux pourtours de la ville, nous découvrons un contraste qui

nous rapetisse encore :

The tiniest house of all, mud brick, wattles showing through, stands against a magnificent view, overlooking a drop of a thousand feet or so, one end of the house merging into a small and very old bus body. The windows and door of the bus are all faded green, with a black rounded roof. Whether the house is an extension of the bus, or the bus a "new wing" of the house, is a hideous little riddle against a majestic backdrop. (78)

On pourrait imaginer que la splendeur des lieux soit en quelque sorte une compensation par rapport aux conditions de vie miséreuses devinées derrière ces installations de fortune. Mais la beauté du site ne semble être d'aucune consolation du fait de son inaccessibilité : le récit s'achève sur deux « pertes » successives, celle des fleurs cueillies qui flétrissent avant même d'être rapportées chez soi et mises en vase et celle du cours d'eau qui disparaît sous terre et emporte avec lui un message intemporel. Dans les deux cas, le mystère de la nature conserve son secret et se refuse à nous (« they have shut up tight forever », « never seen again », 79). Chaque fragment de beauté que l'on peut trouver dans ce récit est teinté de mélancolie. La floraison luxuriante des jardins devient le témoin d'un laisser aller, d'un abandon (« Everything straggly and untidy, unpruned », 74). La création d'une nouvelle activité (d'un billard) s'accompagne d'un commentaire implicite sur une certaine oisiveté masculine (« and there are five or six men and boys blocking the narrow sidewalk in front of the two open doors », 74-75). Mais l'image la plus poignante de l'impuissance humaine reste celle de l'enfant handicapé que son frère tient dans ses bras chez le barbier : « the one-eyed boy sitting on his brother's lap, while the barber cuts his long frizzy hair. Everyone is silent as the brother holds him in a tight embrace. The boy cocks his one eye helplessly at the mirror. » (75). De la position des deux enfants ressort tout l'amour fraternel qu'il y a entre eux, amour qui ne suffit pas à faire taire l'injustice et la diminution de l'invalidité. Bishop présente ici un récit qui appartient à ce que Seth Moglen appelle « le modernisme mélancolique », c'est-à-dire un modernisme qui représente les processus de perte subis par l'homme comme étant naturels et inévitables ou irrésistibles, un modernisme qui n'offre pas de possibilité de rédemption ou de renouveau. Ce n'est pas le cas de tous les écrits de Bishop, mais ce récit se fait l'écho de cette période de sa vie où elle sentait tant de choses lui échapper (sa compagne Lota qui s'investissait de plus en plus dans un projet de parc à Rio, et sa vie au Brésil en général).

La nouvelle « A trip to Vigia » peut être envisagée comme le contre-point « positif » ou optimiste de « To the Botequim & Back ». Elle fait penser à un carnet de voyage qui nous transporte dans un monde alternatif où la valeur des choses et des hommes est mesurée à leur beauté et à leur qualité intrinsèque plutôt qu'au poids financier

qu'ils représentent. Ce n'est pas pour autant une vision utopique ou idéalisée : la misère et les aléas qui y sont liés ne sont pas passés sous silence. Mais c'est un voyage qui nous rappelle que l'ordre économique de notre société n'est pas incontournable. Plus exactement, Ruy, le poète qui leur sert de guide, à elle et à une amie, ainsi que la femme d'un ami de Ruy, Dona Sebastiana, chez laquelle ils s'arrêtent, appartiennent à la population pauvre qui n'a pas accès aux commodités de la société capitaliste, mais ils ne font pas pour autant partie des masses aliénées parce qu'ils trouvent leur compte dans une autre sorte de richesse : dans sa poésie pour Ruy, dans la beauté du site qu'elle habite et la qualité exceptionnelle de l'eau de son ruisseau pour Dona Sebastiana, et dans le lien social qu'ils maintiennent tous deux par leur hospitalité.

C'est peut-être parce qu'elle a longtemps vécu dans cette société qui résistait encore à une logique purement monétaire que Bishop a échappé un temps au pessimisme du modernisme mélancolique qui a assailli nombre de ses contemporains.

Bishop et les démunis

Si Bishop ne sombre pas dans le pessimisme, elle ne se détourne pas pour autant de la dure réalité sociale des populations défavorisées qu'elle côtoie. Il ne s'agit pas de s'apitoyer : Bishop refusait la facilité du sentimentalisme. Elle pose sur les déshérités, les marginaux, les parias, un regard franc qui ne masque pas leur fragilité, qui prend acte de leur faillibilité, leur vulnérabilité, leurs manquements, ou leur inadaptation, mais aussi de leur richesse.

Les enfants de « Squatter's Children » (*CP* 95) apparaissent bien vulnérables, leur microcosme bien impuissant face au macrocosme de la nature. Dans l'immensité du paysage, ils apparaissent, ainsi que les autres éléments de leur univers, comme de minuscules points. Les voyelles courtes et les monosyllabes utilisés pour les décrire participent à la construction d'une image miniature, prête à s'évanouir tant elle est vacillante : « they play, a specklike girl and boy / alone, but near, a specklike house. » (v.2-3) ; « A dancing yellow spot, a pup, / attends them » (v.7-8). Ils oscillent entre lumière et ombre, entre visible et invisible, entre existence et anéantissement : « waves of light and shade » (v.6) ; ou encore entre survie et dissolution : « their little, soluble, / unwarrantable ark » (v.19-20). Leur fragilité est ailleurs mise en scène par le biais de verbes dont le sémantisme inclut un certain degré d'hésitation ou de flottement : « they wade » (v.5),

« they try to use » (v.11).

Pourtant, leur inaptitude ne constitue nullement un échec :

a mattock with a broken haft
the two of them can scarcely lift.
It drops and clangs. Their laughter spreads
effulgence in the thunderheads. . . . (v.13-16)

Ils possèdent une joie innocente qui rayonne. Dès la première strophe, tout frêles qu'ils apparaissent, ils s'emparent déjà de la dimension macrocosmique : « The sun's suspended eye / blinks casually, and then they wade / gigantic waves of light and shade » (v.4-6), comme si l'univers leur conférait un peu de son immensité.

Certes, le rapport à leur environnement reste ambigu. Leur gigantisme et, en somme, leur existence, sont suspendus à un clin d'œil du soleil. Le ciel se fait menaçant : « Clouds are piling up; // a storm piles up behind the house » (v.8-9). Le danger se fait plus pressant du fait de cette insistance par-delà la section des deux strophes. Pourtant, en fin de deuxième strophe, leur insouciance semble désamorcer le danger : « effulgence in the thunderheads ». Ils évoluent dans un monde hostile. L'orage gronde d'abord au-dessus de leurs têtes, la pluie qui se déchaîne apporte avec elle le spectre de la folie : « echolalia » (v.22) évoque une répétition pathologique de ce que disent les autres, de sorte que la voix hideuse de la mère qui se fait entendre au vers suivant (aucune consolation ne leur est accordée) se répercute à l'infini. Elle se démultiplie en autant d'échos qu'il y a de gouttes de pluie qui s'abattent sur eux, les laissant « trempés et dupés » (« wet and beguiled »), se tenant sur un sol incertain : « the threshold of the storm / has slid beneath your muddy shoes » (v.25-26). Et pourtant, une fois encore, ils ne succombent pas :

you stand among
the mansions you may choose
out of a bigger house than yours,
whose lawfulness endures.
Its soggy documents retain
your rights in rooms of falling rain. (v.27-32)

Ils se tiennent bien droits sur ce terrain glissant et sous la pluie. Ils s'emparent ainsi de l'espace : l'univers devient alors métaphoriquement leur demeure, et ils en sont les habitants de droit. L'enfance leur redonne ce que la société des adultes leur refuse : en tant qu'enfants de squatteur, ils n'ont aucun droit de propriété ni même de présence sur les lieux, mais en tant qu'enfants ils appartiennent au monde *de facto*. Ils incarnent le droit à la vie. Leur innocence relie leur existence à une présence naturelle en ce monde qui met en échec toute considération sociale matérielle. Ces enfants nous ramènent à notre humanité.

Démunis de tout, ils ne peuvent être privés de cette humanité. C'est là toute leur puissance.

C'est également cela qui fait du petit Balthazár un roi dans « Twelfth Morning; Or What You Will » (CP 110). Ce poème présente un paysage où il ne se passe rien (« The sea's off somewhere, doing nothing. », v.9), où tout est en suspens, incertain, ou en ruine comme l'indiquent les derniers vers de chaque strophe mis en relief par un alinéa en retrait : « a foundered house » (v.4), « this is a housewreck » (v.8), « heart-broken cries » (v.12), « a sort of corner... » (v.16), « remains in doubt » (v.20), « tin, lead, and silver » (v.24). Sur une telle toile de fond, le petit Balthazár – seul personnage portant un nom dans ce poème – ressort d'autant plus nettement ; il affirme sa personne, son existence et impose son bel optimisme : « keeps flashing that the world's a pearl, *and I, / I am // its highlight!* » (v.27-29), « “Today's my Anniversary,” he sings, / “the Day of Kings.” » (v.31-32). Le « je » est quadruplement mis en exergue dans l'affirmation « *I am* », par la répétition de part et d'autre du vers du « I », par les italiques, par le fait que l'affirmation du « je » occupe à elle seule tout un vers, et par le décalage du vers sur la page.

Tout comme dans la pièce de Shakespeare à laquelle ce poème renvoie par son titre, « Twelfth Morning; Or What You Will » joue sur les doubles, mais de même que l'on passe de « Twelfth Night » à « Twelfth Morning », cette fois le double n'est pas le jumeau mais l'opposé, et le petit déshérité est ainsi lié à l'illustre roi. Il devient le roi du jour – puisque le changement du titre place la scène à l'aube, non au crépuscule, au moment où tout est encore possible.

Et tout comme dans « Twelfth Night », le sous-titre invite certes le lecteur à s'investir dans ce qui lui est proposé, mais il fait aussi référence aux bien-nantis qui peuvent faire « ce qui leur plaît ». Ici, c'est le petit Balthazár qui a le pouvoir, celui de s'imaginer roi, de s'imaginer joyau.

On retrouve dans « Manuelzinho » (CP 96) et dans l'improbable existence du jardinier cette force de la naïveté et de l'innocence que l'on a observée chez les enfants du squatter et chez Balthazár. Ce poème oppose de nouveau droit de propriété et une sorte de droit naturel : « Half squatter, half tenant (no rent) – / a sort of inheritance » (v.1-2). Selon le point de vue que l'on choisit d'adopter, Manuelzinho peut être considéré comme un profiteur ou comme héritier. Car s'il n'a aucun statut légal, il jouit d'une sorte de filiation qui l'ancre dans les lieux tout autant, voire plus, que les titres de propriété de sa patronne. Si elle a pu acquérir ces terres par des moyens financiers, elle se heurte à (ou se laisse gagner par) l'appartenance par ancienneté de son employé : « up the steep paths you have

made – / or your father or grandfather made – / all over my property » (v.23-25). On retrouve l'opposition déjà observée dans « Squatter's Children » entre possession matérielle et naturelle, puisque la présence de Manuelzinho est ancrée dans le sol par la trace laissée sous forme de sentiers par les pas de plusieurs générations.

Curieusement, la relation entre le jardinier et le masque poétique de la propriétaire terrienne renvoie au système féodal – avec de fortes ressemblances avec le système consumériste. Il exploite ses terres et est censé l'approvisionner en légumes, elle lui assure en échange protection et assistance : « I buy you more pounds of seeds » (v.16), suivi de son pendant « you bring me » (v.18) venant respecter l'accord entre les deux parties ; « I give you money for the funeral » (v.68) ; « so I have to hand over some more » (v.71) ; « and once more I provide » (v.80) dont les compléments sont relégués aux vers qui suivent, ce qui concentre l'attention sur le rôle joué par la voix poétique plus que sur la portée ou le but de son action. L'ascendance hiérarchique transparait aussi dans la crainte réciproque qui s'installe entre supérieur subalterne : « You steel my telephone wires / or someone does » (v.32-33), « And once I yelled at you / . . . / you jumped out of your clogs » (v.38-42), « as if I were out to shoot them [your children]! / – Impossible to make friends » (v.105-106). Et c'est à cet instant qu'on touche du doigt tout l'enjeu de ce poème : l'incompréhension entre deux modes d'être au monde.

Les deux camps s'observent mais gardent leurs distances, excepté lors des transactions ponctuelles qui les relient. A deux reprises, le masque poétique se met en scène posant le regard sur son jardinier : « I watch you through the rain » (v.21), « I see you all up there » (v.110). Les deux fois, chacun reste de son côté, la séparation n'est pas surmontée par le regard. Dans le deuxième cas, la faute est attribuée à l'incompréhension : « – All just standing, staring / off into the fog and space » (v.114-115). Le tiret renforce l'impression qu'on se demande ce que Manuelzinho et sa famille peuvent bien faire là. Toute intentionnalité, toute trace de but, est absente de la description, ce qui participe à les faire apparaître comme des animaux dans un pré (un parallèle est d'ailleurs suggéré avec l'âne Formoso), ou comme des créatures étranges, évoluant dans un autre monde : et la strophe de s'achever sur l'évocation d'un rideau d'insectes séparant l'observateur de ses objets d'observation : « Between us float a few / big, soft, pale-blue, / sluggish fireflies, / the jellyfish of the air . . . » (v.120-124). Le choix des lucioles aux corps mous et des méduses confirme la vision de la famille par la persona comme des êtres manquant de consistance (ils entrent en scène drapés de brume : « Twined in wisps of fog », v.109),

voire comme des individus d'une espèce absolument différente. « – Impossible to make friends ».

Dans le cas du vers 21 et des suivants, la posture de la persona est plus ambiguë. Elle regarde le jardinier dehors, sa destitution plus criante sous la pluie – « trotting, light, on bare feet, / . . . / with your head and back inside / a sodden burlap bag, » (v.22-27) – et une remarque qui dénote avec le reste se glisse à cet endroit : « and feel I can't endure it / another minute ». Que ne supporte-t-elle plus ? La présence de Manuelzinho ou bien de le voir si exposé aux éléments ? Est-ce l'exaspération d'une patronne confrontée à un subalterne désespérément et incorrigiblement inefficace, ou bien un sursaut de conscience lui commandant d'agir pour mettre fin à une injustice sociale. Le lecteur ne pourra trancher car ne concrétise pas son impulsion : « then, / indoors, beside the stove, / keep on reading a book » (v.29-31). La voix poétique présente alors tacitement son masque sous un jour défavorable : dans le meilleur cas, il s'agit là d'indifférence, dans le pire, d'une absence de prise de responsabilité. Quoi qu'il en soit, Manuelzinho reste dehors à s'activer sous le déluge pendant que la persona reste assise au chaud. « – Impossible to make friends ». Si on ne considère ce vers que comme élément de la strophe 6 où le caractère farouche des enfants de Manuelzinho nous est dépeint, on le lira sur un ton réprobateur, condescendant et dépité : « vraiment on n'arrivera à rien avec ces gens-là ». En revanche, si on lui reconnaît une résonance plus transversale dans le poème, alors il dirigera le doigt accusateur dans une tout autre direction, qui sera plus en accord avec d'autres signes du poème. Ce qui suit immédiatement, « You steal my telephone wires / or someone else does. », peut se voir soit comme une mise en évidence volontaire de la mauvaise foi du masque poétique, soit comme une tendance à l'amalgame ou à la paranoïa engendrée par un cloisonnement et une mise en opposition des classes sociales. Et surtout, dans la conclusion de ce poème, le fossé qui sépare les deux personnages principaux est de nouveau imputé implicitement à la plus nantie des deux :

One [of his painted hats] was bright green. Unkindly
I called you Klorophyll Kid.
My visitors thought it was funny.
I apologize here and now.

You helpless, foolish man,
I love you all I can,
I think. Or do I?
I take off my hat, unpainted
and figurative, to you.
Again I promise to try. (v.141-150)

La condescendance s'affiche de nouveau (dans un premier temps du moins) dans la moquerie et dans les qualificatifs attribués au jardinier. Mais l'effet produit n'est pas le dénigrement car à ce stade, une distance s'est creusée entre le poète et son masque ainsi qu'entre le lecteur et ce masque, du fait de la manière dont ce dernier est mis en scène à plusieurs reprises, comme nous l'avons vu précédemment. Ce détachement est ici renforcé par le doute que ce masque exprime quant à ses propres sentiments et à sa propre sincérité : « Or do I? ». La patronne reconnaît ici sa part de responsabilité dans l'échec ou plutôt dans la difficulté de leur relation. Et pourtant, on sent que, malgré tout, en dépit de toute son incongruité, et au-delà de toute l'incompréhension qu'il inspire, Manuelzinho force le respect. Et l'on bascule alors du côté où le regard de Bishop et celui de son masque convergent.

Certes, Manuelzinho est un de ces individus à qui il arrive toujours des mésaventures improbables mais il est aussi la source, par sa simplicité naïve, de petits miracles de la vie courante. Dès le début du poème, son impotence est contrebalancée par sa réussite inattendue :

but you don't; or you won't; or you can't
 get the idea through your brain –
 the world's worst gardener since Cain.
 Tilted above me, your gardens
 ravish my eyes. You edge
 the beds of silver cabbages
 with red carnations, and lettuces
 mix with alyssum. (v.5-12)

Il est incapable, non pas de remplir sa fonction de jardinier, mais de fournir la quantité de légumes qu'on attend de lui. Car il semble au contraire pratiquer le jardinage avec art et avec une griffe toute personnelle qui mêle horticulture et agriculture et dont la complexité est rendue par la complexité du jeu des sonorités. Avec « your gardens » s'installe le trio de lettres « r », « g », « d », qui va servir ensuite de base aux allitérations des vers suivants : [r], [d], et les réalisations sonores [g] et [dʒ] du « g » (on remarque ici déjà la complexité qui met à contribution la vue et l'ouïe dans l'élaboration des reprises de ce schéma). Puis, tout comme Manuelzinho entremêle choux et œillets, d'autres sonorités allitératives viennent s'intercaler momentanément avec celles-ci : [b] (« beds », « cabbages »), puis [k] (« cabbages », « carnations »), et enfin la sifflante « s » dans sa variante voisée [z] et non voisée [s] (« eyes », « beds », « silver », « cabbages », « carnations », « lettuces », « mix », « alyssum »), ou encore [l] (« silver », « lettuces », « alyssum »). Ce tissage méticuleux part d'une proposition initiale et y fait évoluer de nouveaux motifs, une élaboration qui se

retrouve aussi dans le travail ciselé des rimes : de « edge » ([edʒ]), on glisse vers « cabbages » ([edʒɪz]), puis vers « lettuces » ([ɪsɪz]). La beauté méticuleuse de l'arrangement poétique suggère au lecteur celle de l'ouvrage de Manuelzinho. Et la vie rudimentaire qu'il mène et fait mener aux siens, loin de contredire ou d'amoindrir cet accomplissement, ne fait que renforcer son mérite : « You starve / your horse and yourself / and your dogs and family. / Among endless variety / you eat boiled cabbage stalks » (v.33-37). Il semble se nourrir de la matière même de son art, « endless variety » connotant son inventivité. Il appartient tout simplement à une autre logique que celle, terre-à-terre, du masque poétique et de la plupart des gens qui l'entourent. C'est ainsi que confronté à la mort, il réagit à sa manière alternative : « but you, / no, you “don't think he's dead! / I look at him. He's cold. / They're burying him today. / But you know, I don't think he's *dead*” » (v.63-67).

C'est un être à part, qui nous ramène à la simplicité de l'enfance. Il est peut-être effectivement, dans son monde alternatif, à sa manière, ce prince de conte de fée sur lequel sa patronne ironise :

as if you'd been a gardener
in a fairy tale all this time
and at the word “potatoes”
had vanished to take up your work
of fairy prince somewhere. (v.45-49)

Le côté improbable et irréel de ce personnage est sous-tendu par un enchaînement de voyelles courtes qui entraîne une lecture rapide de ces vers, de sorte que l'évocation passe bien vite sous nos yeux comme une apparition qu'on ne peut retenir ou comme une illusion qui sitôt déployée nous échappe. Seul le terme déclencheur « potatoes » comporte trois syllabes et demande un peu plus de temps pour être réalisé. C'est sur ce mot dénotant la nourriture la plus basique, mot du lexique enfantin et renvoyant à une réalité affectionnée par les enfants, que l'attention est concentrée et que tout le reste de l'évocation est construite. Pourtant si l'on prend le temps d'y regarder de plus près, ce petit épisode déclamé sur ton de boutade n'est pas glissé là innocemment : il place le rôle de jardinier de Manuelzinho dans un monde irréel pour le retransporter ensuite dans ce qui devrait être le retour à la normale de la fin du conte de fée, un ordre rétabli dans lequel Manuelzinho se révèle être « en réalité » un prince de conte de fée. Par ce jeu de renversement entre univers magique et univers réel, Bishop sape un peu plus encore l'autorité de la voix du masque poétique en lui opposant l'alternative certes fantasque, voire naïve, mais qu'on ne peut que regarder avec bienveillance, de ce jardinier. Et bien que ce ne soit que de manière

imparfaite, Manuelzinho semble parvenir à entraîner un instant sa patronne dans son monde d'illusions lorsqu'il vient faire les comptes avec elle :

Immediate confusion.
You've left out the decimal points.
Your columns stagger,
honeycombed with zeros.
You whisper conspiratorially;
the numbers mount to millions.
Account books? They are Dream Books.
In the kitchen we dream together
how the meek shall inherit the earth –
or several acres of mine. (v.90-99)

En dépit de la tonalité ici aussi ironisante de la voix, le lecteur découvre le seul « nous » du poème qui partout ailleurs est construit sur l'opposition dialectique entre « I » et « you ». La logique purement numéraire incarnée par la persona est de nouveau défiée, suspendue, remise en question, par la manière de voir de Manuelzinho qui transforme les livres de comptes en livres de fiction. Cette fois, la rêverie prend une autre ampleur, portée par des mots plus longs, demandant un plus grand effort articulatoire et exigeant par conséquent que le lecteur leur accorde le temps nécessaire au déploiement de leur envergure. Le flottement de ces vers rallongés suspend un instant l'énumération des frasques de ce jardinier « hors du commun » et ce bien qu'ils n'en constituent pourtant qu'un épisode de plus. Mais cet épisode est d'une qualité différente. Manuelzinho parvient à entraîner sa patronne – et Bishop le lecteur – dans son univers, le temps d'une demi-strophe. Assis dans la cuisine, c'est-à-dire dans la sphère des domestiques, le jardinier est en quelque sorte sur son propre terrain et parvient alors à faire partager momentanément (« we . . . together ») son autre vision du monde. Et bien qu'au dernier vers de cette strophe, la persona revienne sur ses gardes par un retour à l'ironie, le personnage de Manuelzinho est néanmoins parvenu à ouvrir un espace dans lequel le « I » et le « you » autour desquels se construit ce poème ont pu se retrouver. Et finalement, c'est lui qui impose de facto son influence, par sa manière d'être, par l'absence de prise qu'il offre : avec la conclusion « Again I promise to try », sa patronne promet finalement d'aller vers lui et non de l'amener à entendre « sa » raison. Cela révèle peut-être chez Bishop une certaine fascination pour ces personnes qui n'entrent pas dans la logique du monde moderne : elles n'offrent pas de modèle alternatif viable à grande échelle (le verbe « try » fait perdurer le doute et la perplexité), mais elles imposent néanmoins leur marque et ne se laissent pas réduire au schéma commun.

Dans « *The Burglar of Babylon* », Bishop se penche à nouveau sur le cas d'une autre forme de destitution : celle de Micuçu, miséreux des favelas de Rio et criminel (c'est un cambrioleur, mais surtout un meurtrier). Comme pour Manuelzinho, elle s'interdit toute explication trop facile qui permettrait de le catégoriser. Le poème véhicule des points de vue différents et souvent contradictoires sur le personnage sans qu'aucun ne réussisse à s'imposer aux autres ou à infirmer les autres. Cette complexité se retrouve dans la forme, et parce que celle-ci est en apparence très simple, ce qui en soi constitue un surcroît de difficulté. Construite comme une ballade du folklore brésilien, ce poème suit un développement narratif très classique : un incipit présentant le contexte et les lieux (strophes 1 à 5), puis la cavale du condamné Micuçu avec son historique et son épilogue – la mort de l'évadé, les témoignages de ceux qui l'ont connu – et un excipit ouvrant sur la suite. En dépit de ce déroulement linéaire, le récit et le poème présentent des fonctionnements cycliques. Un certain nombre de vers reviennent comme des refrains dont nous ne citerons que quelques exemples. Il s'agit parfois d'échos entre deux strophes consécutives : « *And he knew he was going to die* » en fin de strophes 15 et 16 rend l'imminence de la mort plus grande et plus angoissante, elle intensifie le danger et annonce l'issue fatale du récit – ce qui implique déjà que l'enjeu n'est pas tant la conclusion de la traque de Micuçu que ce qu'elle va révéler de ses différents protagonistes et de la société qu'ils composent ; « *We've always been respected* » en début des strophes 40 et 41 fait résonner la tentative désespérée de se faire entendre, de se justifier face à l'opprobre de la société, mais aussi l'impuissance à s'expliquer à soi-même « pourquoi cela a mal tourné » et comment notre propre existence peut parfois nous échapper. La répétition la plus fréquente, celle qui peut être considérée comme le refrain de la ballade est évidemment « *And the hill of Babylon* » (v.20, 188) et ses variantes « *On . . .* » (v.32, 40, 112, 152), « *From . . .* » (v.52), « *Up . . .* » (v.100). La rémanence du lieu insiste que c'est là que tout va se jouer, que c'est la clef de l'histoire – pour Micuçu mais aussi pour tous les autres comme lui issus de ce quartier défavorisé. D'ailleurs ce déterminisme social est mis en cause à travers un autre cercle formé par ce poème : la première et la dernière strophes de l'incipit (1 et 5) sont reprises en guise de conclusion. Or elles dépeignent la voie sans issue dans laquelle la société moderne les attire :

On the fair green hills of Rio
 There grows a fearful stain:
 The poor who come to Rio
 And can't go home again.

There's the hill of Kerosene,
And the hill of the Skeleton,
The hill of Astonishment,
And the hill of Babylon.

Ces lieux de vie des destitués portent des noms évoquant une matière emblématique de la modernité (Kerosene se faisant l'écho de la tâche d'huile, « fearful stain », de la misère qui se répand ; on retrouve aussi ce lien entre modernité et matière huileuse ou pétrolifère dans « The Fish », « Under the Window: Ouro Prêto », « Filling Station », « The Moose »), ou des noms connotant la mort, la paralysie intellectuelle, ou encore la grandeur déchuée et les ruines.

La spirale infernale qui relierait société moderne, misère et criminalité est aussi réaffirmée dans l'excipit par les strophes 44-45 dans lesquelles l'histoire de Micuçu se répète : « This morning the little soldiers / Are on Babylon hill again. . . . // They're after another two ». Pourtant, comme toujours, Bishop se refuse à apporter une réponse ou un regard univoque sur les questions qu'elle soulève. Juste avant cet excipit, elle a pris soin de faire entendre une voix qui empêche d'arriver à une conclusion simple : or ce refus d'une fatalité sociale se fait entendre par le biais de la tante de Micuçu :

“We've always been respected.
My shop is honest and clean.
I loved him, but from a baby
Micuçu was always mean. (v.157-160)

Cette posture qui, dans le débat entre inné et acquis, tend plutôt du côté de l'inné, a d'autant plus de poids qu'elle émane de la seule voix qui exprime un lien émotionnel envers le criminel qu'est Micuçu. Mais l'enchevêtrement des deux facteurs se retrouve dans l'enchevêtrement des rimes. Alors que dans la majeure partie des strophes, seuls les vers 2 et 4 riment et qu'il n'y a pas d'échos particuliers entre les rimes de strophes différentes, dans les strophes 39 à 41 dans lesquelles la voix de la tante se fait entendre, d'autres rimes s'entrecroisent avec le schéma initial : « auntie », « baby », « money », ainsi que « respected » qui établit une autre forme d'écho grâce à la répétition du vers complet.

La forme cyclique de ce poème tend à ériger Micuçu en emblème de la trajectoire néfaste engendrée par la modernité qui pousse les individus vers l'inhumain, mais dans le contenu de ce poème viennent s'inscrire d'autres éléments qui refusent la simplicité d'une telle explication du crime et qui font plutôt cohabiter l'humain en tension avec les déviances inhumaines (ce par quoi j'entends les déviances qui font sortir de l'humain, qui excluent un individu de la société de ses semblables).

Ainsi, le regard de Micuçu depuis son observatoire, du haut de la colline, se porte notamment sur la vie quotidienne qui continue de se dérouler à ses pieds : il contemple la baie de Rio, ses bateaux, les gens qui vont à la plage ou au marché, les vendeurs, etc. Il y a là une aspiration tacite à un ordinaire dont l'accès lui est interdit, dont il est spatialement et socialement coupé :

He saw the long white beaches
And people going to swim,
With towels and beach umbrellas,
But the soldiers were after him.

Far, far below, the people
Were little colored spots,
And the heads of those in swimming
Were floating coconuts.

He heard the peanut vendor
Go *peep-peep* on his whistle,
And the man that sells umbrellas
Swinging his watchman's rattle. (v.117-128)

Les seuls sons qui lui parviennent sont soit des bruits de sifflet ou de crécelle, soit des aboiements (« mongrels barking and barking », v.147), des bêlements (« goats *baa-baa-ing* », v.61), ou des cris infantiles et pré-langagiers de bébés. Il n'a plus accès au langage humain. On entend sa voix à plusieurs reprises – lorsqu'il se rend chez sa tante et qu'il croise à la sortie une jeune fille, lorsqu'il effraie la buse qui tente de l'approcher – mais c'est chaque fois lui qui parle, et personne ne lui parle en retour. On a l'impression qu'il est mis au ban de la société.

Cette marginalisation émane à la fois de Micuçu lui-même puisque c'est lui, par ses crimes puis par son évvasion, qui s'est exclu de la société de ses semblables, mais aussi de la société qui le chasse à l'écart. L'inhumain se manifeste ainsi à la fois chez le criminel et dans l'armée qui le poursuit. La focalisation de Micuçu fait surgir des images de désintégration. Son regard de paria transforme la réalité et retourne la perspective de l'horizon – qui véhicule habituellement des notions d'ouverture – en image d'enfermement :

Below him was the ocean
It reached far up the sky
Flat as a wall, and on it
Were freighters passing by

Or climbing the wall, and climbing
Till each looked like a fly,
And then fell over and vanished.
And he knew he was going to die. (v.53-60)

Ce mur que l'on peut escalader ne débouche pour lui que sur la promesse d'une mort certaine, sur son anéantissement. Quant à l'armée qui le traque, elle est constamment dépeinte en des termes qui évoquent le fourmillement d'insectes : « The soldiers were all over / On all sides of the hill » (v.73-74), « A row of them, small and still » (v.76), « But the soldiers were nervous » (v.81), « So the soldiers swarmed again » (v.99), « This morning the little soldiers / . . . / Shine in gentle rain » (v.173-176). De nombreux vers sont construits selon le même schéma (« The soldiers were . . . ») ce qui crée au sein du poème un autre refrain, lequel produit un effet de frénésie soutenu par tout un champ sémantique : « nervous », « in a panic », « went wild », « hysterics », « swarmed ». Cette fébrilité implique la dangerosité, à la fois celle de Micuçu et celle de l'institution. L'un des soldats dans la panique tue d'ailleurs ironiquement son commandant (strophes 21-24).

La menace est ainsi déplacée du criminel sur le système qui l'a condamné. L'oppression institutionnelle et sociale est inscrite dans les jeux de regard : Micuçu est épié de toutes parts, traqué depuis le bas de la colline par les riches depuis leurs balcons, par les enfants de puis leurs fenêtres, par les femmes qui marchent dans la rue têtes levées, le guettant et par les soldats qui resserrent l'étau autour de lui, mais aussi depuis le ciel par les hélicoptères, les buses, et même le soleil. Ces deux derniers éléments réintroduisent d'ailleurs le facteur « nature » dans la condamnation du criminel. Les autres, en revanche, dénoncent la part de responsabilité de toute une société confortablement installée dans ses habitudes, son chez soi. Et lorsque cette société se réjouit de la mort de Micuçu, c'est elle qui se met en péril de perdre son humanité : la voix poétique est chargée d'ironie lorsqu'elle assure que tout le monde fut bien soulagé d'apprendre que l'évadé avait été abattu (« The police and populace / Heaved a sigh of relief », v.153-154), alors que pendant la chasse à l'homme, tout ce beau monde a continué ses activités habituelles sans rien y changer.

Pour finir, on remarquera que dans « The Burglar of Babylon », les deux victimes de la traque, le criminel et l'officier chef, sont inscrits dans une histoire familiale, ils ont un passé personnel. Les autres protagonistes au contraire sont pris dans la masse. Le criminel est le seul qui ait un nom et même un surnom, comme l'indique le titre. En revanche, toute l'institution sociale est désincarnée par l'utilisation du pronom « they » pour s'y référer : « They don't know how many he murdered » (v.25), « They said, "He'll go to his auntie » (v.29), « Ninety years they gave me » (v.37). Le contraste entre cet anonymat et la caractérisation complexe de Micuçu suggère un étouffement de l'individu par une entité abstraite.

Dans tous ces poèmes consacrés aux déshérités et aux personnages marginaux, Elizabeth Bishop opère comme à revers un commentaire sur l'ensemble de la société avec laquelle ils sont en rupture. Sa poésie possède alors cette dimension politique et sociale que Bishop déplorait prétendument ne pas parvenir à atteindre.

Le pouvoir et l'humain

Nous avons vu comment Elizabeth Bishop avait construit certains de ses poèmes autour du rapport de force entre les individus et la société. Elle explore aussi la question du rapport entre les individus, la société et le pouvoir dont elle montre qu'il émane de l'humain et pèse sur lui tout à la fois. On retrouve la même posture qui n'épargne pas aux victimes leur part de responsabilité tout en reconnaissant les mécanismes implacables dans lesquels elles sont prises. Peut-être est-ce la sévérité de cette posture qui l'a poussée à opter pour des modes de représentation indirects, car il se trouve que ces thèmes sont souvent abordés via un décalage temporel historique comme nous le verrons avec « From Trollope's Journal », ou par le recours à un bestiaire comme c'est le cas dans « The Armadillo » ou « Roosters ». Nous traiterons cependant d'un poème qui se singularise de ce point de vue, « View of the Capitol from the Library of Congress », et qui propose une représentation plus directe ou du moins plus évidente du pouvoir par le biais du monument.

La note en sous-titre place « From Trollope's Journal » (*CP* 132) à l'aube de la guerre de Sécession : « [*Winter, 1861*] ». Ainsi, l'approche du pouvoir institutionnel qui y est développée se fait sous couvert d'événements ayant eu lieu à une autre époque. De plus, la voix poétique ne se situe pas sur le terrain des affrontements mais à Washington D.C., c'est-à-dire là où les décisions sont prises en ce qui concerne le camp de l'Union. Cela semble constituer un double commentaire : l'un concernant la guerre et ses répercussions à l'arrière des zones de combats, l'autre concernant le pouvoir politique en général.

Il est ici suggéré que la guerre n'est pas qu'une question de morts au combat et que la propagation mortifère est bien plus globale. Cette idée de contamination s'exprime explicitement dans le dernier vers (« everyone's sick! The soldiers poison the air »), mais on la trouve déjà présente dans les deux premiers vers dans la notion de stérilité esthétique (« As far as statues go, so far there's not / much choice »). Cette stérilité est aussi liée à l'effort de propagande qui concentre toute production vers le seul but de rallier la population – ici, celle du Nord – à une même cause, ou plutôt de la cimenter sous une

même bannière : « they're either Washingtons / or Indians, a whitewashed, stubby lot, / His country's Father or His foster sons » (v.2-4). Bien sûr, Bishop ironise aussi ici sur l'hypocrisie de l'image donnée par le pouvoir : la patrie qui a adopté les Indiens l'a fait de bien curieuse façon en s'appropriant leurs territoires et en les massacrant. Au travers de cet art, le gouvernement passe sous silence ce qu'il en a coûté à la population native pour faire partie de la nouvelle civilisation importée d'Europe.

Puis, dans ce que l'on peut considérer comme le deuxième quatrain du fait de l'unité syntaxique qu'il représente et de l'organisation des rimes (abab puis acac), le mortifère paraît ensuite imprégner l'air ambiant, à commencer par le quartier général qu'est la Maison Blanche. Bishop suggère que l'atmosphère marécageuse, humide et malsaine, atteint jusqu'à la santé du Président, ce qui prolonge le double commentaire déjà amorcé précédemment : la moiteur insalubre n'est pas seulement celle de la guerre mais aussi celle du pouvoir. Le lecteur peut alors y voir la suggestion d'une certaine putréfaction allant de pair avec l'exercice du pouvoir, mais cela ne renvoie pas nécessairement à une dénonciation de corruption car l'expression « fever in each backwoods limb » évoque métaphoriquement le mal-être d'une région du pays qui remonterait jusqu'au Président qui porte sur lui la responsabilité de ses concitoyens.

Il est à noter que cette prégnance mortifère ne se met en place que dans le deuxième quatrain. Or, jusque là, la construction du poème est rigoureuse : la syntaxe et les rimes de la première moitié soutiennent scrupuleusement la structure du sonnet (le poème peut se voir comme un double sonnet). Les rimes obéissent à un schéma régulier « abab » trois fois de suite, puis apparaît un couplet grâce à la présence de deux vers consécutifs qui riment entre eux. Les deux premiers quatrains constituent chacun une phrase complète. Mais une fois ce deuxième quatrain achevé, et l'ambiance moite et nocive mise en place, on observe déjà une certaine déléation de l'harmonie syntaxique. Le troisième quatrain cumule les marques de déstructuration – apposition rectificative, nouvelles amorces de phrase en milieu de vers et enjambements, le dernier d'entre eux opérant même une jonction entre le dernier quatrain et le couplet (enjambement d'autant plus fort qu'il s'agit d'une énumération « itérative ») :

On Sunday afternoon I wandered – rather,
I floundered – out alone. The air was raw
and dark; the marsh half ice, half-mud. This weather
is normal now: a frost, and then a thaw,
and then a frost. (v.9-13)

Dans la seconde moitié du poème, certaines caractéristiques du sonnet persistent mais de nouvelles déviances apparaissent. Si le premier quatrain de cette seconde moitié correspond de nouveau à un tout syntaxique formant une seule et unique phrase, les rimes en revanche remettent en question cette organisation : le vers 15 ne rime qu'avec le vers 21 (« mud » / « cud ») et l'alternance des rimes abab ne commence qu'au vers 16 (le deuxième vers du « deuxième sonnet »). Qui plus est, une autre tension s'infiltré dans cette alternance puisque la rime « visuelle » entre « stood » (v.17) et « blood » (v.19) est sapée par la sonorité. De sorte que même lorsqu'il y a retour apparent à une certaine régularité, celle-ci est altérée. Il en résulte que la lecture des vers 15 à 21 combine la dénaturation de la forme du sonnet à celle du bétail qui y est décrite : à l'instar du Président, les bêtes sont contaminées par un mal qui atteint leurs membres (leurs sabots présentent des pustules, v.16), et leurs pattes, au lieu d'être maculées de boue comme elles le seraient normalement dans les champs, sont maculées de sang, ce qui thématise le déplacement dénaturant, ou contre nature, causé par la guerre, lequel les mène vers une mort certaine :

beef for the Army, after the next battle.
 Their legs were caked the color of dried blood;
 their horns were wreathed with fog. Poor, starving, dumb
 or lowing creatures, never to chew the cud
 or fill their maws again!(v.18-22)

Mais ici encore, Bishop double son tableau de la guerre d'une dimension politique en glissant au vers 16 un adjectif qui permet de faire passer la description qui s'ensuit à un niveau métaphorique : « – hoof-pocked, uncultivated – herds of cattle ». Ces troupeaux sans éducation, ce sont les soldats qu'on envoie à l'abattoir, profitant de leur ignorance pour les utiliser comme des outils de guerre : l'idée de chair à canon mise à disposition de l'armée est très nette dans l'expression « beef for the Army, after the next battle ». C'est leur vulnérabilité qui les rend si aisément exploitables : « Poor, starving, dumb ». Bishop présente ici le pouvoir et la guerre comme des systèmes d'exploitation des masses, thème central du modernisme du 20^e siècle. Néanmoins, en le re-situant dans la société du 19^e siècle et en le mettant en scène par le biais de la métaphore des bœufs, Bishop suit ce que Seth Moglen appelle une impulsion mélancolique dans son ouvrage intitulé *Mourning Modernism*, c'est-à-dire qu'elle tend à naturaliser l'exploitation des masses et semble de ce fait la considérer comme inévitable. Cela trahit une certaine résignation. Et c'est aussi ce qui ressort de la thématique de la contamination. Il est d'ailleurs significatif que son masque poétique soit Anthony Trollope, écrivain britannique : n'étant pas américain et simplement en visite aux États-Unis, il n'est pas personnellement concerné par le conflit

qui commence alors entre États du Nord et États Confédérés ; pourtant, il est lui aussi touché par le mal étrange qui se propage, ce qui démontre la prégnance et l'oppression exercées par la guerre : « Th'effluvium / made that damned anthrax on my forehead throb » (v.22-23). C'est aussi là que la régularité des rimes refait surface formant ainsi un quatrain à rimes alternées (« throb » / « but » / « job » / « cut ») puis un couplet (« declare » / « air »). Or, que se passe-t-il dans ce dernier mouvement du poème ? Le masque poétique appelle un médecin, qui, bien que lui-même souffrant, persiste à soigner les malades, autrement dit à résister contre le mal qui atteint toute la société. Et en dépit de son mal de gorge, il entretient une conversation avec son patient sur la guerre, ce qui constitue un autre acte de résistance, lequel consiste notamment à identifier la source du mal : « “Sir, I do declare / everyone's sick! The soldiers poison the air” ». Cette dernière position contredit le mouvement mélancolique qui précède. Par le biais de ce médecin, Bishop suggère qu'il est possible de lutter contre la fatalité de la guerre et de l'oppression des masses, d'une part en maintenant le lien social d'entraide et d'autre part en identifiant le mal qui assaille la société... Mais là encore, le poème opère un revirement ambigu, car affirmer que les soldats sont la source du mal, cela peut signifier par métonymie que c'est la guerre qui est à incriminer et non eux... tout en laissant néanmoins glisser la culpabilité sur ceux qui en sont les premières victimes. Bien qu'elle ait identifié l'origine du mal social qu'elle dépeint, il semble que Bishop hésite sur la personne à qui incombe la responsabilité de ce mal, d'où un poème qui oscille entre la branche mélancolique du modernisme qu'il incarne et un modernisme tourné vers le dépassement des frustrations, exploitations, aliénations, de la société.

La responsabilité du peuple dans la destructivité de la société me semble aussi inscrite dans « The Armadillo » (CP 103). Des ballons enflammés lâchés dans les airs lors de festivités populaires retombent sur les plus vulnérables, ici incarnés par les animaux. Ces ballons font partie de la tradition (ils apparaissent d'ailleurs dans un pentamètre iambique) puisqu'ils sont destinés à honorer un saint, à témoigner d'une certaine révérence religieuse. Mais ils sont aussi illégaux : les dégâts qu'ils occasionnent ne sont pas imputables à une institution, mais à une pratique populaire qui se retourne ensuite contre ce même peuple. Car comme le suggère Brett Millier, on peut voir le poing levé de la strophe finale – « *a weak mailed fist / clenched ignorant against the sky!* » – comme une métonymie désignant les classes sociales les plus fragiles : « the poem presents another image of an ignorant, victimized lower class » (227). Leur ignorance est de s'en prendre au

ciel plutôt qu'aux véritables responsables qui sont en réalité leurs semblables.

Il semble que, selon les poèmes, Elizabeth Bishop ait été autant critique d'une violence sociale que d'une oppression institutionnelle. Dans « Roosters » (*CP* 35), la critique vise bien sûr le pouvoir que s'arrogent les coqs, emblèmes de l'agressivité masculine – « The crown of red / set on your little head / is charged with all your fighting blood » (v.58-60) – mais elle opère un commentaire plus global sur la nature humaine. Car ici aussi les victimes participent au système qui les oppresse : les poules qui subissent la domination masculine (« planned to command and terrorize the rest // the many wives / who lead hens' lives / of being courted and despised », v.24-27) encouragent l'agressivité qu'une telle domination alimente (« their rustling wives admire », v.17) et finissent par en payer le prix fort (« He is flung / on the gray ash-heap, lies in dung // with his dead wives », v.74-76). Comme le remarque justement Victoria Harrison, « One need go no further than the barnyard to understand the human relations that make war possible » (90). Le choix de la forme très simple, voire basique, du poème tout comme celui du lieu de la mise en scène (le poulailler étant presque un cliché de domesticité) renforcent l'idée que le sujet central est bien l'humain plus que la guerre.

De fait, trois dimensions, correspondant à trois mouvements, sont présentes dans ce poème : la dimension humaine mise en scène dans les 26 premières strophes, la dimension spirituelle ou religieuse qui lui est liée (strophes 27 à 39), et la dimension « naturelle » qui apparaît dans les cinq dernières strophes. Le second mouvement explore les possibilités de pardon face aux péchés humains avec beaucoup d'ironie : la signification de la statue du coq censée symboliser ce pardon est sapée par l'autre piédestal sur lequel il a auparavant été élevé par les Grecs, « You, whom the Greeks elected / to shoot at on a post, who struggled / when sacrificed » (v.49-51), et par l'évocation de la girouette (v.106). La nature macrocosmique, pas plus que la religion, n'offre de salut certain à la nature humaine, ainsi que Harold Bloom le souligne :

[the poem] ends by evoking a skepticism of any convenient epiphanic resolution of contraries. Like the sleepers, Peter, and the roosters – and the poem presents each with a pair of opposed faces or meanings – the sun is portrayed under the aspect of an either / or logic, “faithful as enemy, or friend.” (*Bloom's Major Poets* 31)

Néanmoins le soleil offre une relation alternative au monde dont le poème ne dit pas qu'elle soit préférable à la relation humaine au monde et aux autres, mais qui permet de réactiver une dernière fois la critique de la nature humaine. On remarquera ainsi que dans le premier mouvement, une préposition revient à trois reprises en attaque de vers : « over »

(v.31, 34, 36), et déjà présent dans l'expression « all over town » (v.12 et 30). D'ailleurs, la régularité des rimes ainsi que la brièveté des strophes permettent à l'œil de se concentrer sur d'autres aspects du poème, et notamment sur ces attaques de vers. On découvre ainsi un autre mot qui revient aussi avec insistance : « each » (v.43, 45, 46), qui fait résonner la répétition de « then one » au début du poème (v.8-9), ainsi que celle de « and one » en attaque des strophes 23 et 24. Partout dans ce premier mouvement filtre l'individualisme et le souhait d'écraser, de dominer l'autre. Or lorsque le soleil se lève, on entre dans une nouvelle économie spatiale, dans l'enrobage et la caresse : « floating » (v.119), « gilding // from underneath / the broccoli, leaf by leaf » (v.120-122), « gilding the tiny / floating swallow's belly » (v.124-125). Même le soleil qui s'élève dans le ciel ne semble pas supplanter mais pénétrer la scène : « The sun climbs in » (v.130). Les couleurs aussi se font plus douces : tout y est doré et rose, alors que le premier mouvement ne donnait à voir que des teintes froides et métalliques, « gun-metal blue » (v.2, 5), « dropping-plastered henhouse floor » (v.15), « green-gold medals » (23), « rusty iron sheds » (v.32), « tin perches » (v.35), « glass-headed pins, / oil-golds and copper-greens, / anthracite blues, alizarins » (v.40-42). Mais comme Harold Bloom l'indique, aucune résolution n'est ici offerte, et la dorure du soleil est tempérée par l'évocation du marbre. Néanmoins, ce marbre est autant lié au soleil qu'aux coqs puisque « marble » rime avec « inaudible » qui vient qualifier ces derniers. Cela semble confirmer que le macrocosme permet ici un retour critique sur le microcosme des créatures terrestres : l'astre du jour vient constater l'issue fatale du combat et la vulnérabilité humaine. Il sera toujours là pour constater la perte, sans qu'on sache si le temps qui passe et qu'il représente joue en notre faveur (espoir de renouveau) ou non (son endurance nous renvoyant à notre mortalité) : « following “to see the end” / faithful as enemy, or friend. » (v.131-132).

La dimension macrocosmique sert ici de mise en évidence de la petitesse de l'être humain. Ce type de décalage devient aussi une manière de mettre en scène les rapports de force entre individus et pouvoir dans « View of the Capitol from the Library of Congress » (*CP* 69), le monumental remplaçant ici le phénoménologique.

Dans ce poème, Bishop joue sur les volumes. Bien que le titre et la première strophe annoncent une dominante visuelle, le déroulement du poème se fonde essentiellement sur une « focalisation sonore ». Dès la deuxième strophe, ce qui est perçu du Capitol, c'est la musique jouée par l'orchestre de la Air Force. Mais même cette perception va en s'amenuisant au fil du poème. La musique bat tout d'abord son plein mais

son énergie vient rapidement à vaciller :

is playing hard and loud, but – queer –
the music doesn't quite come through.

It comes in snatches, dim then keen,
then mute, and yet there is no breeze. (v.7-11)

Et elle se perd finalement dans les airs et dans la distance : « and the band's efforts vanish there » (v.18).

Or le poème inscrit le jeu sonore non seulement dans ce qu'il décrit, mais aussi dans sa structure. Il fait jouer un système d'allitérations très travaillé qui se délite de strophe en strophe. Au premier vers, l'allitération en [f] s'intercale dans la combinaison d'allitérations en [l] puis [t] (« **f**rom **l**eft to **l**eft, the **l**ight »), laquelle est reprise au vers 3 (« **l**unette »). Entre temps une autre allitération, en [s], s'est rajoutée et on les retrouve toutes pêle-mêle au vers 4 : « **b**lankly **s**tares **o**ff to the **s**ide » (avec un écho « voisé » de la combinaison [st] dans « side ». Le vers 5, lui, propose une combinaison triple, [wld], dans « white old » et « wall-eyed ». La première strophe, qui est pourtant la plus visuelle dans son contenu, présente le plus haut degré de sophistication acoustique du poème. Les échos qui se font entendre dans les trois strophes suivantes sont de moins en moins nombreux, de moins en moins complexes, et de moins en moins enchevêtrés : allitération en [st] « inversée » dans « east steps » ; puis [for] dans « Force », « uniforms », et de nouveau « Force » ; allitération de [k] qui hache la lecture dans les vers 8 à 11 lorsque la musique peine à se faire entendre en continu ; puis les allitérations en [i:z], situées en fin de vers puis à la césure, qui viennent contre-carrer le schéma sonore des rimes en [i:n], thématissant ainsi la confusion grandissante de la perception sonore ; et enfin, dans la strophe 4, allitérations de [s], [z], et [i]. Il ne subsiste finalement dans la dernière strophe que l'écho de la rime, « room / boom », auquel se combine la récurrence visuelle des « o » (« over », « room », « to go », « boom – boom ») dont le graphisme suggère à la fois la vacuité (le vide du cercle) et l'évanescence (de ces bulles qui se perdent dans les airs avec la musique), mais aussi l'envol et l'espace. La tension contenue dans les 5 derniers vers opère à un double niveau puisqu'on la retrouve et dans la textualité et dans la description : l'échec y est présent mais la persistance aussi. Le défaitisme perd du terrain lorsque l'on passe de « efforts vanish » (v.18) à « want to go » (v.21), car si cette dernière tournure suggère que les instruments qui veulent faire « boom-boom » n'y parviennent pas vraiment, elle semble aussi sous-entendre qu'ils persistent néanmoins dans la poursuite de leur but.

On est en présence, dans ce poème, de deux mouvements opposés : une progression vers une vacuité sonore grandissante mais aussi une résistance qui consiste à occuper l'espace et l'espace sonore. Or de quel espace s'agit-il ? Il se trouve que ce poème situe l'observateur dans l'espace qui sépare le Capitole des États-Unis d'Amérique et la Librairie du Congrès, c'est-à-dire entre deux monuments représentant eux-mêmes des institutions monumentales. On peut dès lors voir dans l'étouffement sonore une thématique de la tendance des institutions – gouvernementales, mais aussi littéraires et artistiques – à faire taire les voix annexes qui cherchent à s'élever, fussent-elles des voix non dissidentes, puisque la musique évoquée est celle d'un corps affilié à l'État (« the Air Force Band »). Ce qui est montré du doigt ici, ce n'est pas un gouvernement ou un parti en particulier, mais plutôt l'omnipotence institutionnelle qui écrase l'individu. On peut alors s'interroger sur les résonances et les implications du « boom – boom » final : doit-on y entendre les échos avant-coureurs d'une révolte sociale ? (Il serait intéressant qu'on entende résonner le bruit du canon en ce lieu symbolique qu'est Washington D.C., capitale des États qui se sont révoltés contre la couronne britannique, inspirés par l'exemple de la révolution française.)

Et puisque jeu d'échos il y a, remarquons que ce double « boom! » résonnait déjà dans « Love Lies Sleeping », poème sur la nocivité de la société industrielle qui assujettit l'individu :

Then, in the West, "Boom!" and a cloud of smoke.
 "Boom!" and the exploding ball
 of blossom blooms again.

(And all the employees who work in plants
 where such a sound says "Danger," or once said "Death,"
 turn in their sleep and feel
 the short hairs bristling

on backs of necks.) (v.26-33)

A l'instar de l'ambiguïté du pantin à la fin de « Love Lies Sleeping » (qui illustre l'incertitude quant à la capacité de l'homme à reconnaître le beau et le vivant), on trouve dans « View of the Capitol », une conclusion ambiguë sur la capacité de l'humain à résister au poids écrasant et étouffant des institutions : si les arbres semblent interférer avec la musique, ils permettent aussi de conserver des espaces d'expression (« Great shades, edge over, / give the music room. »), et si la musique se perd parfois dans cet espace, elle y perdure néanmoins.

Si plusieurs des poèmes d'Elizabeth Bishop reconnaissent l'écrasement de l'individu par la société moderne et le pouvoir, ils ne tombent pas dans une représentation simpliste qui y verrait un rapport binaire entre dominant et dominé(s) ; au contraire Bishop s'attache à soulever la question de la responsabilité des plus faibles, elle suggère à la fois que ces relations viennent de l'humain et que l'humain n'y est pas fatalement soumis, qu'il peut y résister. Elle est critique de la modernité, mais sans être anarchiste pour autant, tout comme elle est critique de l'humain sans l'accabler, gardant toujours cette position en retrait d'observatrice-artiste, tout en étant impliquée par sa réflexion, et justement par cette position, dans le monde qui l'entoure.

III – Le rapport à ses pairs

L'œuvre d'Elizabeth Bishop est difficilement classifiable. Les pages qui précèdent montrent aisément pourquoi : son regard sur la société et sur la politique était critique mais pas révolutionnaire, et plus axé sur l'humain que sur un fait particulier ; son placement par rapport à la tradition culturelle et littéraire était celui d'une héritière qui chéri ou révère ce qu'on lui a légué mais qui constate en même temps que cela ne correspond plus à ce qu'elle recherche ou ressent, ce qui résulte en un caractère à la fois classique et solidement unique. Nous allons voir qu'il en allait de même dans la manière dont elle se positionnait par rapport à ses pairs.

Rappelons que Bishop n'a jamais réellement appartenu à un cercle d'artistes. Seuls les quelques étés passés à Yaddo pourraient s'y apparenter, mais même lors de ces quelques mois, elle resta une figure à part, limitée dans ses interactions avec la communauté qui s'y rassemblait par sa timidité ainsi que par ses problèmes avec l'alcool. Il y eut ensuite les quinze années au Brésil d'où elle suivait l'actualité littéraire par le biais d'abonnements à divers magazines et surtout grâce à sa correspondance par courrier avec quelques uns. Les plus proches, dans ses fréquentations et ses échanges épistolaires, furent Marianne Moore et Robert Lowell. C'est pourquoi nous nous intéresserons particulièrement à eux. La relation avec Marianne Moore éclaire le rapport qu'avait Bishop avec les générations précédentes ; celle avec Lowell, qui lui était de la même génération que Bishop, permet discerner ce qui fit d'elle un poète majeur de son temps, mais aussi très distincte de ses contemporains ; nous terminerons cette mise en perspective avec May Swenson, poète de la génération suivante, qui elle aussi correspondit avec Bishop et qui affirma elle-même avoir été profondément influencée par elle.

Elizabeth Bishop et Marianne Moore

Le rôle de Marianne Moore dans la propulsion de la carrière de Bishop est indéniable. Son influence dans la teneur même de ses écrits l'est beaucoup moins, car l'admiration et l'amitié que Bishop lui portait n'entachèrent en rien sa capacité à se détacher et à s'affirmer – comme en atteste l'épisode de la réécriture de « Roosters » que Bishop ne se laissa pas imposer. Les écrits qu'elle lui dédia portent en eux cet équilibre de révérence

sans allégeance, d'affection et de distanciation.

« Efforts of Affection: A Memoir of Marianne Moore » (*CPr* 121) a une double portée. Elizabeth Bishop y dépeint sa relation d'amitié sincère et pourtant très ambivalente, comme le suggère le titre. Elle nous y livre aussi des réflexions sur une société passée et incarnée par Marianne Moore et sa mère, ainsi que sur la société contemporaine.

Une kyrielle de remarques indiquent le respect qu'avait Elizabeth Bishop à leur égard, ainsi que l'influence que les deux femmes ont exercé sur elle. Les éloges pleines d'emphase de Bishop concernent notamment les capacités littéraires et intellectuelles de son amie : « I hadn't known poetry could be like that » (121), « It seems to me that Marianne talked to me steadily for the next thirty-five years. She must have been one of the world's greatest talkers: entertaining, enlightening, fascinating and memorable » (124), « If she was willing to put in so much hard work on a review . . . one can imagine the work that went into a poem . . . [with] elaborate rhyme schemes and syllable-counting meters. » (138). Certaines anecdotes soulignent l'importance qu'avait l'opinion des Moore pour elle :

I was rewarded for this [accepting a coin to pay for the fare on leaving the Moore's apartment after each visit] by Marianne's saying to a friend who was protesting [against taking a nickel for the subway fare on leaving the Moores' apartment], "Elizabeth is an *aristocrat*; she *takes* the money." (I should like to mention here the peculiar way Marianne had of pronouncing my Christian name. She came down very hard on the second syllable, *Elizabeth*. I liked this, especially as an exclamation, when she was pretending to be shocked by something I had said.) (127)

On voit combien sa considération pour son amie et sa mère s'accompagne d'une tendresse indéniable, y compris pour leur côté suranné, pour l'époque démodée qu'elles incarnent et pour laquelle Bishop ressent encore un certain attachement. Bishop dépeint à travers son amie une société en voie d'extinction, que ce soit lorsqu'elle évoque le style vestimentaire de Marianne Moore, l'étiquette qui régit les visites chez elle, ou le maintien de principes strictes, voire conservateurs, par la mère et la fille dans leurs manières³⁸ comme dans leur langage, qu'il s'agisse de la correction linguistique (« an equal sin in her eyes – mistakes in grammar », 129) comme du vocabulaire : « Ordinarily, I would never use the word *rump*. But I can perfectly well say to Mother, 'Mother, there's a thread on your *rump*, because *she*

³⁸ Par exemple leur extrême politesse envers les opérateurs d'ascenseur ou les chauffeurs de taxi, leur intolérance du non-respect de principes qu'elles chérissent comme dans le cas du partenaire de tennis engagé puis congédié parce qu'il s'écriait « Okay » plutôt que « Service », leur comportement obéissant à une éthique stricte ne souffrant pas la moindre entorse comme dans l'épisode des bouteilles non consignées dont Madame Moore exige néanmoins qu'elles soient restituées au brasseur, ou enfin leur rigidité morale qui punit un ami par un ban définitif de leur appartement après qu'il eut osé « contredire » Madame Moore mère).

knows that I'm referring to Cowper's pet hare, 'Old Tiney,' who liked to play on the carpet and 'swing his rump around!' » (130)³⁹. L'apparente familiarité s'avère ici être une référence littéraire et le mot n'est donc pas inapproprié. L'anecdote révèle chez les Moore une conscience élitiste qui distingue ceux qui peuvent goûter leurs traits d'esprit et références érudites des autres⁴⁰. Bishop appréciait l'exigence d'excellence à laquelle incitait leur fréquentation. Son goût pour leur monde policé se retrouve d'ailleurs dans l'aspect lisse et soigné de ses écrits, ainsi que dans son application à représenter dans sa poésie des ressentis authentiques, des expériences aussi exactes et sincères que possible.

Sa révérence pour Marianne Moore s'exprime de manière plus inconditionnelle encore dans le poème « Invitation to Miss Marianne Moore ». Néanmoins, à l'instar du mémoire, il comporte une caractérisation de ce qui était une forme de conservatisme et d'éducation « à l'ancienne » dans des expressions telles que « a slight censorious frown » (v.25), « awash with morals » (v.28), « with natural heroism, above the accidents, above the malignant movies, the taxicabs and injustices at large » (v.30-32), « courteous male bower-birds » (v.38), « agreeable lions » (v.39). Mais alors que cette facette de la personnalité de Marianne Moore était gentiment moquée dans la nouvelle, elle participe ici de sa capacité à illuminer tout ce qui l'entoure. Dans la troisième strophe notamment, sa tenue classique et impeccable semble être la source de son rayonnement (« Come with the pointed toe of each black shoe / trailing a sapphire highlight », v.18-19). Au lieu de connoter l'austérité, la rigueur et le classicisme, sa tenue semble éclairer les esprits partout autour d'elle. Reprenons les vers 25 à 28 : « a slight censorious frown, and blue ribbons, / please come flying. / Facts and skyscrapers glint in the tide; Manhattan / is all awash with morals this fine morning ». Les nombreuses voyelles rondes obligent l'articulation à se faire plus large de sorte qu'elle semble occuper l'espace. Les mots « tide » et « awash » s'ajoutent à cela et suggèrent un déferlement irrésistible, la force de son exemple qui ne peut qu'inspirer son entourage. D'ailleurs ces thématiques de la muse et de l'inspiration sont aussi présentes dans l'image des petits anges chevauchant sur son chapeau, formant ainsi une sorte d'auréole autour de sa tête : « with heaven knows how many angels riding / on the broad brim of your hat » (v.21-22). Ici encore, cet accessoire classique du chapeau à large bord est lié à sa force de conviction. Il nous semblerait presque que ces petits anges

³⁹ Cf le poème de William Cowper, annexe 2.

⁴⁰ Notons qu'il ne s'agit pas ici d'accuser Marianne Moore de mépris : sa grande politesse envers des gens occupant des postes qui ne nécessitent pas une grande éducation prouve que son élitisme était tourné vers une distinction positive et ne signifiait pas pour autant un quelconque mépris envers ceux qui n'y avait pas accès.

s'agglutinent autour d'elle non pas pour signaler son exemplarité, mais parce qu'ils sont séduits, attirés par l'irrésistible enthousiasme qu'elle génère. Rien ne lui résiste : ni la sévérité de certains lieux ou de certaines institutions (« For whom the grim museums will behave / like courteous male bower-birds », v.37-38), ni la rigidité de ce qui paraissait pourtant immuable (« for whom the agreeable lions lie in wait / on the steps of the Public Library, / eager to rise and follow through the doors / up into the reading rooms », v.39-42).

Avec Miss Moore, nous dit Bishop, ce qui est sombre s'illumine : à cet effet, Bishop entretient tout au long de son poème une dialectique entre les couleurs bleues ou noires et un champ lexical du rayonnement⁴¹ – nous l'avons vu concernant ses vêtements sombres source de lumière, mais cette dialectique opère aussi dans son écriture et ses négociations linguistiques (« With dynasties of negative constructions / darkening and dying around you, / with grammar that suddenly turns and shines / like flocks of sandpipers flying », v.49-52) pour finalement transformer tout son univers comme le suggèrent les oxymores « white mackerel sky » et « daytime comet » dans la dernière strophe. Bishop évoquait déjà dans son essai « Efforts of Affection » cette contagion positive qu'elle ressentait au contact de Marianne Moore. Dès la première rencontre, elle se souvient qu'au retour, « I went back to Poughkeepsie in the grimy day coach extremely happy » (125), et la même magie opère après chaque visite chez les Moore d'où elle repart toujours résolue à donner le meilleur d'elle-même : « The atmosphere of 260 Cumberland Street [the Moores' address] was of course “old-fashioned”. . . . Yet I never left Cumberland Street without feeling happier: uplifted, even inspired, determined to be good, to work harder . . . » (137).

L'engouement pour Marianne Moore prend aussi la forme à la fois d'une mise en mouvement entraînante et d'un foisonnement prolifique. Considérons tout d'abord cette mise en mouvement. Son élan essentiel repose sur le refrain du poème, « please come flying », dont le rythme trochaïque ravive l'impulsion tout au long du programme (une grande majorité des vers présente d'ailleurs un trochée en attaque). S'ajoute à cela une myriade de verbes de mouvement : « descending out » (v.6), « rising and falling » (v.11), « Enter » (v.12) dont l'efficacité didascalique rajoute à la dynamique générale, « dragging with silver chains » (v.14), « The waves are running in verse » (v.16), « trailing » (v.19), « riding » (v.21), « rise and follow through the doors / up into . . . » (v.41-42), « go shopping » (v.44), « suddenly turns » (v.51), « Come . . . / come . . . » (v.54-55). Même les

⁴¹ Le poème est baigné de lumière : « fiery » (v.3), « glittering » (v.7), « pellucid » (v.13), « cut-glass » et « silver » (v.14), « sapphire highlight » (v.19), « glint » (v.27), etc.

groupes nominaux entretiennent cette dynamique : « rapid rolling » (v.5), « a black capeful of butterfly wings » (v.20). Plusieurs images rappellent d'ailleurs la technique cinématographique qui consiste à créer un effet de trainée à l'écran, effet que Bishop produit en évoquant les tentacules des méduses (v.14), en suggérant le flottement d'une cape (v.20) ou celui de rubans (v.25). Outre les techniques de mise en mouvement, Bishop recourt à une profusion foisonnante qui n'est finalement qu'une modalité supplémentaire destinée à thématiser la déferlante que l'on nomme Miss Marianne Moore. En sa présence, rien ne reste statique et tout se multiplie. D'ailleurs, presque tout est pluriel dans ce poème : « thousands of small blue drums » (v.5), « with multitudes of flags » (v.10), « countless little pellucid jellies » (v.13), « heaven knows how many angels » (v.21), « dynasties » (v.49), « like flocks of sandpipers » (v.52). Même les éléments singuliers se mettent au service de l'innombrable comme c'est le cas de « a black capeful of » (v.20). Bishop interdit de voir dans cette abondance une quelconque source de confusion en qualifiant avec soin ce qui se rapporte notamment à leur art commun : « with a priceless set of vocabularies » (v.46) ou encore « with a long unnebulous train of words » (v.56). Remarquons qu'à la profusion visuelle s'ajoute la profusion sonore. Nous avons déjà évoqué les roulements de tambours, mais d'autres éléments sonores font irruption ici et là, prenant chaque fois part à la stratégie poétique de manière sophistiquée – au sens de complexe. « Whistles » (v.9) intervient dans un zeugma (« Whistles, pennants and smoke are blowing ») qui connote la richesse des usages de la langue en même temps qu'il établit des passerelles entre les divers éléments dynamiques du tableau, renforçant par là-même cette dynamique. Le terme « bon-mots » est mis en exergue par la sonorité étrangère du français, laquelle connote l'élégance et la sophistication, une distinction relayée par le contenu du mot qui renvoie lui-même à un trait d'esprit et donc à un certain raffinement. Dans la strophe suivante, Marianne Moore est de nouveau caractérisée comme une personnalité à part qui se distingue via une particularité sonore : « Bearing a musical inaudible abacus » (v.24). Cela rappelle la réflexion de Bishop dans « Efforts of Affection » :

I had already made up a completely unscientific theory that Marianne was possessed of a unique, involuntary sense of rhythm, therefore of meter, quite unlike anyone else's . . . and her notions of meter and rhyme were unlike all the conventional notions – so why not believe. . . . That Marianne from birth, physically, had been set going to a different rhythm? (139-140)

La strophe 5 développe ce trait qui élève Marianne Moore au-dessus du commun des mortels (« above accidents, above the malignant movies, / the taxicabs and injustices at

large », v.31-32) et qui vient si subtilement prolonger et soutenir l'image de l'envol et l'effet de mise en mouvement du refrain « please come flying ». Puis aux vers 33-34, « while horns are resounding in your beautiful ears / that simultaneously listen to / a soft uninvented music », les klaxons évoquent des bruits discordants qui contrastent avec la musicalité artistique que son esprit fait naître dans ses poèmes et la caractérisent, par contraste comme une personne singulière et précieuse. Mais ces klaxons, pris dans l'entraînement irrésistible qui semble accompagner Marianne Moore sur son chemin, peuvent aussi convoquer à l'esprit des images d'acclamations qui salueraient le passage de cet être à part. Ces vers produisent deux faisceaux de connotation divergents et pourtant complémentaires – tout à fait en accord avec les deux sonorités qui baignent simultanément les oreilles de Marianne Moore dans ce passage. L'hommage de Bishop à la qualité musicale de Miss Moore prend d'ailleurs la forme d'un poème rythmé par le refrain et les attaques trochaïques que nous avons déjà évoqués, et par de nombreuses autres répétitions⁴².

Chaque composante sonore ou linguistique souligne l'originalité de Marianne Moore. Mais si cette originalité est présentée comme innée, naturelle dans le mémoire en prose et réapparaît comme telle dans certaines expressions du poème (« natural heroism », v.30 ; « with grammar that suddenly turns and shines », v.51), elle est aussi le fruit d'un labeur éprouvant : le mémoire souligne le temps et l'investissement requis par l'écriture avec une visée d'excellence telle que celle de Miss Moore (138), mais le poème insiste plus encore sur l'ingratitude de la tâche, notamment dans la sixième strophe. C'est ainsi que l'étrange invitation du vers 44, « We can sit down and weep », s'éclaire à la lecture des vers qui suivent : « or play at a game of constantly being wrong : with a priceless set of vocabularies, / or we can bravely deplore » (v.45-47). Considérant cette alliance de leurs capacités poétiques réunies et de ce précieux jeu de vocabulaire particulièrement précis et étendu, d'aucun s'attendrait à voir s'épanouir une jolie floraison d'élaborations poétiques. C'est pourtant à cet instant que ce poème si lumineux et entraînant se fait le plus pessimiste avec une soudaine concentration de termes négatifs (« weep », « being wrong », « deplore »). Cela sied cependant bien à la modestie des deux poètes, ainsi qu'à leur inextinguible soif de perfection. Pour toutes deux, la création littéraire est chaque fois une

⁴² Les répétitions suivantes sont parsemées tout au long du poème : « over » (v. 1 et 7), « Come with . . . / . . . / with . . . / with . . . » (v. 18-21), « above . . . above . . . » (v. 31), « for whom » (v. 37 et 39), « or » en attaque des vers 45 et 47, « with » en attaque des vers 49 et 51, « come like a . . . » (v.54-55), sans oublier la reprise finale des deux premiers vers, « From Brooklyn, over the Brooklyn Bridge, on this fine morning, / please come flying », qui opère tel un *da capo* qui renvoie au début du poème.

gageure, ce qui ne fait que rendre plus admirables encore les accomplissements salués à la strophe suivante (concernant notamment son maniement inventif de la grammaire).

Le mémoire est plus critique de ces accomplissements, et il atteste que Bishop avait su se détacher de l'excès de formalisme qui allait parfois de pair avec cette exigence, car Bishop avait compris que celle-ci pouvait alors devenir paralysante ou prévaloir sur l'authenticité du ressenti. C'est d'ailleurs dans la pratique de son art que Bishop prend conscience des limites d'une telle discipline : « I was reprimanded by both of them for having used the word “spit.” (Two or three years later I was scolded for having used “water closet” in a poem, but by then I had turned quite obstinate » (130). On peut relier cette utilisation de termes plus crus ou plus explicites chez Bishop à son attachement à une certaine sincérité, une honnêteté dans l'expression. C'est sans doute ce qui explique son appréciation de l'usage grandissant par Marianne Moore d'un vocabulaire plus « direct » : « Marianne, increasingly so with age, was capable of calling a spade a spade, or at least calling it by its archaic name » (130). Cette nuance pleine d'humour est néanmoins chargée d'implications : tout d'abord, que le monde de la bienséance, du raffinement et de l'élégance perd du terrain, y compris au sein du dernier bastion qui le défend ; mais aussi que ce monde n'est plus en rapport avec la réalité (c'est un monde qui se voile la face puisqu'il rebute à appeler un chat un chat). Or Bishop semble refuser ici cette tendance « mélancolique » qui consiste à regretter les mœurs de « l'ancien temps » et à se rallier, pour reprendre le langage utilisé par Seth Moglen dans *Mourning Modernity*, à un élan de deuil qui permet de dépasser la perte de ce « bon vieux temps » – c'est ce mouvement que représente la stratégie de Marianne Moore lorsqu'elle appelle les choses par leur nom archaïque, mais néanmoins par leur nom, plutôt que de ne pas les nommer du tout. Bishop se positionne ici, en cautionnant ce changement chez Marianne Moore, du côté de ceux qui désirent parvenir à un dépassement de ce qu'ils perdent de l'ancienne société dans la nouvelle (il s'agit ici de la perte d'une distinction hiérarchique, élitiste, au profit d'une démocratisation grandissante qui tend à aplanir et à affadir le langage) en restant en prise avec la réalité mais sans sacrifier et sans renier ce à quoi ils tenaient dans le monde d'hier.

Nous avons vu le type de lien que Elizabeth Bishop et Marianne Moore semblent entretenir avec le passé selon ces mémoires – chacune à un degré différent. Observons maintenant ce que ce rapport implique quant au lien de Bishop avec la société qui lui était contemporaine. Nous avons noté que certains commentaires témoignaient de sa conscience que quelque chose se perdait dans la démocratisation de la société moderne.

Cela s'accompagne aussi d'un sentiment d'aliénation qu'elle partageait avec ses pairs, et plus particulièrement avec ses contemporains modernistes. Cela affleure brièvement dans un passage de cet hommage à Marianne Moore :

Although I too am mentioned in the introduction [of Moore's translation of La Fontaine's fables], I contributed next to nothing to the La Fontaine – a few rhymes and metrically smoothed-out or slicked-up lines. But they made me realize more than I ever had the rarity of true originality, and also the sort of alienation it might involve. (140)

Si une originalité authentique engendre une certaine aliénation, c'est que l'individu original dénote dans le décor ambiant que l'on peut alors supposer être celui d'une société uniformisée. Cette réflexion, une fois encore faite « en passant » par Bishop, suggère chez elle un sentiment de manque de relief dans la société. On en revient alors à la notion d'aliénation de l'individu : non seulement l'individu original est en partie aliéné de cette société dont il se démarque, mais les individus lambda qui se fondent dans la masse sont eux aussi aliénés en tant que leurs diverses personnalités sont étouffées par l'uniformisation exercée par l'ensemble.

Si Bishop déplore cette uniformisation, comment expliquer sa « platitude de ton » (« her flatness of tone ») souvent notée par les critiques ? Il semble que tout comme le refus de sentimentalisme qu'elle évoque dans « The Country Mouse », l'apparente absence de relief de son écriture ne correspond pas à une expression d'objectivité ou à une abstraction mais constitue une forme de sincérité, d'authenticité dans la manière de construire sa voix.

Par ailleurs, son commentaire ne concerne pas seulement la société contemporaine car le même questionnement s'applique aussi en rapport avec une tradition classique, comme elle le montre à travers l'exemple de Marianne Moore : « Marianne was doing her best, one saw, to go *umpty-umpty-um* when she sensed that La Fontaine had gone that way, but it seemed to be almost . . . physically impossible for her to do so » (140). Il semble que Marianne Moore essayait alors de faire fonctionner un rythme iambique qui allait pourtant à l'encontre de son ressenti et de son fonctionnement expressif propre. De même, lorsqu'elle s'émerveille devant des rimes simples proposées par Bishop, cela suggère que ces rimes ne lui sont pas « naturelles ». Et pourtant Bishop évoque aussi son plaisir des rimes. Marianne Moore semblait entretenir avec l'écriture poétique « classique » une relation ambivalente d'admiration et de nécessité de différenciation. Dans l'art comme dans la société, des normes s'installent avec le temps qui aliènent celui ou celle qui en dévie mais le marquent aussi du seau de véritable créateur...

Elizabeth Bishop et Robert Lowell

Leur rencontre eut lieu en 1947, de sorte que Bishop ne connut pas, du moins pas en tant qu'amie, la période « religieuse » de Lowell qui s'exprime essentiellement dans ses deux premiers recueils, *Land of Unlikeness* (1944) et *Lord Weary's Castle* (1946). Or il se trouve que ce fut sans doute aussi le thème principal sur lequel ils n'eurent pas de point commun : contrairement à ce qui semble avoir été le cas pour Lowell, Bishop ne fut jamais croyante et ne conçut jamais les fléaux contemporains comme des conséquences de la chute de l'être humain du fait du péché originel. Néanmoins, on retrouve chez tous deux l'idée que le mal est un fait de l'humain ; mais nous allons voir que pour elle le monde offre un potentiel alternatif et compensatoire de ce mal, alors que pour lui, il n'est que le théâtre de nos déviances.

Je propose de commencer notre promenade comparative par deux poèmes d'éveil révélant deux manières différentes de concevoir le rapport de l'être au monde. Aux oreilles du lecteur bishopien, un écho se fait entendre entre le titre d'un poème de *Near the Ocean*, « Waking Early Sunday Morning », et un autre du recueil *Questions of Travel* paru en 1965, deux ans avant celui de Lowell : « Sunday 4 A.M. ». Tous deux partent de cet instant où l'on émerge du sommeil et du rêve. La convergence s'arrête là, cependant, et la comparaison des processus et du développement suivis à partir de ce même point de départ est révélatrice de deux tempéraments distincts bien que préoccupés par les mêmes questionnements. S'extirper du sommeil, pour Lowell, relève d'un procédé volontaire. La comparaison avec les saumons remontant la rivière et les chutes d'eau en fait un geste animé d'un désir : « O to break loose, like a chinook / salmon jumping and falling back, / . . . / to clear the top on the last try / alive enough to spawn and die » (v.1-8). Et déjà ce désir est terni par le pessimisme de l'issue envisagée. Le temps d'une strophe supplémentaire, pourtant, on se prend à espérer que la volonté suffira à retarder l'arrivée dans une réalité sombre et à ménager cet espace-temps au moment de l'éveil, où tout est encore possible :

Stop, back off. The salmon breaks
water, and now my body wakes
to feel the unpolluted joy
and criminal leisure of a boy –
no rainbow smashing a dry fly
in the white run is free as I,
here squatting like a dragon on
time's hoard before the day's begun! (v.9-16)

L'injonction que le masque poétique s'adresse à lui-même de repousser les idées noires réaffirme l'idée de motivation dans le réveil. Mais cette nécessité de recourir à la volonté participe déjà à construire le réveil comme un dernier bastion de résistance contre un monde d'agression. Ceci est confirmé par l'utilisation de la figure du dragon, ainsi que par la pollution qui apparaît dans le sillage des bateaux qui prennent la mer (« wake of refuse ») – en ce dépit de ce qui est affirmé au vers 11 – ainsi que par leur destination incertaine, plus ou moins dangereuse : « bound for Bermuda or Good Hope » (v.22). Tout cela contraste avec l'éveil progressif de Bishop qui se fait de manière inconsciente, involontaire, et qui, après la confusion de l'inconscient, s'ouvre à une expérience harmonieuse et ordonnée : « until a bird arranges / two notes at right angles » (v.31-32). Le réveil matinal chez Lowell propulse le dormeur dans un monde où la brutalité s'insinue partout, y compris dans la religion censée à la fois agir comme un garde-fou et prodiguer consolation et réconfort face à l'agression du monde extérieur. Ainsi, les cloches sont électriques et les hymnes résonnent plus comme une marche militaire que comme des chants d'apaisement :

none of the milder subtleties
of grace or art will sweeten these
stiff quatrains shoveled out four-square –
they sing of peace, and preach despair; (v.43-46)

S'ensuivent plusieurs strophes empreintes de détresse face à un monde qui n'offre que peu de perspectives de rédemption et d'affection, et qui au contraire n'est fait que de désolation, d'absence, d'arbitraire et de destruction (du vers 49 à la fin).

Si l'on pense alors à une autre scène située à l'aube, dans le « Roosters » de Bishop cette fois, on voit que le réveil offre une perspective bien plus optimiste, sinon apaisée. Bien que le lever du soleil ait été le théâtre d'affrontements entre coqs résultant en la mort de l'un d'eux et de ses poules, et bien que la voix poétique fasse un constat consterné : « how could the night have come to grief? » (v.123), la fin du poème nous donne à contempler un soleil enveloppant la création d'une lumière douce et généreuse. La beauté du monde compense ou contre-balance la destructivité humaine, alors que chez Lowell, le monde est une bête blessée qui n'est pas en position d'offrir un quelconque réconfort : « earth licks its open sores » (v.82).

Chez ces deux poètes, on rencontre la même angoisse quant à la capacité destructrice de l'Homme. Nous avons évoqué brièvement, dans la section qui précède, « The Armadillo ». Il se trouve que Robert Lowell écrit « Skunk Hour » en réponse à ce

poème de Bishop – il lui est d'ailleurs dédié. La mise en regard des deux fait apparaître un certain nombre de parallélismes – le topos (à flanc de montagne pour Bishop, sur une colline pour Lowell), l'heure (le soir, à la tombée de la nuit), la rencontre avec un animal qui vit souvent à proximité de l'Homme, profitant de ses déchets. Dans les deux poèmes, dangerosité et destruction sont le fait des humains : ce sont eux qui lâchent les ballons enflammés qui retombent sur l'ensemble de la création chez Bishop et chez Lowell, ce sont aussi eux qui sont la source de tous les maux de la planète (il place d'ailleurs explicitement le mal dans l'être ; « I myself am hell », v.35). La menace est chez chacun connotée par des couleurs chaudes et lumineuses :

« The Armadillo »	« Skunk Hour »
<p>« the paper chambers flush and fill with light » (v.7)</p> <p>« It splattered like an egg of fire » (v.22)</p> <p>« stained bright pink underneath » (v.27)</p> <p>« a glistening armadillo » (v.31)</p> <p>« with fixed, ignited eyes » (v.36)</p>	<p>« A red fox stain covers Blue Hill. » (v.18)</p> <p>« And now our fairy decorator brightens his shop for fall his fishnet's filled with orange cork, orange, his cobbler's bench and awl, there is no money in his wok, he'd rather marry » (v.19-24)</p> <p>« moonstruck eye's red fire » (v.40)</p>

Chez Bishop la lumière et le rougeoiement sont clairement ceux du feu qui s'abat sur la montagne ; chez Lowell, le orange est lié à la stérilité et à la dégénérescence : « fall », c'est bien sûr l'automne, les feuilles mortes qui tombent, mais c'est aussi le péché originel ; quant au personnage de cette strophe qui décore tout en orange, il connote la stérilité puisque son magasin ne produit pas de richesse et qu'il reste célibataire. Les animaux renvoient à l'observateur humain l'image de notre pouvoir destructeur par le reflet enflammé de leurs yeux. Leur posture dans les deux poèmes est similaire : « a glistening armadillo left the scene / rose-flecked, head down, tail down » (v.32), « [the skunk] drops her ostrich tail » (v.47). Ils sont soumis à la violence humaine mais lui opposent aussi une attitude d'endurance et de résistance puisqu'ils foncent tête baissée. La seule forme de vie qui semble pouvoir persister est cette existence rustique, basique, que le tatou et le skunk incarnent.

Par contraste, toutes les caractéristiques, évolutions et expressions humaines de l'existence sont mises en échec, que ce soit le symbolisme et l'art chez Bishop (« *Too pretty dreamlike mimicry!* »), s'exclame la voix indignée et désemparée dans la dernière

strophe), ou que ce soit la capacité à aimer chez Lowell :

One dark night,
my Tudor Ford climbed the hill's skull,
I watched for love-cars. Lights turned down,
they lay together, hull to hull,
where the graveyard shelves on the town...
My mind's not right.

A car radio bleats,
'Love, O careless Love....' (v.25-32)

Les voitures d'amoureux, et par métonymie l'amour lui-même, apparaissent comme des coquilles vides et sont associées à la mort du fait de la rime entre « skull » et « hull », ainsi que par le choix de l'emplacement où elles se sont garées, près du cimetière.

« Skunk Hour » fut publié dans *Life Studies* mais cette vision de la vie qui ne trouve aucun mode de rédemption est aussi présente dans les autres recueils. On trouve par exemple dans *Lord Weary's Castle* un poème tel que « As a Plane Tree by the Water » qui rappelle à bien des égards le « Night City » de Bishop : le poids des allitérations fait ressentir au lecteur la menace d'une corruption omniprésente. On peut aussi penser à *History* dont David Kalstone écrit que la plupart des poèmes conçoivent l'existence comme dévorante : « downplaying at every turn any myth of the nourishing power of art » (*Five Temperaments* 73). Il s'appuie d'ailleurs sur « Night Sweat » et « The Neo-Classical Urn » pour montrer que pour Lowell l'art consume l'expérience⁴³.

La conception de l'art par Bishop est une fois encore moins pessimiste. L'art y est souvent un moment de partage, un moyen de connexion ou encore de propagation de l'expérience. On peut penser à des poèmes comme « Large Bad Picture », « Poem », « The Monument » qui mettent explicitement en scène cette fonction de l'art, sans en masquer les difficultés et les limites, mais on peut aussi citer bien d'autres écrits centrés sur la question du lien à l'autre – « The Man-Moth », « Sestina », « Filling Station » ou « The Moose » parmi tant d'autres.

Bishop voit la dégénérescence du monde qui l'entoure⁴⁴ ainsi que l'inhumain au sein de l'être (nous verrons que ces réflexions font aussi partie de son écriture dans le prochain chapitre). Mais il reste toujours une note plus optimiste que chez Lowell.

Tous deux ne craignent pas d'inscrire le sordide dans leurs textes et s'appliquent à ne pas masquer la brutalité de la réalité en employant des expressions sans

⁴³ « His classical urn leads him to a new and terrifying version of the consumption of experience by art » (*Five Temperaments* 63).

⁴⁴ On remarquera que dans « Florida », à l'instar de Lowell dans « The Neo-Classical Urn » elle fait usage de l'image des crânes de tortues pour signifier cette dégénérescence.

concession. L'anecdote de Bishop conservant le terme « water closet » dans « Roosters » (dont le vers suivant réaffirme le choix délibéré : « from the dropping-plastered henhouse floor ») en dépit des remontrances de Marianne Moore n'est qu'un exemple parmi d'autres : toujours dans « Roosters », elle s'attarde sur la description de la crête des coqs de manière éloquente « charged with all your fighting blood. / Yes, that excrescence / . . . plus all that vulgar beauty of iridescence » (v.60-63) ; on repense aussi à l'insistance sur l'aspect graisseux des lieux dans « Filling Station », ou encore aux images crues du bordel de Marrakech dans « Over 2,000 Illustrations and a Complete Concordance ». Quant à Lowell, s'il a notamment marqué les esprits par sa référence au cancer en tant que crabe déchiquetant le corps du mourant (« The claws drop flesh upon your yachting blouse ») dans « In Memory of Arthur Winslow », il a bien d'autres fois eu recours à ce type d'image souvent renforcé par la technique poétique qu'il y associe : ainsi dans « The Drunken Fisherman », l'enjambement des vers 10-11 modifie le sens du vers 10 pris isolément et opère un choc en reliant impitoyablement et de manière inattendue les notions de décrépitude et de temps qui passe (« A calendar to tell the day / A handkerchief to wave away / The gnats; ») ; dans « My Last Afternoon with Uncle Devereux Winslow », la suggestion visuelle de la décomposition morbide est soutenue par les rimes qui apparaissent en fin de poème : « of earth and lime, / a black pile and a white pile. . . . / Come winter, / Uncle Devereux would blend to one color ».

A l'inverse, tous deux sont aussi assujettis à une censure familiale qui vient s'inscrire dans leurs textes. Chez Bishop, cela prend la forme ici d'un cri suspendu et inaudible dans « In the Village », ou l'absence et le non-dit du mot « mère » dans « Sestina ». Chez Lowell, certains passages indiquent une pression implicite, désincarnée, mais toute présente et toute puissante parce qu'intégrée par la voix poétique : « Time, no doubt, has ears / That listen to the swallowed serpent, wound / Into its bowels, but he thinks no sound / Is possible before her » nous confie le masque poétique dans « Between the Porch and the Altar » - « I- Mother and Son ».

Néanmoins, ici encore le prisme de l'art appliqué à l'histoire familiale ne délivre pas les mêmes effets chez l'un et l'autre. Car si Bishop parvient à dériver, si ce n'est à surmonter, le poids du fardeau familial par une expérience esthétique – la beauté du « clang » de la forge dans « In the Village » et les diverses résonances exquises et chargées d'émotion de sa prose comme de sa sextine – il ne paraît pas en être ainsi pour Lowell. Chez Bishop, l'écriture semble résulter de la transformation de l'expérience en un fait ou un

moment artistique, alors que pour Lowell, l'art apparaît plus comme un vecteur, un instrument exprimant ses ressentiments, frustrations, rancœurs, plutôt que comme un aboutissement de la maturation de ceux-ci en une expérience artistique. Il y a chez Lowell une amertume, parfois une colère, qu'on ne ressent pas chez Bishop ou bien qui, lorsqu'elles apparaissent, sont compensées par une sorte de résolution à l'endurance comme dans « One Art » ou par un parti pris à se rattacher au positif comme dans « The Bight » (« All the untidy activity continues, / awful but cheerful »). De l'expérience esthétique que Lowell associe au décès de son oncle, en revanche ne ressort que de l'angoisse et un sentiment d'isolement (« I cowered in terror. . . / My hands were warm, then cool, on the piles / of earth and lime ») sans aucun contrepoids. Quant au deuil et à la perte elle est teintée à la fois de révolte et de culpabilité : « Commander Lowell », poème dédié à son père, est chargé de mépris (« among the seadogs at the Sunday yacht club, / he was never one of the crowd. // “Anchors aweigh,” Daddy boomed in his bathtub ») et les traces d'admiration sont entachées d'ironie (« And once / nineteen, the youngest ensign in his class, / he was “the old man” of a gunboat on the Yangtze. »). De même dans les poèmes évoquant son grand-père maternel, en dépit de la tendresse et de l'attachement qui transparaissent, la voix poétique affiche une sorte de refus, de résistance : bien qu'il immortalise dans « Grandparents » des instants chargés d'émotion tels que le partage d'une tasse de café renversée, souvenir scellant ainsi un lien avec le disparu, il convoque aussi des images plus hostiles (« Back in my throw-away and shaggy span / of adolescence, Grandpa still waves his stick / like a policeman ») et termine son élégie par une irrévérence (« disloyal still, / I doodle handlebar / mustaches on the last Russian Czar. »). Il ne s'agit pas seulement de refuser d'édulcorer les souvenirs, comme c'est le cas pour Bishop qui rappelle sans concession le passé alcoolique de son oncle dans « Memories of Uncle Neddy ». Mais en réponse à un contexte familial comportant certaines similitudes (tous deux ont été élevés par leurs grands-parents de manière plus ou moins prolongée, tous deux ont dû faire face à l'absence parentale), Bishop affiche une attitude déterminée à tirer le meilleur des situations (même dans « The Country Mouse » elle évoque de jolis moments de reconnaissance de la beauté hivernale partagés avec ce grand-père auquel elle se sentait pourtant étrangère) alors que Lowell reste plutôt tourné vers le passé, essayant constamment, comme le souligne David Kalstone à propos de *History*, « de replacer les expériences chaotiques et menaçantes dans la perspective d'un schéma compréhensible [tracé par l'Histoire mais aussi par la théologie] » (*Five Temperaments* 74).

Ce que Bishop ressentait comme un manque de « sérieux » ou de poids lorsqu'elle comparait son écriture à celle de son ami semble en fait plutôt relever du positivisme de sa posture (au sens de « positiver » ainsi qu'au sens philosophique du terme). C'est un trait qu'elle partageait indéniablement avec May Swenson, une poète un peu plus jeune qu'elle et qu'elle influença selon les dires de cette dernière, à la fois à travers sa poésie et les lettres qu'elles échangèrent jusqu'à la fin de la vie de Bishop.

Elizabeth Bishop et May Swenson

Lorsqu'elles se rencontrèrent en 1950, Bishop était déjà un poète reconnu, ayant publié *North & South* en 1946 ; la parution du premier recueil de May Swenson n'aurait lieu que 4 ans plus tard. Swenson elle-même indiqua Bishop comme influence majeure. On retrouve chez elle le même amour de la nature et surtout des animaux, dont elle est tout comme Bishop une fervente observatrice : citons « Water Picture », « Waterbird », « In Florida », « Three White Vases » parmi tant d'autres. Mais comme chez Bishop, les descriptions minutieuses dépassent toute visée « réaliste » et révèlent une focalisation particulière.

Prenons le cas de « In Florida ». La faune et la flore exotiques abondent dans les trois premières strophes mais laissent ensuite place à un retour au familier par le biais de la présence de la chatte et de ses petits. Mais la mise en scène de l'observateur devant se mettre à genoux pour assister à leur naissance au travers des planches du porche souligne le fait que le familier cache sa dimension merveilleuse et qu'il faut parfois changer de position pour le découvrir. Cela rappelle la démarche défamiliarisante d'Elizabeth Bishop et la mise en rapport du familier et de l'exotique dans plusieurs de ses poèmes.

L'écriture de May Swenson comporte un certain nombre de traits distinctifs, parmi lesquels, outre la minutie de ses observations, les jeux d'allitérations à profusion, les jeux basés sur les mots composés, sur les enjambements, ou encore le recours à des phrases nominales, techniques avec lesquelles Bishop avait elle-même montré des affinités.

Les phrases nominales, notamment, rappellent l'utilisation de la parataxe chez Bishop : elles permettent de créer des sortes de vignettes, un tout, une unité proche de celle de l'objet. C'est notamment le cas dans « Three White Vases » :

Distinctly clear
the opposite coast,
its chalky sands
and miniature pavilions. (v.5-8)

Même effet dans « Waterbird » : « neck a snake with white- / rimmed blue round roving eyes » (v.8-9) ou encore « tail a shut fan dangled » (v.18). L'absence de commentaire ou même de verbe renforce l'impression brute de l'image ainsi créée.

Plus fréquemment encore, May Swenson utilise les enjambements. Ils permettent parfois de jouer sur le rythme des vers, mais plus souvent participent à l'arrangement visuel du poème. Pour reprendre l'exemple de « Three White Vases », l'enjambement entre les strophes 4 et 5 met en scène matériellement sur la page la vignette des enfants plongeant et refaisant surface :

where kids on a raft
teeter, splash, and

dive. Slippery bodies
climb up into sun
on the hot white planks. (v.15-19)

Elle qui admirait la qualité « tangible » des poèmes de Bishop (« They are hard, feelable, as objects – or they give us the sensation », *Dear Elizabeth* 27), s'attache à construire des images-objets, ou des scènes-objets, ce que j'appelais plus haut des vignettes. Tout comme Bishop allie parataxe et hypotaxe dans « Florida » pour créer une impression d'enchevêtrement d'entités distinctes, May Swenson travaille chaque strophe comme si elle modelait un objet, puis elle les articule entre elles par des enjambements pour combiner impressions isolées et regard plus large balayant l'ensemble de la scène ainsi composée :

wings skid over.
My eye follows
to where they land.
On a lonely, reedy patch

of sand I see three
white vases stand,
each differently shaped:
one upright neck,

one hunched, the third
with neck downcurved. (v.45-54)⁴⁵

⁴⁵ Ici, « On a lonely, reedy patch » est syntaxiquement relié à la strophe suivante, mais il est uni à l'image qui précède (l'atterrissage des oiseaux suivis des yeux) par le découpage de la strophe. Il participe ainsi à cette image tout en opérant un lien avec celle qui est construite dans la strophe suivante. C'est alors une impression globale de trois oiseaux (les trois « vases ») qui apparaît, puis l'enjambement suivant permet d'opérer un balayage de chacun des trois oiseaux individuellement.

Elle se sert des enjambements pour suggérer de nouveaux liens entre les éléments : dans « Waterbird », au vers 7 (« floats, under water- / mosses »), cela rapproche astucieusement « under » et « water » et instaure une tension avec le verbe « floats » qui précède. Ou bien au contraire, elle les utilise pour isoler un morceau de phrase qui devient un tout indépendant, une unité à part entière, comme dans « Under the baby blanket », par exemple : « waiting // for you to be born: 12 identical sunbonneted / little girls, one in each square » (v.8-10). Ainsi détaché de son verbe, le complément « for you to be born: » fait l'effet d'une description de cadeau.

Swenson pousse peut-être plus loin encore que Bishop l'exploitation des possibilités offertes par les enjambements. Elle les utilise, notamment, comme un moyen d'initialiser une nouvelle séquence, sonore ou thématique⁴⁶. Swenson attire ainsi fréquemment l'attention sur l'attaque du vers suivant, tout comme nous avons remarqué que Bishop le faisait dans « Roosters ». Elle allie aussi souvent enjambement et décomposition de mots composés, ce qui a pour effet de redonner du poids, selon l'arrangement des autres effets connexes, à l'un ou à l'autre des deux termes. « Waterbird » en est un excellent exemple avec une douzaine d'occurrences de cette technique : « slack- / hinged », « chin- / pouched », « swim- / bladder », « otter- / furry », « water- / mosses », « white- / rimmed », « stilt- / paddle », etc. May Swenson, tout comme Elizabeth Bishop, réserve une place privilégiée aux mots composés dans son écriture, même si, à la différence de Swenson, cette dernière faisait plutôt essentiellement agir les effets de glissements métonymiques entre les termes.

Les jeux de mots font aussi partie de l'humour de May Swenson, qu'elle déploie à loisir dans la plupart de ses écrits. Elle se délecte, et le lecteur avec elle, des jeux de sonorités, d'allitérations, de répétitions telles que « Divi-divi », « Ylang Ylang » et autres « Gumbo Limbo », et d'arrangements langagiers de toutes sortes. Dans « Innards », elle dévide une bobine de mots sur la page ; dans « Summer's Bounty », elle fait ressortir avec bonheur les composantes de mots devenus unités de sens ; dans « A Nosty Fright », elle s'amuse d'échanges de lettres et de syllabes à la manière des contrepèteries.

⁴⁶ La séquence allitérative du vers 9 de « In Florida » déjà cité : « rimmed blue round roving eyes » est ainsi isolée et mise en relief. On peut aussi prendre l'exemple des deux derniers vers du même poème : « Not far from a kitten herself, with her asking / purr, pink nose and slit green eyes, she crouches, laps her / milk, tugged teats hanging, heavy berries, in her belly's fur ». Cette fois, « purr » amorce une énumération des caractéristiques de la chatte et « milk » annonce une série de métonymie servant à thématiser la relation au lait.

Elizabeth Bishop a souvent vanté les mérites de l'humour, mais elle était toujours préoccupée par la légitimité de sa poésie et ne s'est jamais autorisée la liberté de s'y amuser autant que May Swenson le fait dans la sienne. Il ne s'agit cependant pas de pure légèreté car derrière les situations cocasses ou inattendues se profilent des questions plus sérieuses ou plus graves.

Ainsi, les jeux de miroir et de renversement de « Double Exposure », dans lequel le masque poétique et une amie se prennent réciproquement en photo en même temps, rappellent ceux du « Gentleman of Shalott » dont nous reparlerons plus en détail dans le dernier chapitre :

So if I didn't know, I wouldn't know who
you are you know. I do know who, but you, you know,
could be anybody. My mistake. It was because I
wanted to trip the shutter at the exact moment you
did. I did when you did and you did when I did. (v.10-14)

Derrière ces jeux de renvoi des images se trame une réflexion sur l'identité, ainsi que sur la fuite vers une image dénaturée puisqu'anonyme, voire déformée. On pense alors au court poème de Bishop, « To Be Written on the Mirror in Whitewash » (CP 205) : on y entend de manière amusante ce qui semble être la voix du miroir (« I live only here, between your eyes and you ») ou bien celle du reflet. Mais en quatre vers elle nous renvoie à la question de qui nous sommes, « Above all I am not that staring man », et en même temps remet en question la nature de tout ce que nous pouvons voir autour de nous : ce dernier vers opère de manière similaire au tableau *La Trahison des Images* de René Magritte où la pipe représentée est accompagnée du sous-titre « Ceci n'est pas une pipe ».

Le fait divers présenté dans « Dummy, 51, To Go To Museum – Ventriloquist Dead At 75 » arbore la même apparence de légèreté du fait de l'ironie de la situation. Mais il véhicule lui aussi son lot de questions autour de l'enjeu de la représentation, du sort de l'artiste qui décide d'arrêter d'exercer son art, et de son interdépendance avec son instrument d'expression⁴⁷. De même, le jeu auquel Swenson se prête dans « Fit » lui permet à nouveau de manier l'ironie pour s'interroger sur la place de l'art :

Let's do one of those long
Narrow New Yorker poems to
Fit between the ads on about

Page 69.

⁴⁷ Le titre est ambigu mais le poème fait découvrir au lecteur que la chronologie des événements y est bien respectée : ce n'est pas la mort du ventriloque qui condamne la marionnette à être remise au musée, mais au contraire c'est après que le départ de la marionnette ait été décidé que le ventriloque décède.

Elle se fixe un programme artistique contraint à une forme, tout comme Bishop dans « Sonnet » (1979), la différence étant simplement que la forme investie et commentée par Swenson n'incarne plus cette fois la tradition, mais au contraire celle de la place réservée à l'art dans la société de consommation. Dans ce « poème-bandelette » tout en longueur, elle met adroitement en abyme la description d'une courte *bande*-dessinée qui en dit long en très peu d'images et sans texte, ce qui opère en retour un commentaire sur les possibilités inhérentes à une forte contrainte spatiale. Tout comme dans cette bande-dessinée, c'est par l'humour et l'ironie que le poème s'affranchit de l'étranglement qui lui est imposé, et qu'il peut aboutir à la conclusion : « Poetry pays better than prose ». Ce renversement rappelle la progression de « Sonnet » (1979) qui commence par une image d'emprisonnement (« Caught ») et s'achève sur l'envol de l'oiseau-arc-ciel né du biseau d'un miroir.

C'est derrière une façade joueuse et sans doute grâce à ce ton amusé ou malicieux, que Swenson propose de manière très convaincante et efficace ses commentaires et ses réflexions sur le monde, la société et les échanges humains⁴⁸. En ce sens, elle semble s'appuyer sur l'acquis de la poésie de Bishop pour aller un peu plus loin : Bishop a en quelque sorte débroussaillé le chemin en établissant une poésie terre-à-terre, fondée sur le quotidien, et en autorisant ainsi la légitimité de ce type de poésie. Une fois cette étape franchie, il devenait possible pour Swenson de faire de ce domaine son terrain de jeu, alors que Bishop était encore tiraillée par la question de la légitimité et du sérieux de ses choix d'écriture.

Cela explique peut-être en partie le fait que des expériences telles que « O Breath » ou « 12 O'Clock News » restent exceptionnelles chez Bishop, alors que Swenson explore les jeux de dispositifs visuels de manière plus suivie dans son œuvre. Dans « O Breath », Bishop travaille sur la spatialisation du souffle, mais aussi du décalage, de la

⁴⁸ Elle décline d'innombrables variantes de cette économie de fausse légèreté. Voici trois exemples pour illustrer cet éventail de possibilités. Dans « A thank-you letter », elle s'amuse à décrire l'ouverture d'un paquet sans jamais s'autoriser à découvrir (ou à laisser le lecteur voir) ce qu'il y a dedans. Elle taquine ainsi la curiosité du lecteur, mais l'oblige aussi à faire basculer son attention du cadeau vers le geste de donner et de recevoir. (Les enjambements sont évidemment mis à contribution, parfaits dans leur mimétisme pour dépeindre cette transaction.) Dans « Motherhood », le début de la description adopte au contraire un ton sérieux et le lecteur croit reconnaître une scène d'une femme accouchant de son enfant : « her knees bent and apart, / her long left arm raised, / with the large hand knuckled / to a bar in the ceiling ». Les indices (« long », « large », etc.) sont pourtant déjà là, mais le lecteur met du temps à se rendre compte qu'il s'agit d'une guénon suspendue dans sa cage. Mais une fois la ressemblance voire l'empathie installées, le lecteur est pris au comme pris au piège de superbes moments de reconnaissance entre le genre humain et ces primates. Enfin, pour clore ce tour d'horizon, prenons l'exemple plus difficile, plus inconfortable de « Strawberrying », poème dans lequel Swenson décrit la cueillette par une métaphore du meurtre et de la tuerie. Cette fois l'effet de l'humour noir oscille entre mauvaise plaisanterie et commentaire dérangeant sur le thème de la barbarie masquée de l'innocence.

séparation de l'individu et de l'autre, avec mise en tension du visuel et du sonore, le tout matérialisé par un blanc en milieu de vers, par des enjambements renforçant le déplacement des découpages de la versification, et renforcé par des analogies avec la symétrie déséquilibrée du corps humain dont le souffle provient. Dans « Secure », « A Loaf of Time », « Manyone Flying » ou encore « Survey of the Whole », Swenson utilise aussi cette spatialisation, cet espace blanc, au service d'une réflexion sur la temporalité, sur le rapport de l'individu au monde spatial et temporel, d'une partie à l'ensemble. De plus, alors que Bishop cantonne ce type d'exploration à la sphère intime, ces réflexions prennent chez Swenson une dimension plus conceptuelle.

Néanmoins, quelle que soit la tonalité qu'elles recherchent ou s'autorisent, ou utilisent, et quel que soit le domaine auquel elles appliquent leur regard exercé, elles considèrent la modernité de manière assez similaire. Des poèmes tels que « Goodbye, Goldeneye » ou « Shuttles » suivent l'évolution notamment technologique de l'Homme et souligne la destructivité inscrite dans cette évolution. Le premier souligne la manière insidieuse qui mène à toujours plus de destruction. Swenson y amorce son évocation d'un paysage balnéaire par une ficelle et un morceau de plastique, anciennement un cerf-volant, pris dans une ligne téléphonique puis glisse vers le constat de l'absence de certains oiseaux se reproduisant habituellement là, et c'est seulement en fin de poème qu'elle fait apparaître les bulldozers détruisant la plage sous prétexte d'y installer de nouvelles commodités pour les estivants. On se rend compte alors que l'innocent cerf-volant et les câbles téléphoniques anodins étaient déjà les premiers jalons destructeurs plantés par l'Homme dans ce décor naturel. Il y a comme chez Bishop un passage par l'anecdotique pour révéler l'étrangeté et l'aliénation de ce qui est considéré comme commun.

« Shuttles » suit des lancements successifs de navettes spatiales en 1981, retransmis à la télévision. La voix poétique y affiche un enthousiasme « comme malgré elle » qui donne lieu à une ironie quant à la folie qui anime à la fois cette course technologique et l'engouement général qu'elle suscite... jusqu'à l'atterrissage fatal de la dernière navette. Tout comme dans le « Roosters » de Bishop, la critique cible le besoin de domination masculine qui s'avère auto-destructrice. L'ironie se fait sentir dans l'abondance des chiffres avancés ainsi que dans certaines expressions sexuellement connotées : « pushes its THING », voire plus explicites : « half of the Earth showing the other half / who's biggest, stiffest, most maccho, who / get it UP, can get it OFF, the quickest », avec ici les deux moitiés du monde pouvant être l'est et l'ouest, mais aussi la gent masculine et

la gent féminine. Le choc final est à la mesure du déchaînement de passion qui a précédé. On entend alors une voix plus révoltée que celle de Bishop, plus accusatrice car au lieu de se concentrer sur l'incompréhension qui laisse abasourdi après le drame chez Bishop (« How could the night have come to grief? »), Swenson nous replace quelques secondes avant le drame, en faisant ainsi vibrer toute l'horreur : « Commander's voice was heard: He said, "Uh-oh." It took / ten seconds to hit water. *They were alive. They knew.* ». Par ce choix, elle semble aussi demander : « quand nous rendrons-nous enfin compte de toute cette folie ? », et laisse se profiler une réponse effrayante : trop tard pour éviter le pire, suffisamment tôt pour que la perspective puisse auparavant nous terrifier.

Il semble que May Swenson ait en partie puisé sa vitalité et la force de ses écrits dans l'ancrage terre-à-terre, presque matériel, de la poésie de Bishop. Comme elle, elle s'inscrit dans le concret, dans le rapport au phénoménologique, à la matière du quotidien... ce qui inclut bien entendu le langage et sa matérialité.

Bishop apparaît comme une charnière, comme une étape nécessaire dans l'évolution du paysage littéraire et poétique. Son importance fut sans doute moins significative pour ses contemporains que pour ceux qu'elle a précédés : elle a évolué à l'écart, à part, du fait de son exil géographique et de son tempérament timide), mais cette position en retrait lui a aussi permis de proposer des écrits nouveaux par leur tonalité et leur orientation sur le quotidien. Cela a amorcé l'accession à une légitimité pour ce qui eut autrefois consisté en un style bas, pour reprendre la terminologie d'Erich Auerbach dans *Mimésis*. Il semble que Bishop ait participé à donner leurs lettres de noblesse au quotidien, à l'ordinaire, et au rapport de l'humain au matériel⁴⁹.

⁴⁹ Auerbach explique l'association historique de l'humour et du style « bas » ; or il se trouve en effet que Bishop vantait les mérites de l'humour. On peut notamment évoquer « The Wit » (CP 199) dans lequel elle évoque une conversation entre amis et imagine les plus grands esprits convoqués par un de ses interlocuteurs qui finit par leur préférer un bon mot. Dans la première strophe, les illustres personnages sont théâtralement présentés. Les rimes associent alors « said » et « head », donc diction et pensée, ainsi que « saw » et « Law » qui suggère une logique rationnelle où ne fait foi / loi que ce que l'on voit. Mais insidieusement, elles associent également « apiece » et « Greece », ce qui pourrait laisser déjà entrevoir un émiettement, une mise en pièces de la Grèce, de la pensée, des grands philosophes et mathématiciens qu'elle représente. C'est ainsi que l'on bascule dans la seconde strophe qui élimine impitoyablement ces grandes figures (« vanished one by one ») et fait ironiquement rimer leur disparition avec le mot « pun ». Alors, bien qu'elle soit lointaine et quelque peu facétieuse (« back, back, far, far, », « a fractious star »), on assiste à la naissance d'une nouvelle étoile, d'un nouveau favori, d'une victoire du comique sur le sérieux.

IV – Passage par la prose pour accéder à sa voix lyrique

Nous avons déjà constaté, dans les écrits de Bishop, l'affleurement de l'étrange dans l'intime. Ses écrits recherchent cette richesse qu'elle avait entrevue dans le potentiel de l'expression de l'autre en soi : sa poésie est imprégnée de techniques narratives et sa prose recèle des passages à la texture toute poétique.

Par leur thématique, mais aussi par la récurrence d'images ou de mécanismes, on peut rapprocher certains de ses écrits en prose d'autres écrits en vers. Difficile en effet de ne pas penser à « Gwendolyn » en lisant « First Death in Nova Scotia », de ne pas voir de liens entre « In the Village » et « In the Waiting Room », entre « Mercedes Hospital » et « Cootchie » ou « Faustina or Rock Roses », entre « Gregorio Valdes » et « Large Bad Picture », entre « The Sea and Its Shore » et « The End of March » ou « Sandpiper ». On remarquera que chaque fois, la version en prose est antérieure au(x) poème(s), comme si elle constituait une première phase d'exploration. Néanmoins cette phase est déjà empreinte de traces de poéticité, comme nous le verrons au travers d'analyses de ses nouvelles.

Sa prédilection pour les formes courtes, en prose comme en poésie, correspond chez Bishop à une volonté d'isoler un fragment d'expérience, de fragmenter peut-être justement pour échapper aux articulations narratives nécessaires à la cohérence et la cohésion d'un ensemble plus grand. La forme de la nouvelle est alors sans doute une étape vers un affranchissement des liens narratifs, vers une épuration des articulations trop lourdes et figeantes. Cela permet aussi à la forme finale en vers d'hériter de la fluidité de la prose qui confère alors au poème un certain naturel dans l'enchaînement de son programme. Ainsi, le poème se rapproche de l'expérience représentée du point de vue du rythme, puisque l'appréhension de l'artefact se fait plus lisse et donne une impression de plus grande immédiateté de l'expérience. On rejoint alors le constat de Thomas Travisano qui établissait une corrélation entre la sensation de continuité des poèmes de Bishop et l'absence de connecteurs explicites (56).

Retour sur l'origine des modalités d'écriture via l'autobiographie

L'écriture autobiographique chez Bishop correspond à l'émergence d'un sujet lyrique. C'est ce que l'on voit à l'œuvre dans « Primer Class », nouvelle dans laquelle elle

évoque sa première année d'école. Comme bien souvent chez Bishop, l'anecdotique sert de point de départ et devient prétexte à la convocation des souvenirs. Le lien entre anecdote et mémoire se ressent dans le rythme iambique lent et berçant, presque nostalgique des premières phrases. Le concept de la mémoire comme (ré-)activée par le biais de la sensation est aussi inscrit dans la construction des phrases de l'incipit : dans la mise en exergue entre virgules de l'expression « a strange sensation or shudder » qui inscrit la mémoire dans le domaine à la fois de l'étrange et du pré-langagier (ce qui est renforcé par le frissonnement des allitérations en [s] et en [ʃ]) ; et dans les longues phrases qui accumulent les appositions, les adjectifs, et prolongent ainsi le rythme traînant instauré par la première phrase. Tous ces ralentissements permettent de s'appesantir, notamment grâce aux monosyllabes accentués, sur chaque détail qui participe au déclenchement du souvenir. Au milieu de ce processus de mise en place des conditions nécessaires à l'émergence du souvenir, une phrase courte et incisive se démarque : « My diaphragm contracted and froze ». Parce qu'elle se fait l'écho de l'expression « goes through my diaphragm », lieu de l'irruption de cette sensation déjà mise en relief, reliée à la mémoire et à l'émergence de l'étrange, cette phrase participe à recentrer notre attention sur l'aspect physique de la sensation du souvenir.

Il semble d'ailleurs qu'avant d'être un contenu, la mémoire soit d'abord une affaire de ressenti et de forme, d'esthétique plus que de quantité. Ainsi la mémorisation de l'alphabet a d'abord été pour elle une question de goût musical (« *My alphabet [up to g] made a satisfying short song, and I didn't want to spoil it. . . . [A]ccenting the rhythm, [I] gave him my version* », 4). De même l'apprentissage des chiffres n'a pas consisté à acquérir la notion de quantité et de quantification, mais s'est orienté, pour elle, vers une maîtrise graphique des formes, et toute l'expérience de la calligraphie des nombres est exprimée au travers d'un ressenti physique, d'une insistance sur les sensations du corps et de la matière : « against the grain, that is, against the desire of one's painfully cramped fingers », « the hardest part was to hit the bottom line », « Eights also made the worst noise on the slate. . . . The skreeking was slow and awful » (5). L'arithmétique est elle aussi envisagée du point de vue de la manifestation physique : celle du tracé matérialisé des colonnes d'opérations (« long columns of numbers », « rather large », « long vertical lines between them », « long and crooked », « up and down, at right angles », « a penciled-off half-inch column », « long thin numbers », 4-5), mais aussi celle du manque de maîtrise et d'expertise caractéristique de l'enfant (« clumsily written », « squeezed together », « drawn

by hand », « waveringly drawn »). Toujours en accord avec cette modalité du ressenti, des impressions, ce qu'elle se rappelle de son institutrice, ce sont la portée de sa voix, son allure, ses vêtements (notamment ses chaussures), son attitude, plus que ce qu'elle lui a enseigné : « I don't remember anything Miss Morash ever said » (8). Outre la petite pointe comico-subversive de cette remarque, on retrouve la même tendance qui consiste à faire primer la forme sur le contenu (dans un premier temps seulement, car nous verrons plus tard que cette façade de l'anecdotique permet de glisser dans le récit des réflexions plus graves sur des thèmes tels que la mort).

Plus loin, au travers de son évocation de l'apprentissage de la géographie par les grands de la classe, Bishop nous livre sa conception de la représentation. On découvre une origine de son goût pour les jeux des perspectives que l'on retrouve dans sa poésie : l'enfant qui observe côte à côte la carte du Canada et celle du monde n'a pas la notion des différentes échelles de représentation et son appropriation des cartes devient distorsion – « But I got the general impression that Canada was the same size as the world, which somehow or other fitted into it, or the other way around ». De même, ces cartes sont des points de départ de fictions qui, selon la « logique » typiquement enfantine, peuvent sans encombre cohabiter avec une réalité contradictoire : « On the world map, Canada was pink; on the Canadian, the provinces were different colors. . . . [So I was under the impression] that in the world and Canada the sun was always shining and everything was dry and glittering. At the same time, I knew perfectly well that this was not true » (10-11). La question du réel et de l'irréel, liée à celle de la représentation est d'ailleurs déjà inscrite dans son expérience matérielle de l'école et dans les usages concernant les fournitures scolaires : « We used slates; only the real grades could buy scribblers, beautiful, fat writing pads » (4). Il y a ici un parallèle entre la représentation mentale que la narratrice se fait de sa première année d'école et les représentations qu'elle y a apprises : ces écrits, ou tentatives d'écrits, sur les ardoises restent évanescents, à l'instar de ses premiers souvenirs scolaires. La réalité ne semble commencer qu'avec la véritable première année de maternelle (la « primer class » n'étant qu'une sorte d'année de pré-scolarisation), lorsque les apprentissages sont enfin conservés, fixés dans des cahiers et ne sont pas sitôt effacés, voués à disparaître comme c'est le cas pour les exercices des élèves de « Primer Class ». La question de l'écriture comme endurance de la réalité (pas seulement comme endurance de représentations, mais aussi comme moyen de faire perdurer une réalité momentanée) semble s'être posée très tôt à Elizabeth Bishop, dès la mise en place de ses premiers

apprentissages.

Passages par la prose : étapes dans le placement de la voix auctoriale de Bishop

« Memories of Uncle Neddy » et « In the Village » ont en commun le personnage de l'oncle Neddy, ainsi que le lien qu'elles tissent en arrière-plan, tacitement, entre cet oncle et la mère de Bishop. Cependant s'il est intéressant d'étudier en vis-à-vis ces deux nouvelles écrites à presque vingt ans d'intervalle, c'est parce qu'en dépit de ces points de convergence, elles opèrent selon des modes très distincts qui correspondent à un placement différent de Bishop dans son écriture.

Le portrait de l'oncle reçu par Bishop dans « Memories of Uncle Neddy » (datée de 1977) est accompagné d'un double : celui de la mère d'Elizabeth. Dans ce diptyque, le frère et la sœur sont tous deux peints enfants, dans la même posture et avec la même technique. Ces échos entre les deux portraits résonnent aussi dans le texte de Bishop : celui de son oncle petit évoque le souvenir d'une anecdote familiale sur une discorde entre les deux enfants au sujet d'une poupée que le frère avait abîmée, et qui réapparaît dans le tableau de sa mère. C'est du moins dans cet ordre narratif que le texte nous présente le surgissement des souvenirs, bien qu'on puisse imaginer que ce soit la mise en regard du portrait de sa mère, enfant, posant avec sa poupée et du portrait de son oncle, lui aussi enfant, qui ait convoqué ce souvenir familial.

Dans « In the Village » (datée de 1953), deux sons résonnent aux oreilles de la narratrice-focalisatrice, qui unissent le frère et la sœur : le cri de démence de la mère et le « clang-clang » assourdissant du marteau de forgeron de l'oncle.

Dans les deux récits, la focalisation se fait au travers des yeux de Bishop elle-même (bien que cela soit plus évident, plus affiché, dans « Memories of Uncle Neddy » que dans « In the Village », mais nous y reviendrons ultérieurement). Ainsi, ce lien entre les deux personnages de l'oncle et de la mère unit aussi les deux nouvelles. Cela est renforcé par le choix éditorial (en même temps qu'il l'explique) puisqu'elles sont placées côte à côte ces deux nouvelles dans le recueil. Mais une entorse est faite au respect chronologique de l'écriture et de la présentation des nouvelles⁵⁰ au profit de la chronologie

⁵⁰ Dans l'ordre dans lequel apparaissent les nouvelles dans le livre édité par Robert Giroux, « The Baptism » est datée de 1937, « The Sea & Its Shore » de 1937 également, « In Prison » de 1938, « The Farmer's Children » ainsi que « The Housekeeper » de 1948, « Gwendolyn » de 1953, puis viennent « Memories of Uncle Neddy » (1977) et seulement ensuite « In the Village » (1953).

biographique puisque l'histoire de l'enfance de ces deux personnages est ainsi positionnée avant l'histoire dédiée à une tranche de leur vie adulte. Nous allons voir qu'en dépit de cet agencement, la voix de « Memories of Uncle Neddy » s'affiche plus volontiers comme étant la voix auctoriale que celle de la nouvelle suivante mais antérieure.

On entre dans « In the Village » par « un cri » désincarné. Pourtant une deuxième voix se fait déjà entendre, mais plus discrète, plus cachée : celle du « je » lyrique qui transparait en fin de paragraphe :

Le premier paragraphe de cette nouvelle décrit l'installation littéraire du procédé-processus donnant le champ libre à la voix lyrique : « *The echo of a scream hangs over* »... « *its pitch would be the pitch of my village* » (c'est moi qui souligne le glissement de perspective depuis le simple et ordinaire déictique littéraire « the village » jusqu'à l'aurore du lyrique, l'association-contradiction « pitch » – « my »). (Ortemann 99)

Ce « je » reste très fugace et passe presque inaperçue car le bloc de texte qui suit fait découvrir au lecteur un personnage dont la voix narrative semble détachée : « She stood » (251). Jusqu'à la page 254, la narratrice évoque une enfant (« her child », « the child »), puis un glissement s'opère et cette enfant finit par se superposer avec cette narratrice : « Before my older aunt had brought her back, I had watched my grandmother and younger aunt unpacking her clothes, her “things” » (254). La narration est enfin passée plus nettement à la première personne du singulier ; la narratrice ne sort de l'ombre pour se montrer à visage découvert comme étant la petite focalisatrice de l'histoire qu'au bout de trois pages. Cela indique la difficulté qu'elle a de se sentir liée à cette femme qu'était sa mère et dont elle décrit le bref retour dans sa vie, mais aussi de s'afficher avec elle, d'assumer le lien de filiation qui les relie. Ce processus de révélation progressive de l'identité de la narratrice participe de la caractérisation du rapport mère-fille dans cette nouvelle. Bishop semble jouer sur les stratégies narratives pour endosser à sa guise selon un degré plus ou moins fort la responsabilité de ces fragments de souvenirs recomposés. Cette expertise suggère en même temps qu'il y a un refus très maîtrisé de faire entendre sa voix trop directement à certains moments. Cette timidité à se mettre en scène et à se livrer à son lectorat paraît correspondre à une étape dans le devenir de la signature « Bishop » : elle commence à prendre le risque de s'investir plus directement dans ses écrits, mais uniquement par bribes. Cette angoisse se retrouve dans la tension soulignée par Anne Colwell (128) entre désir de laisser la douleur s'en aller, s'amenuiser avec le temps, et celui de conserver, d'entretenir cette douleur au fond de soi. Écrire la douleur, c'est à la fois la faire sortir de soi, c'est en partie l'exorciser, mais c'est aussi un moyen de la conserver dans le réceptacle de l'écriture. C'est donc écrire le « je » bishopien.

Avec la nouvelle de 1977, une étape supplémentaire est franchie. Dès l'incipit, la voix accepte de se révéler comme assimilable à celle de Bishop : « It's raining in Rio de Janeiro. . . . I'm writing in a penthouse apartment » (227). On pourra avancer l'argument que Bishop devait sans doute accepter plus volontiers de reconnaître le lien de parenté entre elle-même et son oncle, la relation étant à la fois moins intime et moins conflictuelle, il n'en reste pas moins que le rapport au texte et au lectorat a évolué entre l'écriture des deux histoires. D'ailleurs, elle n'est plus un sujet lyrique « écrit » par son passé, elle devient l'agent ordonnateur de son passé et de son histoire : « I am going to hang them here side by side, above the antique (Brazilian antique) chest of drawers. . . . I must watch out for the mildew that inevitably forms on old canvases in the rainy season, and wipe them off often » (250). C'est sa main qui organise les reliques de son passé dans son environnement présent (le Brésil). C'est elle qui décide de la place qu'elles occuperont désormais dans son présent. C'est elle qui devient garante de leur conservation, mais plus que cela : c'est elle qui choisit de les conserver et de les entretenir, preuve qu'elle a désormais apprivoisé son passé. Le placement de Bishop dans son écriture correspond aussi à son placement par rapport à son passé. Mais cette connaissance de soi, pour Bishop, se fait via l'écriture pour enfin lui permettre en 1977 de s'écrire.

L'interface prose / poésie : prose poétique des nouvelles et poèmes en prose

Ainsi que nous l'avons fait remarquer plus haut, certaines nouvelles et certains poèmes de Bishop se font écho, comme si certaines formules ou mises en situation qu'elle avait testées dans sa prose – fictionnelle comme épistolaire d'ailleurs – lui paraissaient prometteuses ou porteuses et qu'elle les réarrangeait alors sous forme de vers pour en exploiter plus amplement le potentiel. Ainsi trouve-t-on au détour de ses lettres des expressions ou des pistes qui ont ensuite été développées dans ses poèmes. Par exemple, il semble que des graines semées dans une lettre de janvier 1948 à Robert Lowell aient germé plus tard pour fleurir dans deux poèmes :

(When somebody says “beautiful” about Key West you should take it with a grain of salt until you've seen it for yourself. In general it is really *awful* & the “beauty” is just the light, or something equally perverse.) . . .

The water looks like blue gas – the harbor is always a mess, here, junky little boats all piled up, some hung with sponges and always a few half sunk or splintered up from the most recent hurricane. It reminds me a little of my desk » (*One Art* 154).

L'eau qui ressemble à de l'essence bleue revient dans « The Bight », tout comme l'activité désordonnée du port : « One can smell it turning to gas » (v.7), « All the untidy activity continues / awful but cheerful » (v.35-36). Quant au fait que tout ce désordre lui rappelle son bureau, il semble qu'elle ait ré-exploité bien plus tard non seulement l'image mais l'idée de mettre en parallèle cette image et un topos anthropologique dans « 12 O'Clock News ». De même, on retrouve la cabane sur la plage de « The Sea & Its Shore » dans « The End of March » sous la désignation « porte-manteau » de « crypto-dream-house ». Chargée de toutes ses attentes, projection de tout un idéal, cette cabane sur laquelle elle revient dans le poème incarne plus fortement l'enjeu de la représentation – avec tout ce qu'il recèle d'indicible et d'impossible – qu'elle ne le faisait prise dans la narration des soirées du personnage de Boomer dans la nouvelle. Ainsi extraite de ce contexte, elle gagne une place plus centrale – elle devient même la visée de la promenade poétique – et rayonne d'une signifiante rehaussée.

La nouvelle « The Country Mouse » fait aussi l'objet d'une ré-exploitation évidente dans le poème « In the Waiting Room » qui est entièrement construit à partir de son dernier paragraphe. Ceci nous incite à revisiter ces deux écrits avec, en tête, des questions que l'un et l'autre n'auraient sans doute pas générées seul. Que nous indique le choix de Bishop de se concentrer dans son poème sur ce qui constituait uniquement la dernière phase de la nouvelle ? Qu'apporte le reste de la nouvelle à la révélation finale, et qu'est-ce que l'élimination de ce quelque chose fait disparaître du poème, ou bien sur quoi cela permet-il de se concentrer ? Quelles stratégies disparaissent ou apparaissent dans le passage de la nouvelle au poème ? Et bien sûr, quelles résonances et quelles transformations observe-t-on ?

Reprenons tout d'abord l'évolution de la narration dans les pages qui précèdent et mènent vers la montée puis l'explosion de l'apothéose finale. La nouvelle prend le temps de passer par divers chemins détournés. Elle nous présente selon un angle qui s'élargit peu à peu les grands-parents Bishop, leur maison, puis les membres de la famille, les domestiques, le chien, les voisins, la maîtresse d'école ; puis la focalisation se recentre sur une exploration plus minutieuse de la maison pour se ré-élargir ensuite et évoquer les activités de temps de guerre du petit monde qu'elle nous donne à voir – toujours sur le mode de l'anecdote ; elle recadre ensuite le récit sur la vie domestique pour enfin revenir à la fillette elle-même. La narration continue encore ce mouvement de rétrécissement : le retour à la fillette commence par la couche extérieure de ses vêtements (« She made me

four hideous dresses », 29), puis par son allure physique ([I] saw myself in the long mirror: my ugly serge dress, my too long hair, my gloomy and frightened expression », 29)⁵¹, pour enfin arriver à la peau, puis à l'intérieur de l'organisme, et notamment à son souffle (« Then I became ill. First came eczema, and then asthma », 29). Stanley Sultan résume l'ensemble de ces pérégrinations comme suit : « “The Country Mouse” has the structure, not of a tale, but of a chronicle with interpolated commentary » (53). Or ce qui compte avant tout dans la perspective finale de l'émergence de l'individualité de la fillette, ce sont les commentaires occasionnés par les divers détours narratifs : par ces diverses caractérisations et ces divers épisodes, elle met en place l'atmosphère oppressante dans laquelle est placée sa personnalité naissante – avec ses goûts et sa sensibilité esthétiques précoces. L'enchaînement entre « [I] saw myself in the long mirror » et « Then I became ill », suggère d'ailleurs un lien de cause-conséquence entre les deux et constitue en lui-même un commentaire : « ce que j'étais devenue et surtout la réalisation de ce que j'étais devenue m'a rendue malade ». Cela prépare au sursaut final de sa personne et incite à envisager ce sursaut selon une logique de réaction (presque épidermique et respiratoire) : tout d'abord par rapport à l'altérité de cet environnement hostile ou du moins non naturel (ce qui explique la prise de conscience de son existence individuelle et distincte : « I felt... *myself* », « you are *you* », 33), et aussi par rapport à l'altérité qu'elle perçoit en elle-même (d'où à la fois une reconnaissance de l'autre et des autres en soi et la reconnaissance de l'ambiguïté de la situation, de l'ambivalence de chaque existence : « I was one of them too. . . . How had I got tricked into this false position? », 33).

Avant-dernier détour qui nous rapproche pourtant de l'apogée de la conscience de l'être : deux épisodes de sa période de confinement dans la maison, mis en parallèle dans deux paragraphes commençant tous deux par « One night » (30). Dans le premier, son grand-père lui ramène un présent : deux petites poules et un coq. « They were *mine* », s'extasie la fillette. Cette remarque anodine prend une nouvelle ampleur à la lumière de l'excipit de la nouvelle : dans cette maison qui n'est pas la sienne, ces volailles deviennent un signe qu'elle existe, qu'elle possède une existence à part entière, discernable des autres, puisqu'il y a désormais ce qui est à elle et ce qui est aux autres. Dans le second paragraphe,

⁵¹ On observe d'ailleurs que ce retour à la personne de la jeune narratrice s'effectue via un ultime détour : par la chambre inconnue du grand-père, chambre qui incarne de plus l'altérité puisqu'elle présente une allure féminine en décalage avec l'image patriarcale dépeinte en début de nouvelle (« [He] swept grandma out of the way », « His thick silver hair and short silver beard », 13 ; « “Sarah! Get in the other way round!” She . . . obeyed », 14) et aussi parce qu'elle contient des objets « inexplicables », étranges (« the “machines” », 29).

son grand-père la prend dans ses bras pour lui faire admirer le paysage pris dans la glace. Dans l'enthousiasme du moment, la fillette oublie la retenue qui la sépare de ses grands-parents paternels encore quasiment inconnus quelques mois plus tôt, et elle se laisse aller à inviter son grand-père à partager son impulsion esthétique : « a great pale blaze of ice filling the vision completely, seeming to circle and circle if one squinted a bit. . . . “Squint your eyes, Grandpa,” I said, “tight!” and he did. It was one of the few unselfconscious moments of that whole dismal time » (31). Ici, son exclamation obéit à un élan instinctif non soumis à la bienséance sociale, contrairement au reste de son existence dans la maison de ces grands-parents. Dans cet épisode, son comportement n'est pas soumis aux normes qui régissent « ce qu'une petite fille doit être » ; elle s'exprime librement. L'absence de conscience de ce que l'on est ou de ce que l'on fait (« unselfconscious ») est source de joie, de bien-être – précisément parce qu'on est dans un mode d'être spontané, non réfléchi. Cela souligne rétrospectivement, en fin de nouvelle, l'aspect douloureux de la prise de conscience de l'individualité au milieu des autres. Ce qui semble pesant, finalement, ce n'est pas tant d'être soi, un individu à part, puisque cela peut être source de ravissement (comme c'est le cas dans le paragraphe sur les volailles), que la conscience de l'altérité, du rapport à l'autre.

Enfin, dernière étape avant l'explosion du moi : le retour à l'ennui et à la solitude d'où surgit à deux reprises une prise de conscience. Tout fonctionne comme si le ralentissement et la pesanteur de l'ennui constituaient les conditions idéales pour qu'une remarque *a priori* anodine (qui dans le flux d'une activité dynamique et monopolisant l'attention serait passée inaperçue) prenne tout son sens et retrouve alors son pouvoir de surprendre et de révéler. Ainsi, après que Bishop a insisté sur l'atmosphère de lassitude et de solitude (« I was *bored* and lonely with grandma, my silent grandpa, the dinners alone, bored with Emma and Beppo, all of them », 31), une première révélation s'impose à elle, celle du caractère fallacieux du sentimentalisme. Dans le dénuement du manque d'activité, les actes du moi ressortent de manière plus nette en même temps que chaque acte est ressenti plus sensiblement :

My mother was not dead. She was in a sanatorium, in another prolonged “nervous breakdown.” I didn't know then, and still don't, whether it was from shame I lied, or from a hideous craving for sympathy, playing up my romantic plight. But the feeling of self-distaste, whatever it came from, was only too real. I jumped up, to get away from my monstrous self that I could not keep from lying. (32)

On voit ici déjà apparaître une conscience du moi, mais aussi de l'autre en soi : « self-distaste », « monstrous self ». Lors de la seconde révélation, c'est son appartenance sociale

qui s'impose à elle :

I felt bored, bored, bored. Light showed around the swinging kitchen door, and my ostensible playmate asked, "Who lives in that part of the house?" Social consciousness had struck its first blow: I realized this pallid nameless child lived in a poorer world than I . . . and that she thought we were in an apartment house. (32)

Cette fois ce qui frappe, c'est qu'elle comprend qu'elle est en partie ce que son milieu fait d'elle. Autrement dit, qu'une certaine dimension d'elle-même est le produit d'un conditionnement extérieur qu'elle n'a pas choisi, sur lequel elle n'a pas d'emprise (que de la taire ou de l'assumer).

Toutes ces facettes (le contraste et la distinction de la personnalité par rapport à l'environnement ; l'aisance, la facilité et le confort de l'existence lorsqu'elle reste instinctive, insouciant ; la sensation d'une individualité autre, c'est-à-dire à la fois qui diffère des autres et qui n'a pas une entière emprise sur elle-même), tout cela se retrouve dans l'épisode final de la salle d'attente. Cela explique le choix de Bishop de consacrer son poème à cette phase ultime de la révélation de soi : elle ne conserve que le concentré épiphanique, ce qui sied à merveille aux besoins poétiques. Le poème n'en est que plus efficace : l'émergence du moi n'en apparaît que plus brutale, plus inattendue et de ce fait plus puissante. Si le plaisir de la nouvelle se situe en partie dans les échos de la scène finale que l'on (re-)découvre au fil de la narration lors d'une relecture (à la première lecture, on ne se doute pas de ce que la voix auctoriale nous prépare, ni vers quoi elle nous emmène), la force du poème réside dans sa soudaineté et précisément dans le manque de préparation à une découverte aussi intense que complexe (une complexité si « ramassée » qu'elle intensifie la découverte). Bien sûr le poème aussi suit une montée en puissance, une élaboration que Stanley Sultan synthétise comme suit : « Bishop the poet crafted . . . a true objective correlative to her childhood experience: a name, a cry, a crowded room, a typical dentist's-waiting-room magazine with its typical photographs » (58). Ces éléments qu'il présente comme des différences par rapport à la nouvelle ont en réalité une caractéristique commune avec les dispositifs narratifs déployés dans « The Country Mouse » : leur capacité à anticiper, et en même temps à receler, ce que la révélation du moi semble ensuite exprimer, tout en gardant masquée l'explosion finale vers laquelle ils conduisent. La construction de la nouvelle et du poème sont assez similaires, mais la stratégie de compression des symboles adoptée dans le poème devient autrement plus efficace que l'exploration plus littérale des mécanismes d'évolution de la personnalité suivie par la nouvelle. Le poème opère plus sur un mode émotionnel, la nouvelle sur un mode plus

intellectuel, plus analytique.

Ce passage de la prose à la poésie permet un travail sur le rythme narratif que Bishop met ensuite à profit dans sa construction poétique. C'est ainsi par exemple que l'effacement des articulations narratives participe de la technique de parataxe de Bishop. Il permet aux divers éléments de se côtoyer de plus près, d'être mis en relation autrement que selon un fil logique d'enchaînement du type cause-conséquence. Paradoxalement, ce fractionnement rend le rythme plus fluide du fait de l'impression de continuité ainsi créée. La construction gagne en poéticité puisqu'elle exacerbe le jeu des correspondances, des oppositions, des liens et des échos. Voici d'ailleurs quelques remarques de Marylin May Lombardi sur les techniques d'enjambement et d'anaphore de Bishop, outils que celle-ci utilise pour faire fonctionner ses constructions paratactiques :

The rhetorical structure she adopts in her second volume is heavily dependent on enjambment and anaphora, two poetic devices that help to channel the flow of her emotions without arresting their movement. . . . Without naming the body in either graphic or conventionally erotic terms, she conveys her sensual experience through her tender reiteration of certain talismanic words – words and phrases that gain their power through insistence, through playful echoing and reversal. (96-7)

Si la poésie de Bishop est si sensuelle sans jamais devenir explicitement érotique (à l'exception peut-être des derniers vers du dernier poème de *A Cold Spring* : « The Shampoo », CP 84), c'est sans doute parce qu'elle parvient à créer des connections entre divers fragments d'expérience convoquant ainsi d'autres souvenirs, parfois de manière ténue, faisant surgir des sensations pré-langagières, de l'ordre du sensoriel, du sensuel, de l'intime. C'est dans ces instants que le lecteur ressent une étrange familiarité : cette sensation d'être si proche de l'objet quand ce dernier est si lointain, caché derrière les nombreux écrans de fumée que sont le temps, l'espace, le masque poétique, et l'encodage linguistique et poétique. C'est là la force de l'illusion engendrée par ces artefacts poétiques combinant un rythme que l'on pourrait appeler narratif et une structuration poétique.

J'insiste sur ce dernier terme car la forme du poème tel qu'il apparaît inscrit sur la page, autrement dit sa « structure », ne préjuge en rien de la nature instable ou mutable de la représentation que cette forme incarne et que l'on parvient à reconstruire à travers le processus de structuration. Celle-ci constitue chaque fois un point de départ vers une prolifération de l'imagination⁵² qui se trouve comme encouragée par le flot « narratif » de ses poèmes.

⁵² Marylin May Lombardi reprend à ce sujet une citation de Bishop : « As she expresses it in her notebooks, a “form of art” is neither a sign of universal order nor an artificial paradise but instead a “posing [of] an imaginary question” (KW1, 95; Bishop's emphasis) » (134).

L'effacement des chaînons narratifs engendre une sensation de confusion du fait de la fragmentation de certains textes (la sensation de « puzzlement »), mais cela ménage aussi au lecteur une place dans le programme poétique : à lui de palier ce manque, d'être la charnière du texte. Voyons ce que cette clef de décryptage apporte à un texte tel que « Songs for a Colored Singer » (CP 47) qui se présente comme fragmenté et morcelé.

Cet ensemble de quatre poèmes a souvent été analysé par les critiques en faisant un rapprochement entre chacun des volets individuellement et le titre commun, avec dans le meilleur des cas un lien entre les deux premiers poèmes. Il me semble que ceci a conduit à une sur-interprétation de la dimension « raciale » de ces poèmes et à une relégation au second plan de leur dimension sexuée. Thomas Travisano reste celui qui insiste le plus sur l'aspect féminin de chacun de ces poèmes mais il n'insiste pas sur le lien transversal que la composition incite à établir entre ses fragments. Si je souhaite revenir ici sur ces quatre morceaux en les envisageant comme un seul programme poétique, c'est qu'il me semble que le choix de construction fait par Bishop dans l'édition de ce premier recueil, *North and South*, est significatif. On remarque que tout comme dans « Three Sonnets for the Eyes » ou « Three Valentines », chaque « chanson » ne porte pas de titre à part entière, ce qui pousse le lecteur à les concevoir comme des composantes d'un seul et même tout poétique. Si Bishop avait souhaité que chacune soit identifiable indépendamment des trois autres, elle aurait sans doute attribué à chacune un titre distinct – on sait notamment par le biais de la biographie de Brett C. Millier que Bishop était très tenace quant à ses choix éditoriaux, ce qui nous conforte dans l'idée que de tels agencements de poèmes étaient effectivement motivés. L'inclusion de ce groupe de poèmes dans *North and South* est elle aussi significative : on retrouve au cœur de ces poèmes une thématique de la polarité. Comme je l'ai dit plus haut, certains ont choisi, sous l'influence du titre, de se concentrer sur la polarité blanc / noir – c'est notamment le cas de Victoria Harrison. Je ne suggère nullement que son étude est à invalider. Bien au contraire, elle offre une analyse du rythme très pertinente : si ces « chansons pour une chanteuse noire »⁵³ (comme l'indique le titre) ne signifient pas nécessairement qu'il faille y voir un message sur l'identité noire dans la société américaine de l'époque, elles font néanmoins sans aucun doute référence à un style de chansons typiquement noir américain : le blues. Victoria Harrison commente brillamment l'allégeance de ces poèmes au blues de par leur

⁵³ Le féminin se justifie d'une part par la voix poétique qui se pose comme clairement féminine dans les deux premiers morceaux, et d'autre part par le fait que Bishop avait espéré que ce soit Billie Holiday qui interprète ces textes, même si le projet ne fut jamais réalisé.

construction rythmique⁵⁴. Néanmoins, elle pousse la piste « raciale » peut-être un peu loin par exemple lorsqu'elle dit des vers 17 à 19 du troisième morceau (« If they should say / you have no sense, / don't you mind them ») qu'ils encouragent l'enfant noir à ignorer la censure des blancs⁵⁵, ou bien encore lorsqu'elle voit dans l'armée qui surgit des entrailles de la terre dans le volet IV une armée noire : « an exotic narrative black army's birth among the leaves » (101-102). Pour ma part, je suggère que cette agrégation de poèmes en un tout nous conduit plutôt à une interprétation des tensions qui se jouent dans ces poèmes comme des tensions homme / femme, et ce, du fait de la structure narrative sous-jacente. Ainsi les deux premiers volets jouent sur la tension mari / femme, vue selon les yeux de la femme, ce qui incite à voir le troisième volet comme une opposition entre monde maternel où l'on donne la vie et monde masculin de la guerre où l'on donne la mort. De même, bien que la voix poétique du troisième volet ne soit pas nettement identifiable comme étant féminine, le fait que ce fragment vienne en prolongement des trois premiers dicte au lecteur de se positionner selon un point de vue féminin. Ceci est corroboré par l'aspect inquiétant de l'armée qui s'élève de terre et qui semble prendre corps sur des rythmes de transe : le vers 16 (« beating, beating on the ground ») nous fait entendre des tambours, un martèlement presque primitif, l'appel du chant guerrier, inquiétant et obscur, qui relève de l'instinct, non de la raison, et s'oppose à la sensibilité des six premières strophes (où l'on suivait la chute lente d'une larme qui descendait, et qui nous menait toujours plus bas et plus profond au fil des strophes). Or la sensibilité, les pleurs, sont des émotions traditionnellement rattachées au féminin. L'aspect guerrier de la dernière strophe en revanche appartient conventionnellement à la sphère masculine. Cette armée revêt des allures inquiétantes : « In that dark dreary place » (v.27), « They're too real to be a dream » (v.32). Cette étrangeté angoissante confirme le fait que cette armée n'appartient pas à la

⁵⁴ Concernant les deux premiers volets, Victoria Harrison écrit : « She is strident and playful by turns, her unbashful rhymes reflecting how basic these problems are. . . . Like a Louis Armstrong trumpet accompaniment to Bessie Smith's blues, both songs have a lighthearted tone that refuses to take itself too seriously, just as they are making the issues of inequity bluntly evident. . . . Bishop ranges from the spirituality of blues to the power of anger in Blake's Songs in her articulation of the black woman's story. . . . The third is a lullaby in a minor key. . . . Vital to blues is the blurring of singer and song, such that utterance, tone, and beat are elements of both voice and music. Voice and music harmonize each other, repeating, contradicting, and pushing and pulling each other toward realization. Though this lullaby is clearly not blues – most important, it has never been set to music – it reproduces many of the elements of blues: the prolonged notes of spiritual, the twelve-stress stanzas suggestive of the twelve-bar blues construction, the interruption of narrative with (instrumental) tangents that echo and respond to the original cell, the return of the first stanza in the last, which is one of the many variants of blues closure » (99-100).

⁵⁵ On remarque néanmoins sa réserve quant à cette interprétation comme l'indique son utilisation de parenthèses : « encouraging the child to ignore (white) censure » (100). Ceci laisse à entendre qu'elle suggère la piste de l'opposition noir / blanc comme une lecture possible parmi tant d'autres.

sphère de l'instance focalisante qui par déduction doit être féminine. L'agencement paratactique de ces poèmes dont les premiers présentent un masque poétique sexué et féminin, ainsi que la juxtaposition (et la confrontation) dans le quatrième volet d'une sphère féminine et d'une sphère masculine convergent pour indiquer au lecteur quel point de vue adopter, quelle focalisation suivre sans pour autant que l'auteur ait besoin dans ce dernier volet de re-caractériser la voix poétique de manière trop explicite. Ceci conduit à un programme poétique en quatre temps dont la progression va du plus évident au plus subtile. Dans la première chanson, chacun des deux personnages (mari et femme) prend la parole pour exprimer explicitement sa conception du monde et de la vie. Puis dans le deuxième volet, on n'entend plus directement que la voix féminine, mais elle reste clairement identifiée comme telle (« I met him walking with Varella / and hit him twice with my umbrella », v.11-12). Au troisième chapitre, la voix n'est plus nettement féminine et pourrait être masculine si ce volet n'était pas rythmé comme une berceuse, style de chant que la tradition répertorie plutôt comme appartenant au cercle maternel. Une fois de plus, une séparation des sphères masculine-publique et féminine-domestique est établie : « Let nations rage, / let nations fall » (v.7-8). Ceci mène de nouveau à une confrontation des points de vue, mais de manière plus indirecte et suggérée : « Sleep on and on, / war's over soon. / Drop the silly, harmless toy, / pick up the moon » (v.12-15). Ces vers proposent indirectement une alternative féminine au monde tel qu'il est, dirigé par les hommes. A la guerre se substituerait un monde de poésie, de rêve, d'imagination connoté notamment par la lune. Cette même polarisation apparaît sous son jour le plus subtile au troisième chant, comme je l'ai indiqué précédemment. A ce stade, la thématique opposant le féminin-source-de-vie au masculin-source-de-mort s'ancre plus profondément dans la textualité du poème. Les six premières strophes et la première moitié de la septième vibrent, prennent vie sous le foisonnement des résonances, et correspondent à la section « féminine » du poème, alors que la dernière strophe et demi, qui clôt le poème, qui fait taire ce bruissement fertile du texte et cesser la persistance lyrique, correspond au domaine destructeur du masculin.

J'ai parlé de commentaire indirect du fait de la nature sous-entendue des propos de la voix féminine. Mais si le contenu est indirect, la voix, elle, se fait plus directe : l'effacement narratif donne la priorité à la voix et à la texture du ressenti puisqu'aucune instance intermédiaire ne semble plus intervenir entre ce témoin direct de l'expérience et nous. L'installation progressive de cet effacement évite de devoir recourir à l'explication,

ce qui rend les propos plus vibrants et plus lourds de signification.

Ainsi, la juxtaposition des fragments sans articulation ni lien explicites permet d'établir une progression, de préparer le terrain en organisant des correspondances qui opèrent entre poèmes ; elle donne la possibilité à l'auteur de se libérer de certaines contraintes narratives pour, en fin de programme, laisser le lyrique fonctionner au maximum de sa poéticité. C'est d'ailleurs aussi la stratégie qu'elle affirme avoir suivie dans la composition de « Four Poems » dans une lettre à U.T. et Joseph Summers du 18 juillet 1955 : « The "Four Poems" are certainly fragmentary & probably too much so, but I thought that together they made a sort of emotional sequence (may be not) à la *Maude*, with the story left out. . . » (*One Art*, 308).

A l'inverse Bishop fait parfois jouer l'observation poétique pour reconstruire une histoire, une narration. C'est le cas d'un de ses poèmes anthologiques, « The Fish ». Le cheminement que nous fait suivre le masque poétique passe d'abord par la peau, puis par la chair, pour ensuite découvrir l'histoire de ce poisson – ce qu'il a vécu et ce qu'il raconte, c'est-à-dire, une histoire d'endurance, de persistance. Ce cheminement constitue en lui-même une réflexion sur la manière dont nous appréhendons le monde qui nous entoure : le passage obligé par la perception extérieure (et donc la place cruciale de l'observation) qui mène vers la reconstruction d'une narration ou de sens à partir de cette perception (c'est l'épisode des hameçons-médailles).

La prose poétique des nouvelles

Si, chez Elizabeth Bishop, l'héritage narratif libère le potentiel poétique, il faut aussi s'attendre à trouver dans sa prose un certain bourgeonnement du poétique.

Ainsi ses nouvelles offrent-elles des instants de ciselure descriptive dans lesquels Bishop nous émerveille encore et toujours par la spécificité des détails qu'elle met en relief, faisant ainsi surgir sous nos yeux une beauté soudain intensifiée de l'ordinaire. Des éléments communs du quotidien, ou de l'environnement des personnages occasionnent de superbes passages, comme dans « The Farmer's Children » ou « Gwendolyn ». En voici quelques morceaux choisis :

There were large spruce and pine trees right to the edge of the clear brown water and mossy terra-cotta-colored rocks; the ground was slippery with brown pine needles.
(« Gwendolyn » 218)

The oilcloth on the table was light molasses-colored, sprinkled with small yellow poppies; it glistened pleasantly, and the preserves glowed, dark red blobs surrounded by transparent ruby. (« The Farmer's Children » 196)

The glass conductors that bore the wires shone pale green, and the poles were bleached silver by the moonlight, and from each one came a strange roaring, deeper than the hum of wires. It sounded like a swarm of bees. . . . On the cornstalks the long, colorless leaves hung in tatters like streamers of old crepe paper. (« The Farmer's Children » 199)

Le passage extrait de « Gwendolyn » présente d'abord des allitérations en [r], [p], [t], et [k] qui font vibrer la phrase d'une sorte de pulsation ou de battement. Cela insuffle une vie au paysage, comme si l'on pouvait ressentir son pouls. A cet instant du récit où l'on attend l'arrivée au pique-nique du village de la petite Gwendolyn que l'on sait mourante, le glissement vers des allitérations qui alternent plosives et nasales ([p] et [n]) – déjà présentes dans la première phrase grâce à la répétition de « brown » – sous-tend la vitalité des lieux d'une sonorité d'une autre nature suggérant la présence de quelque chose de latent et de non identifié.

Dans le deuxième extrait, Bishop recourt à nouveau à des allitérations en [l], [p] et [b] qui confèrent à la phrase un rythme léger et presque bondissant (« sprinkled with small yellow poppies »). Elle réinvestit ainsi un objet à la fois commun, informel, voire même basique, la toile cirée, de son affectivité domestique que l'usage quotidien avait effacé ou fait oublier. De même, dans la dernière citation proposée, en insistant sur leur manifestation lumineuse ou sur leur aspect tactile, elle redonne une présence à des éléments si usités du paysage qu'on ne les remarque plus – on signifiant le commun des mortels, dont le lecteur, pris dans le flot de la vie quotidienne. Dans ces instants, sa prose nous invite à suivre une focalisation, celle d'une voix lyrique, dont la vigilance toute poétique nous révèle le potentiel de ce qui nous entoure. Or ce type de révélation ou de réveil des sens se produit la plupart du temps chez Bishop en présence de très jeunes protagonistes. Cela tend à ancrer cette capacité de reconnaissance du côté de l'enfant, peut-être moins engagé dans le processus d'habituation que l'adulte. En replaçant ces instants de réveil de l'observation dans un texte en prose (mode linguistique le plus familier puisque c'est ainsi que l'humain s'exprime le plus « naturellement », le plus habituellement) Bishop réactive en quelque sorte le potentiel (souvent) inexploité du quotidien.

Réinvestir la prose pour la faire vibrer de poésie peut se faire par petites touches comme nous venons de le voir, mais aussi au niveau structurel de l'ensemble comme c'est le cas dans « In the Village ». Par sa construction, cette nouvelle est celle qui incarne le mieux selon moi l'archétype de ce que Stephen Fredman a appelé « poet's

prose », la prose d'un poète. L'analyse de David Kalstone semble abonder en ce sens : « Unlike “Gwendolyn” the story refuses explanation, resists the innate desire of fiction to suggest a scheme of causes and effects » (*Becoming a Poet* 160). Il rajoute quelques pages plus loin :

The story appears to do away with the usual censorship of fiction, the shaping to “explain,” sculpting the story to reveal cause and effect. . . . Bishop attends much more to the “skein of voices” than to the logic of cause and result. Scenes and sounds from the blacksmith shop at the back of the garden are woven with choric frequency through moments of crisis (163).

Comme je l'ai déjà indiqué précédemment, la logique suivie dans « In the Village » (ou dans « Memories of Uncle Neddy ») n'est pas de relater une série de faits et de circonstances menant d'un point A à un point B, ni de présenter un schéma logique expliquant comment A a mené à B. Il s'agirait plutôt ici de tenter de reconstruire un vécu, un ressenti. D'où la composition de cette nouvelle selon une technique d'agrégation de fragments autour du noyau conflictuel du lien à la mère : chacun de ces fragments véhicule une touche du vécu et, le tout étant une fois encore supérieur à la somme des parties, leur convergence fait vibrer le ressenti ainsi reconstitué⁵⁶. Cette structuration est confirmée par la manière dont Bishop présente sa nouvelle dans une lettre à ses amis Kit et Isle Barker de février 1954 : « I know I'm not a story writer, really – this is just poetic prose. . . . I've just stuck a few years together. » (*One Art* 291).

Ces fragments dont est composée « In the Village » se détachent sur la page à l'instar des strophes d'un poème. Dans chacun, on découvre une nouvelle version de la notion de perte, d'aliénation et d'angoisse ; dans les passages les plus positifs, on assiste en fait à des instants volés de fuite et d'évitement (c'est le cas par exemple du fragment où elle emmène la vache aux champs, son trajet n'étant qu'une fuite en avant culminant par le désir de ne pas rentrer à la maison et de rester dans les grands espaces ouverts des pâturages)⁵⁷.

⁵⁶ L'analyse de Thomas Travisano s'amorce par des considérations d'ordre narratif : « The images of consolation and loss that are the chief vehicles for advancing the action serve also as objective correlatives for emotions the child cannot yet understand » (169). Il me semble que la notion d'avancée de l'action n'a que peu de sens ici et que les images de consolation et de perte qu'il évoque sont *avant tout* des stratégies de représentation du vécu. D'ailleurs quelques pages plus loin, son analyse s'infléchit : « by renouncing narrative privilege [advantage of perspective, access to secrets, etc.], Bishop can here reveal the wonder and frustration of a child's experience. The reader is made to *feel* the limits of the child's understanding » (ses italiques, 173). Ce renoncement à un privilège narratif, c'est en fait la structuration poétique de ce poème, et la représentation des limites de la compréhension de l'enfant n'est pas seulement un but, un effet recherché, mais elle participe à la création d'un autre effet : la reconstruction du ressenti d'angoisse et d'aliénation de l'expérience qui à son tour vient caractériser l'héritage affectif de l'adulte qui écrit, masqué derrière cette focalisation enfantine.

⁵⁷ Travisano voit dans ces passages une évocation des jours heureux dans son village : « [The mother's mental breakdown] hovers in the background, while the foreground is crammed with details of the child's mostly pleasant days in the village » (169). J'objecterai que tous les moments « positifs » évoqués sont

Seule exception, le quatrième épisode, celui de la forge, de la bague et du cheval : tout s'y déroule sans encombre, avec une simplicité que la narratrice goûte de toute évidence. Dans la forge de Nate, elle semble découvrir ce sentiment si familier mais si inhabituel pour elle, le sentiment d'être chez soi et que les choses sont comme elles le devraient : elle décrit les protagonistes comme étant « perfectly at home » (257). Tout y est relâchement (même le harnais du cheval semble gagné par cette atmosphère et l'incarner : « His harness hangs loose like a man's suspenders », détail à la fois humoristique et si à propos dont Bishop a le secret). Tout est un tant soit peu laisser-aller, mais c'est justement ce qui est si précieux pour la focalisatrice qui n'est jamais vraiment chez elle (bien qu'elle semble à l'aise avec ses grands-parents, elle n'en a pas moins le statut d'enfant recueillie ; et qui plus est, ce refuge se trouve perturbé par le retour de sa mère). Au moyen de ce fragment, et par contraste avec ce que les autres fragments véhiculent de malaise et de tension, elle nous initie à son goût pour le commun, elle nous ouvre les yeux sur la richesse d'un tel tableau. C'est à travers une expérience esthétique positive que Bishop nous laisse jauger l'intensité du ressenti de désarroi et d'aliénation que les autres fragments alimentent. La parenthèse de la forge opère comme un catalyseur des autres morceaux de vécu, et elle participe à encoder la lecture de cette nouvelle selon une grille poétique plutôt que narrative.

Bishop faufile le tissu de son texte de la réverbération sonore et métonymique du « clang » de la forge. Elle ancre dans son écriture l'écho de ce cri du passé qui résonne encore dans le ressenti présent. Elle écrit ainsi à la fois une mémoire et l'héritage de cette mémoire, et imprime la résonance de la douleur dans l'esprit et dans les entrailles de son lecteur ; si Nate fait taire les autres sons avec le martèlement de la forge, Bishop, elle, les fait résonner pour toujours dans ce récit dont l'écho nous poursuit même lorsque le livre est refermé, nous obligeant ainsi à commémorer quand Nate n'offre jamais que l'illusion d'oublier. Car si la petite focalisatrice est dans l'évitement et la fuite, la narratrice adulte, elle, vise la connaissance du sujet lyrique qu'elle incarne, la parataxe des fragments présentés soulignant l'émiettement des fragments constituant son héritage émotionnel et

teintés de tension, d'angoisse, d'amertume ou de pitié de la part des personnes rencontrées. L'arrivée de la mère s'amorce par un inventaire des restes brisés de son mariage ; le report du deuxième essai de la robe, s'il repousse un nouvel épisode de crise, ne fait qu'entretenir l'appréhension (cf. l'atmosphère dangereuse qui y règne et qui constitue, me semble-t-il, une projection de l'état d'esprit de la focalisatrice sur son environnement) ; l'escapade chez Mealy's pour acheter des bonbons est abrégée par peur de revenir lorsqu'il n'y aurait plus personne avec sa mère et de se retrouver en tête à tête avec elle ; le trajet pour mener la vache aux champs est une longue série d'évitements (de la réalité de l'ambiance du foyer, mais aussi des questions et du regard des autres) ; lors de l'épisode de l'incendie, si la solidarité règne au sein de la communauté villageoise, la maison est le théâtre de l'aliénation d'un membre de la famille, etc.

indiquant ainsi la difficulté d'en reconstruire quelque chose de cohérent. La disjonction créée par la parataxe pose la question des bases sur lesquelles se fonde l'identité de la petite narratrice, sur le devenir de la formation d'une personnalité dans laquelle résonne l'écho de ce cri, de ce son informe, primitif car inarticulé et pré-langagier.

Le rythme de l'écriture est lui aussi porteur de signifiante : les premières phrases imposent un tempo saccadé grâce aux virgules et aux incises nominales qui entrecoupent la phrase. Cela crée une tension entre le déroulement syntaxique de fond et les apartés ainsi introduits. Puis la tension se relâche en un rythme plus fluide qui suit un regard « périphérique » (on n'entre pas tout de suite dans le village : le regard se promène, flotte du ciel aux arbres puis des arbres aux champs et aux bois environnants). Et pourtant, ce regard flottant installe une atmosphère pesante, étouffante du fait de la longueur des propositions qui essoufflent le lecteur. On a déjà ici l'alternance entre tension et relapse ou faux-relapse qui paraît informer le reste de la nouvelle et l'agencement des fragments successifs. D'ailleurs, ce regard qui dérive ne fait finalement que ramener le lecteur au cri d'ouverture : « The scream hangs like that ». On sait déjà qu'on ne pourra y échapper. Cette utilisation du changement de rythme fait ressentir au lecteur l'angoisse et la fatalité liées à ce cri mieux que ne l'aurait fait une exposition linéaire ou causative des circonstances de ce cri. L'interruption des saccades qui précèdent au profit du regard périphérique et du flottement ouvre aussi un espace dans la lecture dans lequel le cri résonne déjà. L'écho devient métaphore du retour de la mémoire, mais aussi de la lecture tabulaire poétique dans laquelle cette nouvelle entraîne le lecteur : la toile poétique se déploie, tissant des liens entre paysage intérieur et paysage extérieur et entre spatialité et temporalité. Ainsi le ciel bleu, trop bleu, qui semblerait presque tourner à l'orage, exprime-t-il la projection d'une tourmente intérieure : « or is it around the rims of the eyes? ». Puis quelques lignes plus loin, le cri physique est intériorisé comme héritage psychique : « The scream hangs like that, unheard, in memory »). Instantané, il plane cependant de manière prolongée et se propage dans tout l'espace. Bien qu'il ait eu lieu en un instant et en un endroit précis, il investit aussi le temps puisqu'il résonne dans la mémoire : « in the past, in the present, and those years between . . . It has come there to live, forever ».

Lorsqu'à la deuxième page, les circonstances de l'arrivée de la mère (encore à ce stade désignée par le pronom distant « she ») sont abordées, le phrasé est de nouveau saccadé, la respiration comme entrecoupée par l'accumulation de petits morceaux syntaxiques courts et efficaces. Chaque précision est juxtaposée à la précédente sous forme

d'apposition, chaque unité correspondant à un souffle. La voix se fait alors tâtonnante, comme si elle hésitait chaque fois à en dire plus, comme si elle craignait d'en dire trop. Le lecteur a la sensation de toucher à un tabou, à un secret : « The older sister had brought her home, from Boston, not long before, and was staying on, to help » (252). Car on se demande alors : la sœur aînée reste pour aider, mais pour aider à faire quoi ? D'ailleurs, la dernière section de la phrase, « to help », est encore plus courte que les autres et ressemble à un vers qui, n'ayant pas le même nombre de pulsations que les autres, laisse le lecteur en suspens. Cela recrée aussi une sensation d'oppression, le lecteur devant reprendre son souffle pour relancer chaque apposition supplémentaire. Le style et l'émotion de cette nouvelle reposent sur la stratification de couches, de détails accumulés, superposés, plutôt que sur un étirement linéaire ; ils reposent sur des moments condensés où le texte semble se contracter, se replier sur lui-même selon une disposition et un mode de fonctionnement poétiques, comme par exemple lors de ce passage de la page 255 :

Postcards from another world,
from the world of grandparents who send things,
the world of sad brown perfume,
and morning (sic).

La disposition est ici un arrangement de ma part pour faire ressortir les strates accumulées de répétitions, ainsi que la mise en suspens du terme qui pose problème, de ce mot mal compris de la fillette qui permet en même temps de désamorcer le drame qui se joue derrière l'autre mot, son double caché, « mourning ».

Cette stratification accompagnée de la contraction des phrases se retrouve dans le mouvement final du texte : « Now the front bedroom is empty. . . . The front room is empty. Nobody sleeps there. Clothes are hung there » (271). S'ensuit la liste des présents envoyés par la poste à l'asile dans lequel la mère a été internée mais qui n'est jamais désigné comme tel. Cette liste connote ainsi, dans les interstices de non-dits occasionnés par la parataxe, le poids du fardeau émotionnel accumulé, mais aussi la réaffirmation constante de l'impossibilité de faire taire l'écho de la souffrance.

L'effet saccadé est ensuite prolongé par les répétitions qui mettent en exergue des bribes de discours : « in months and months », « In spite of . . . in spite of », « she had not got any better . . . she had not got any better » (252). On pourrait ici faire un parallèle avec les répétitions des chansons de troubadours à l'époque de la tradition orale : ces répétitions permettaient au ménestrel comme à ses auditeurs de s'approprier la chanson. Selon le même procédé, ces répétitions semblent être le moyen pour la voix narrative de

s'approprier le sujet délicat qu'elle n'aborde pour l'instant qu'à demi-mots.

Puis l'énumération vient se greffer sur la répétition (paragraphe 5, 252). Or celle-ci repose sur des articulations basiques qui relèvent d'une focalisation enfantine :

First	she had come home with the child.
Then	she had gone away again alone, and left the child.
Then	she had come home
Then	she had gone away again with the sister.
And now	she has come home again.

Cette re-disposition du texte en prose de Bishop fait apparaître un schéma assimilable à celui de rimes croisées ababa (« home, away, home, away, home »). Elle véhicule une alternance d'ordres et de contre-ordres, l'effet général étant finalement une impression de ballotement aléatoire de la destinée de cette femme, mais aussi de celle de la petite focalisatrice sur laquelle se répercute ce mouvement de va-et-vient. Sous ses faux airs de tentative de mise en forme de l'expérience infantile par l'adulte, ce paragraphe se révèle en réalité incarner dans sa textualité l'expérience aléatoire de l'existence ressentie par la fillette et représentée par l'adulte.

L'organisation du langage de cette nouvelle correspond plus à une écriture poétique que prosaïque. La composition est plus tabulaire que linéaire : plusieurs éléments transversaux renvoient d'un épisode à l'autre, résonnent comme des échos, à travers cette nouvelle, et se font représentation du cri catalyseur de l'histoire. Ainsi le regard qui dérive dans l'incipit sur la campagne environnante opère-t-il de nouveau page 252 et évite le contact avec l'objet de tension en la personne de la mère : « The dressmaker was crawling around and around her knees . . . The wallpaper glinted and the elm trees outside hung heavy and green ». Toute la focalisation suggère à la fois l'absence passée et l'évitement qui en résulte : « and the straw matting smelled like the ghost of hay ». Cela crée un lien entre l'écho du cri évoqué dans l'incipit et cette odeur de ce qui n'est déjà plus de la paille mais un souvenir de la paille. Plus tard, la voix narrative évoquera au lendemain de l'incendie l'odeur du foin brûlé comme seule trace des événements de la nuit : « Everyone seems quite cheerful there, too, but the smell of burned hay is sickening » (271). Or l'odeur de la paille ayant été reliée précédemment à l'écho du cri, ce relent d'incendie nauséabond renvoie le lecteur au malaise causé par ce cri qui résonne dans le lointain.

L'écriture du sujet lyrique dans une prose poétique permet d'exprimer et d'explorer des ressentis aigus, la résurgence de l'inhabituel et de ce qui est autre, de l'altérité. Cela participe d'une réflexion sur l'identité et sur ce que l'on peut connaître de cette identité – aspect que nous approfondirons au prochain chapitre.

Nous avons ici considéré la manière dont le passage par la prose permet au sujet lyrique bishopen de s'exprimer et de fonctionner. Reste le cas à la fois connexe et inverse des poèmes en prose.

Les poèmes en prose

Le choix du poème en prose est rare chez Bishop ; on n'en dénombre que trois dans *The Complete Poems (1927-1979)* : « Rainy Season; Sub-Tropics », « The Hanging of the Mouse » et « 12 O'Clock News ». Seul ce dernier – qui ressemble visuellement plus à un arrangement poétique que les deux autres – a trouvé sa place dans un des recueils, en l'occurrence *Geography III*, les deux autres étant classés dans la section « Uncollected Work ». Cela est révélateur de leur statut particulier et de leur nature expérimentale.

Alors que les nouvelles fonctionnent de manière poétique comme nous venons de le voir, ces poèmes tendent plutôt à connoter par leur construction les plus hauts degrés de littératurité du langage : la fragmentation, le scriptible, la pluralité, l'indécidable. Comme il a été montré dans le premier chapitre, « Rainy Season; Sub-Tropics » donne corps – littéralement, par le corps des trois animaux mis en scène – à la pluralité contradictoire et pourtant simultanée d'une même expérience. « 12 O'Clock News » présente aussi la réalité comme une question d'encodage qui remet en cause toute notion d'unicité et de vérité.

De même le poème en prose « The Hanging of the Mouse » est une accumulation de non-sens et de faux-sens. Une souris est condamnée à la pendaison par ses pairs les animaux, mais on ne sait pas pourquoi, et on ne le saura pas, ce qui suggère que cette condamnation est sans raison. Le crapaud chargé de la lecture de la sentence est incompréhensible (« It was a deep bass: “Glug! Glug! Berrr-up!” », ligne 65) de sorte que, non seulement le lecteur n'obtient aucune explication sur le pourquoi de ce châtiment, mais il n'obtient pas même une confirmation du verdict, celui-ci apparaissant alors d'autant plus infondé et absurde. La mise en scène qui précède la « déclaration » du crapaud est, elle aussi, absurde : « carrying the traditional long scroll that dragged for several feet on the

ground and had the real speech, on a little slip of paper, pasted inside it » (lignes 59-62). L'apparition de la mante religieuse (ironiquement en charge de la conduite religieuse de la cérémonie d'exécution) est tout à fait similaire du point de vue de sa construction comme du point de vue de ce qu'elle connote : même mise en scène ridicule (« lifted his arms gracefully, but could not seem to begin », ligne 44) et même déclaration indéchiffrable (« said a few words in a high, incomprehensible voice », lignes 52-53). En dépit de l'anthropomorphisme évident des costumes et attitudes attribués à ces animaux, aucun d'entre eux ne dépasse le stade du cri animal et tout ce qu'ils expriment reste inarticulé : « his whimpering » (ligne 29), « “Squee-eek! Squee-eek!” » (ligne 74), « he began to squirm and shriek » (ligne 80-81). Chaque signe, chaque déclaration est un « anti-message » ou un « non-message ». Ceci est relayé par les équivoques ou « mésententes » qui viennent saper le tragique de la scène finale : avant l'exécution, la souris essuie son nez d'un revers de la main, geste interprété de manière erronée ou sur-interprété par la foule comme un signe d'adieu (lignes 69-72). Cet épisode est empreint de ridicule du fait du décalage entre le manque d'élégance de ce geste basement matériel et la signification symbolique que les autres animaux y voient. Parmi eux, une chatte et son petit :

a cat, who had brought her child in her mouth, shed several large tears. They rolled down on to the child's back and he began to squirm and shriek, so that the mother thought that the sight of the hanging had perhaps been too much for him, but an excellent moral lesson nevertheless.

En guise de conclusion, nous avons ici une parodie de morale de fable. Le cri du chaton est interprété par la chatte comme une expression de sensibilité d'ordre émotif, alors qu'il n'est causé que par une banale sensation physique (la sensation désagréable, froide et humide, des larmes de sa mère qui lui coulent sur le dos). En outre, elle en déduit que son petit en a tiré une leçon de morale – ce qui est d'ailleurs ce à quoi le lecteur pourrait lui aussi s'attendre en cette fin de récit ressemblant fort à une fable – mais cette fois encore, aucun message ne passe. De cet événement, rien n'a pu être déduit, ni pour le chaton, ni pour le lecteur : l'absence d'explication des raisons de cette pendaison prive l'événement de toute signification – logique, symbolique ou morale. Si l'événement est dépouillé de sens, on peut néanmoins s'interroger sur ce que peut signifier cette absence, voire ce refus, signification. « The Hanging of the Mouse » peut alors s'envisager comme une réflexion sur la représentation, ou plus particulièrement sur le signe : puisqu'il porte en lui le risque de mésentente, d'interprétations erronées (« misinterpretation » en anglais) et de perte, est-il seulement possible de représenter ?

Poursuivons cette réflexion sur la représentation en y intégrant le fait que « The Hanging of the Mouse » nous est présenté comme un poème en prose. Chaque terme est ici remis en question : en quoi et dans quelle mesure ce récit est-il un poème / est-il de la prose ? Comment sa nature double pèse-t-elle sur ce qu'il signifie, sur ce qu'il représente ? Pour tenter de répondre à ces questions, nous allons devoir fragmenter notre raisonnement. Intéressons-nous tout d'abord à ce que le choix d'écrire en prose véhicule comme attentes et comme connotations chez le lecteur. On a le plus souvent coutume d'attendre de la prose qu'elle nous mène d'un point A à un point B selon une suite logique d'événements, qu'elle pose une situation et qu'elle la suive dans son évolution, ou bien qu'elle remonte les faits qui ont conduit à elle. Ici rien de tel. La situation n'est décrite que pour elle-même sans éclairage sur ce qui a précédé ou sur ce qui suivra. Néanmoins, cela s'explique par ce qu'elle représente : puisqu'elle représente de l'absurde, il est logique qu'elle ne soit intégrée à aucun enchaînement ou ensemble logique. Cela s'accorde bien aussi avec la forme courte choisie : le fragment s'avère parfaitement approprié puisqu'il permet de ne présenter qu'un extrait seul sans qu'il soit besoin de le relier dans un tout qui fasse sens. On commence alors à entrevoir l'intérêt de l'interaction entre prose et poésie : en alliant prose et fragment poétique, Bishop parvient à faire en sorte que la prose signifie autrement que selon un déroulement narratif mais néanmoins en déployant dans une certaine mesure ce déroulement narratif ; elle crée un morceau d'écriture, un signe, qui fonctionne grâce à un déroulement narratif minimal tout en échappant à son rôle de représentation d'une logique linéaire globale. Ceci ne signifie pas que tous les écrits en prose soient construits de manière linéaire (on peut bien évidemment penser à une quantité de récits ou de techniques – analepse, prolepse, scène réécrite selon plusieurs points de vue, etc. – permettant d'effectuer des boucles, des effets de circularité, de révisions, etc.) mais l'histoire que le lecteur en reconstruit finalement retrouve une certaine linéarité temporelle ou logique. Ce n'est pas le cas ici. C'est en refusant de donner à son texte une signification narrative que Bishop lui confère la dimension de poème et ce que l'on peut tirer comme sens de ce texte n'émane que de constructions métaphoriques ou textuelles – mais c'est néanmoins l'absence de sens narratif qui nous met sur la voie. La seule signification qui semble nous être communiquée au travers de ce texte consiste apparemment en un commentaire social : sur le voyeurisme et la cruauté d'une société qui vient assister à une exécution capitale comme on vient au spectacle ou simplement en badauds : « These animals [who had stayed up all night] hiccupped a little and had an air of cynical lassitude. Those who had got up out of

bed to come also appeared weary and silent, but not so bored » (lignes 8-10), puis lorsque la souris est amenée, « The crowd of small animals tipped back their heads and sniffed with pleasure » (lignes 31-32). Cette attitude encourage des pratiques dont tout le monde se lave les mains. Le raton laveur se les lave littéralement, mais surtout il se défait de l'acte décisif et le fait endosser à son fils : « One of his young sons . . . waited on him with a small basin and a pitcher of water. First he washed his hands. . . . At the last minute he again washed his hands » (lignes 34-38), « The hangman's young son, at a signal from his father, sprang the trap » (lignes 72-73). De même, la mante religieuse, qui incarne un ordre religieux et donc une certaine autorité et une certaine élite, se désolidarise de l'événement. Coupée du reste des animaux, elle semble désapprouver ce qui est en train de se passer, mais elle y participe néanmoins : « he would have liked nothing better than to have jumped quickly down and left the whole affair » (lignes 45-46). Elle se réfugie dans sa sphère privilégiée sans remettre en question ni la pratique d'un tel châtement qui lui répugne pourtant, ni le fait qu'elle l'accrédite par sa participation. De ce fait elle ne remplit pas son rôle d'autorité responsable et le mépris paraît lui tenir lieu de justification : « He seemed ill at ease with the low characters around him: the beetles, the hangmen, and the criminal mouse » (lignes 49-51). Il semble bien qu'il y ait un sens, en l'occurrence une critique sociale, qui ressort de ce récit, mais il n'est pas porté par le développement narratif : c'est en « tirant les fils » des divers signes dont est parsemé le texte que l'on dégage ce sens ; c'est d'une lecture poétique qu'il surgit.

De ce poème en prose, une phrase se dégage comme l'archétype de cette économie poético-narrative :

Some of the animals had not gone to bed the night before, but had stayed up later and later; at first because of a vague feeling of celebration, and then, after deciding several times that they might as well wander about the town for an hour more, to conclude the night by arriving at the square in time for the hanging became only sensible. (lignes 3-8)

Cette phrase incarne dans sa construction l'économie de cette narration caractérisée par le refus de signification. Au fil de la phrase, le lecteur découvre des unités syntaxiques qui signifient une chose, puis qui se combinent à d'autres unités et en viennent à signifier tout autre chose au fur et à mesure qu'elles sont « intégrées » à un déroulement syntaxique plus large qui impose une révision du sens. Ainsi lit-on d'abord « to conclude the night by arriving at the square in time for the hanging », lecture que l'on doit ensuite réajuster, et du point de vue du sens, et du point de vue du souffle, puisque les yeux sont obligés de poursuivre, n'ayant pas encore rencontré le point final : « arriving at the square in time / for

the hanging became only sensible ». On assiste là à une fuite en avant du sens qui se refuse à nous, qui nous échappe. La même tension dans la lecture peut aussi se faire ressentir dans l'enchaînement « in time / for the hanging », ce qui a cette fois plus d'impact sur le souffle (tenté de s'arrêter à « arriving in time » et contraint de poursuivre) que pour le sens. Mais on est bien là en présence d'un type de tension que l'on trouve plus fréquemment en poésie car il est favorisé par la découpe en vers :

to conclude the night by arriving in time
for the hanging
became only sensible.

On observe ici la manière dont la prose est construite selon une structuration poétique du sens. Cette phrase incarne bien l'écriture d'une prose poétique présentée comme poésie en prose puisqu'elle repose sur une tension entre lecture tabulaire et lecture linéaire. En ceci « The Hanging of the Mouse » relève bien du fragment poétique si l'on considère son affinité avec la description qu'en fait Marjorie Levinson :

[B]y bankrupting the operative economy of action, the poet liberates his structural units (beginning, middle, end) into a non-referential and atemporal dimension. Poems of this kind signify as concrete and immediate presences: not as expression or narration of a (missing) thing but the thing itself. (207)

Finalement, en s'affichant sur la page comme de la prose, des poèmes tels que « The Hanging of the Mouse » ou « Rainy Season; Sub-Tropics » se signalent comme fragments et tendent par là-même à souligner le manque, celui d'un ensemble auquel ils paraissent avoir été arrachés. Emplissant les lignes plus abondamment que ne le feraient des vers, ils pointent paradoxalement du doigt le creux de toute écriture. Mais tout aussi paradoxalement, ainsi que le suggère la citation de Marjorie Levinson, c'est ce manque qui signale une présence, qui fait surgir, qui matérialise d'une certaine manière, le sujet lyrique de l'écriture.

Chapitre 3 : La perte de soi

L'évolution de l'écriture d'Elizabeth Bishop est révélatrice de sa préoccupation centrale pour le sujet lyrique et la place qu'il occupe dans le monde. Avec sa minutie habituelle, elle commence par l'étude du plus simple et avance vers le plus complexe. Thomas Travisano a présenté le chemin parcouru par les poèmes de Bishop de la manière suivante : une première phase consistant à explorer des mondes imaginaires finis, fermés ; puis une phase d'écriture dédiée à l'exploration de lieux réels avec leur lot de rencontres ; enfin, une dernière phase prenant en compte cette fois la dimension temporelle, c'est-à-dire envisageant les sujets dans le flux de l'histoire, qu'elle soit publique et privée⁵⁸. Je voudrais rattacher sa thèse à l'évolution de la réflexion d'Elizabeth Bishop sur la subjectivité. Les mondes finis dont parle Thomas Travisano, ce sont souvent des objets pris à un instant T du flux temporel. Or Travisano précise qu'il s'agit de mondes imaginaires, ce qui leur confère une dimension très différente. Un recueil de poésie n'est pas une collection d'objets, mais de représentations d'objets, une prise de possession de choses par l'imagination. Ce que Bishop étudie dans cette première période de sa carrière, c'est l'œuvre de l'imagination sur un élément extérieur saisi, appréhendé lors d'une occasion ponctuelle. Les choses deviennent alors des pré-objets, des pré-textes. Puis Elizabeth Bishop s'attèle à une tâche plus complexe : la représentation (toujours nécessairement subjective) d'autres subjectivités – les lieux n'étant que prétextes à les révéler. Enfin, les derniers recueils constituent comme l'indique Thomas Travisano une exploration de la subjectivité prise dans la mouvance de l'histoire et du temps. C'est le questionnement du même qui devient inéluctablement autre. Ainsi, l'exploration de la subjectivité chez Elizabeth Bishop conduit peu à peu vers une réflexion sur la perte de soi, une dimension aussi notée par Thomas Travisano : « “our knowledge is historical, flowing, and flown.” This phrase, from a middle-period poem, “At the Fishhouses” (*CP* 66), helps to explain her early reluctance to

⁵⁸ « her early phase shows her as a reluctant master of the symbolist's private world, a world that renounces history for the ambiguous pleasures of enclosure. Her middle phase reflected years of travel and observation, through which isolation might be at least temporarily bridged. . . . Her last phase reverses the earliest, engaging with personal and private history » (7).

engage with historical knowledge. To explore history is to face loss in that transient world that every moment is flowing and flown » (4). Travisano prétend déceler une réticence chez Bishop à faire face à la question de la perte, notamment de soi, dans le flux temporel. Pourtant, nous avons montré que même ses premiers poèmes refusent le leurre du réalisme, qu'elle y travaille déjà la carte de la ou plutôt des subjectivités, et de la pluralité des possibles. Cela tend à considérer que Bishop s'était dès le début engagée dans une création en mouvement, toujours renouvelée car livrée aux subjectivités créatrices de son lectorat.

Ainsi que nous l'avons déjà signalé, lorsqu'un lecteur découvre pour la première fois un texte signé Elizabeth Bishop, il est vraisemblable qu'il ressent une certaine perplexité : la lecture, le déroulement de ses poèmes peut à la fois lui paraître incroyablement simple, et laisse pourtant le sentiment que quelque chose lui échappe. La citation qui suit de Robert Lowell témoigne de cette fausse accessibilité, car bien qu'il prétende que la structure des poèmes de Bishop soit simple, la description qu'il en fait me paraît plus qu'ambiguë :

The structure of a Bishop poem is simple and effective. It will usually start as description or descriptive narrative, then either the poet or one of her characters or objects reflects. . . . Its purpose is to heighten and dramatize the description, and, at the same time to unify and universalize it. (« Thomas, Bishop, and Williams » 187)

Les verbes « unifier » et « universaliser » semblent promettre que l'expérience proposée par ces poèmes pourra finalement être communément admise ou partagée par tout un chacun. Pourtant la partie de la citation qui précède est en contradiction avec cette vision : lorsqu'il évoque une mise en scène de la description, cela implique nécessairement une focalisation particulière, unique, relevant de l'implication d'un sujet lyrique dans la description. Si les stratégies déployées par Bishop tendent à unifier et à universaliser, il semble que cela doive se comprendre comme une capacité qu'ont ses poèmes de permettre à tout lecteur de s'approprier cette description de manière personnelle. Or, cela n'est possible que si la voix poétique ne fige pas l'objet, si elle ouvre autant de pistes d'accès que possible à cet objet.

Par conséquent, la proposition de Lowell selon laquelle la poésie bishopienne relève de l'articulation de deux facteurs opposés, l'un étant en mouvement et l'autre un point d'arrivée fixe, apparaît très discutable : « There are two opposing factors. The first is something in motion . . . on the point of disintegration . . . but stoically maintained. . . . The second factor is a terminus: rest, sleep, fulfilment or death. » (« Thomas, Bishop, and Williams » 186-7). La mise en mouvement que Lowell identifie comme le premier facteur

semble pertinente et se rapproche du concept de focalisation changeante permettant une approche inattendue de l'objet. En revanche, je remets en question la notion de « terminus ». Thomas Travisano semble lui aussi insatisfait de ce terme et préfère « travel » et « enclosure » à « motion » et « terminus » (31).

De nombreux poèmes présentent des états de repos, de sommeil, d'accomplissement ou de mort. Mais ce ne sont pas des buts à atteindre, ce sont soit des états de latence soit des archétypes d'incertitude et d'inconnu. La latence et l'incertitude créent une brèche dans le mouvement du programme poétique, une ouverture à l'autre, à l'étrangeté. Cette altérité permet au lecteur, cette voix autre qui s'enchevêtre avec celle du masque poétique, de s'appropriier le programme, d'y entrer et de l'investir de ses possibles. La latence s'avère ainsi être un moyen d'éviter toute finitude. On retrouve cette notion dans l'analyse de Sherod Santos : « The method, it seemed, was in the *waiting*, in allowing the eye to *linger*, in the feeling that the imagination . . . can *take its time* » (403). Le processus de latence et d'attente est lié dans cet article aux procédés d'énumération utilisés par Bishop :

the "I" conced[es] its primary role to the interplay of the perceptive, on the one hand, and the evocative, on the other. Because of that, the relation of the parts to the whole is of utmost importance in a Bishop poem. . . . [T]he poems offer up a series of diminutive yet inclusive worlds, worlds which, by the vigilant care of their construction appear to have left nothing out. . . . [T]hey also recognize the pointlessness of hurrying to conclusions. That now-famous method which Marianne Moore called "enumerative description" remains the most widely-celebrated aspect of her work. (402)

Santos souligne d'abord le rapport entre l'élaboration de poèmes fondée sur des jeux de juxtaposition et l'œuvre de la subjectivité de la voix poétique et du lecteur (« the interplay of the perceptive . . . and the evocative ») puis il montre surtout que la place laissée au processus évocateur fait reculer toute conclusion, toute finitude. Il semble bien que ce soit cette combinaison entre juxtapositions et évocations subjectives qui permette alors au programme d'opérer et à la création de proliférer en dépit des creux et des disjonctions que ces techniques de juxtaposition supposent.

Les perspectives changeantes, l'impossibilité de conclure de manière définitive, la pluralité des images ou points de vue qui cohabitent au sein d'un poème dotent nécessairement les écrits de Bishop d'une certaine instabilité, d'une certaine angoisse, d'un sentiment d'être perdu. Le choix de ces techniques d'écriture suggère que l'effet recherché est de représenter cette instabilité et cette angoisse. Si la menace de la perte, et notamment de la perte de soi guette dans les écrits de Bishop, c'est notamment parce qu'elle n'essaie pas de se leurrer et de nous leurrer avec de faux espoirs d'atteindre une représentation, une

version définitive du monde, et parce qu'elle autorise ses écrits à être investis par la contingence et l'instabilité.

Ce dernier chapitre propose d'explorer la manière dont l'écriture du sujet lyrique s'inscrit dans cette économie de la perte.

I – L'impair, l'incomplétude et la prise de risque dans le contact avec l'autre

L'activité d'écriture, et celle de son double qu'est la lecture, sont des expériences solitaires, ou qui passent au moins par une phase solitaire. De sorte que la transaction de la représentation est d'emblée inscrite sous le signe de l'impair et de son double à jamais isolés l'un de l'autre. La représentation est une médiation dont l'économie repose sur le contact dans l'absence. Cette aporie semble n'avoir de cesse d'interroger Bishop en tant qu'instigateur de cette transaction vouée à une certaine forme d'incomplétude.

L'impair et le double

Écrire le sujet lyrique constitue un geste double : c'est représenter l'impair et l'isolement tout en tendant vers son double, cet autre qu'est le lecteur ; c'est inscrire le sujet dans une démarche de recherche d'une certaine complétude ou du moins d'une certaine complémentarité tout en considérant les frontières infranchissables qui s'y opposent ; c'est finalement essayer de découvrir une identité à travers un processus d'aspiration vers l'autre qui engendre nécessairement un constat d'évanescence, de fuite et de perte.

Comme nous l'avons démontré dans les précédents chapitres, l'être humain tel qu'il est représenté dans l'écriture de Bishop est confronté à plusieurs altérités : celle de la réalité extérieure du monde phénoménologique, celle des autres êtres humains, et celle de la société industrielle et de consommation formée par l'ensemble de ses semblables. L'aliénation engendrée par cette dernière ramène le sujet à la finitude et à l'incomplétude de son être de manière plus criante que les deux autres types d'altérité. C'est pourquoi je propose d'amorcer cette réflexion sur l'impair avec le poème « Varick Street » (CP 75) qui place l'être dans un double décor : celui d'usines dressé en toile de fond d'une chambre à coucher où le masque poétique et son double amoureux se blottissent comme pour se protéger de la réalité extérieure, mais où ils ne font finalement que rejouer la même transaction que celle qui s'impose à l'extérieur : « *And I shall sell you sell you / sell you of course, my dear, and you'll sell me* » martèle le refrain en fin de chaque strophe.

Les usines sont décrites selon un regard anthropomorphique : « veined with pipes » (v.4), « Trying to breathe, / the elongated nostrils / haired with spikes » (v.6-8). Le lecteur pourrait s'attendre à ce que ce soit un moyen d'appivoiser ce monde mécanique, une stratégie pour gommer la différence, la fracture entre l'être et le monde extérieur. Cependant, « Varick Street » met en relief cette fracture et cette altérité précisément à travers l'incongruité d'un anthropomorphisme appliqué au monde industriel. Cela suggère en même temps que l'altérité du monde se révèle à l'être humain de manière plus flagrante dans ce monde industriel. De sorte que paradoxalement, c'est l'industrie, qui a pourtant comme principe de normaliser, d'uniformiser notre monde quotidien, de simplifier notre environnement, qui en vient à faire ressortir l'étrangeté de notre univers. Avec les allitérations en [l] du refrain, on assiste à une liquéfaction du lien à l'autre, de sorte que l'étreinte suggérée en fin de dernière strophe semble bien dérisoire comme refuge contre cette déshumanisation ambiante. Et effectivement, cet enlacement sent la putréfaction :

Our bed
shrinks from the soot
and hapless odors
hold us close. (v.30-31)

Néanmoins, ces vers suggèrent aussi que ce lien humain reste néanmoins le seul moyen de résister à l'hostilité extérieure. Anne Colwell note l'ambiguïté de ce sentiment amoureux : « love is perfectly possible, but wearying, terrifying, and not necessarily desirable or benevolent, and all this not because of metaphysical disconnection but because of the potential horror of the physical form » (80). Ce qu'elle exprime souligne en fait l'émergence de l'inquiétant dans l'évident et dans l'intime. Cependant ce qu'elle ne prend pas en compte, c'est que la prise de conscience liée à cette émergence est compliquée par l'absence d'autre alternative. L'incertitude de l'être au monde transparait au travers de l'accumulation de verbes tels que « struggle », « attempt », « try » dans la première strophe, au travers de la thématization de la dénaturation (l'iceberg qu'on empêche de fondre, les lunes qui sont mécaniques et malades) dans la deuxième strophe, puis à nouveau au travers des hésitations (« I suppose », « medicine / or confectionery ») dans la dernière strophe, ainsi que dans l'énigmatique construction des vers 23 et 24 : « Lights music of love / work on ». L'amour, le lien à l'autre est ambigu, mais il est persistant (« work on »), de même que dans les refrains qui chantent la trahison, une certaine réciprocité subsiste... bien que ce soit la réciprocité de la trahison. Le refrain « sell me » rajoute de l'ambiguïté à cette trahison puisque pour un auteur, se faire vendre est censé être le but de la publication, mais

c'est en même temps perdre de soi et risquer la trahison du lectorat, bien qu'en même temps, sans ce risque, la transaction finale de l'écriture-lecture qui est la raison d'être de l'écrivain ne peut avoir lieu.

Les questions de l'isolement et de l'entrée en contact problématique avec l'autre sont mises en scène dans « Chemin de Fer » (CP 8) dont le titre en français signale déjà, pour un lectorat anglo-saxon, la difficulté de l'échange.

Il semble judicieux de se pencher sur ce choix du français par rapport à ce qu'aurait été son équivalent anglais, « Railroad ». On remarque alors que l'un comme l'autre évoquent une voie de communication établissant un lien entre deux lieux. A cet aspect s'ajoute le type de voie dont il s'agit, et là les connotations sont différentes : le terme anglais fait référence au rail dans sa globalité ; le terme français, en revanche, insiste sur le matériau, le fer, matière froide et rigide.

Du fait de l'évocation d'une route reliant deux endroits, le lecteur peut s'attendre soit à s'approcher d'une destination donnée, soit à ce que le voyage soit l'occasion d'une rencontre. Or, le chemin de fer de Bishop ne mène nulle part sinon à une rencontre avortée. Ce poème comporte bien un masque poétique qui, marchant sur les rails, découvre une cabane habitée par un vieil ermite, mais le contact entre les deux ne se fait pas, ne peut se faire et cette voie de communication devient le théâtre de l'isolement de l'impair.

Quels éléments causent l'échec de cette rencontre ? Le personnage du vieil homme, tout d'abord. Le simple fait qu'il s'agisse d'un ermite implique un choix de coupure par rapport à la société des autres. Et cette position est confirmée par sa caractérisation : en dépit de son discours qui semble étrangement promouvoir l'amour (« "Love should be put into action!" », v.17), il apparaît comme un individu agressif : à l'approche du masque poétique, il sort son fusil et fait feu (dans la quatrième strophe). Les strophes 3 à 5 qui décrivent son environnement accumulent les allitérations de plosives et de chuintantes, lesquelles dénotent l'hostilité et construisent un espace sonore menaçant. Cela se superpose à des allitérations de liquides (strophe 3) qui, elles, dénotent ici une atmosphère empreinte de tristesse. Le souhait exprimé à haute voix par l'ermite pose alors problème. Il y a tension entre le désir de l'impair de créer un lien fort avec l'autre et son incapacité à établir ce lien, puisque l'écho de son cri se perd et n'obtient aucune réponse : « Across the pond an echo / tried and tried to confirm it » (v.19-20). Pourtant, ce désir se fait ressentir jusque dans l'évanouissement de la résonance au travers de la répétition désespérée de « tried and

tried » qui ralentit la lecture et y imprime ainsi la langueur de son échec.

De même, l'approche du masque poétique par la voie ferrée en début de poème s'annonce d'emblée partie perdue : la première strophe nous indique déjà qu'il est difficile d'être en phase avec l'extérieur (« The ties were too close together / or maybe too far apart », v.3-4), et c'est ce qui isole l'impair. L'inadéquation de l'impair par rapport à l'autre se trahit d'ailleurs aussi dans la rime entre « Heart » (v.2) et « apart » (v.4).

Le cœur, la thématique amoureuse, s'inscrivent chez Bishop dans cette logique de recherche du double, dans une tentative d'établir un lien avec lui, et participent de la réflexion sur ce qui échappe inéluctablement au sujet. Dans ses poèmes, Bishop semble partir de l'idée que l'impair aimerait percevoir le double amoureux, cet autre familier, comme une extension, un miroir, ou un complément de soi, pour ensuite objecter que l'altérité reste irréductible. Elle explore les modalités du rapport au double amoureux (notamment dans « Three Sonnets for the Eyes » et « Three Valentines »), mais aussi la question de la réciprocité de ce rapport, condition préalable à toute tentative de rapprochement entre soi et l'autre.

Considérons dans cette perspective le poème « Insomnia » (CP 70) centré sur l'image de l'inversion qui s'avère ensuite véhiculer, non pas la réciprocité, mais au contraire la non-réciprocité du lien amoureux. Le titre lui-même en est un avatar : l'insomnie, état de veille pendant la nuit, est l'inverse de la norme, c'est-à-dire du sommeil nocturne. Divers aspects de la notion d'inversion y sont mis en jeu : le contraire, la réciprocité, et le reflet. Ces trois aspects vont jouer un rôle dans le trajet qui mène le sujet vers l'autre puis le ramène à lui-même.

Comme nous venons de l'expliquer, l'insomnie correspond au contraire de ce qui est couramment admis comme normal. En ce sens, la lune déroge à la règle : « far and away beyond sleep, or / perhaps she's a daytime sleeper » (v.5-6), l'expression antithétique « daytime sleeper » soulignant l'opposition au conventionnel. Cela incite à voir dans ce poème une évocation de l'amour homosexuel ainsi que le fait remarquer Marilyn May Lombardi en s'appuyant notamment sur l'image de la lune :

[“Insomnia” echoes] *The Well of Loneliness*, the title of Radcliffe Hall's lesbian novel published in America in 1928. The reference to inversion in “Insomnia” combined with the three rhymes of the poem's middle stanza (hell, dwell, well) make this one of the few published works in which there is a suggestion of homosexual love coupled with the anger that accompanies suppression. . . . She draws a distinction from the start between the moon as it is and the moon as it is figured within a social structure, a structure represented here by the domestic dressing table and its mirror. (61)

Si l'on suit cette piste de la lune comme symbole de l'être tenaillé entre sa représentation sociale et sa réalité privée, on remarque que dans ce poème, la lune en même temps qu'elle est contrariée par la norme (« but she never, never smiles », v.4) contrarie aussi les attentes que celle-ci génère. Ces revers sont aussi instillés dans la construction du poème. Ainsi, lorsque le lecteur lit en fin de deuxième vers « looks out a million miles », il comprend que la lune est infiniment éloignée d'un focalisateur qui la contemple et par rapport auquel le verbe « look out » la situe. Mais la suite vient contrecarrer cette lecture puisque l'ajout du complément « at herself » (v.3) recentre le verbe comme émanant uniquement de la focalisation de la lune elle-même. Ce qui inverse la perspective et oblige à réviser le deuxième vers pour le comprendre comme signifiant que la lune projette son regard à une distance d'un million de miles. Cette contradiction est renforcée par les parenthèses qui soulignent le contraste entre le texte principal, dominant, et cette sorte d'aparté qui signale aussi une certaine différenciation par rapport à l'entourage.

Ainsi, le jeu des contraires doit-il informer toute la lecture de ce poème, et en particulier celle des vers 11 et 12 : « So wrap up care in a cobweb / and drop it down the well ». Ceux-ci peuvent sembler dissonants dans ce poème qui exprime le désir d'aimer, à moins de voir ce puits, ce lieu souterrain, comme le réceptacle caché de l'intimité amoureuse ainsi que le suggère Crystal Bacon dans son article « “That World Inverted”: Encoded Lesbian Identity in Elizabeth Bishop's “Insomnia” and “Love Lies Sleeping” »⁵⁹. Puisque la figure d'inversion informe tout ce poème, ces vers peuvent se comprendre comme une invitation faite à l'être aimé de plonger dans le monde de l'amour réciproque en dépit de l'opprobre de la société.

C'est ainsi que l'inversion en vient à évoquer la réciprocité. Revenons, à ce propos, au verbe du deuxième vers, « looks out », qui s'avère décidément très riche de significances. Nous avons vu que son ambivalence évoque à la fois le regard d'un focalisateur par rapport auquel la lune semblerait reculer à l'infini, et le point de vue de cette lune personnifiée dont le regard embrasserait un espace très vaste. Or ce croisement des perspectives correspond aussi à l'instauration d'un jeu de réciprocité entre le paysage extérieur décrit par le poème et le paysage intérieur de la voix poétique. Dans ce monde inversé, la dernière strophe établit que l'ordre des choses est le suivant : « you love me » (v.18). On en déduit que dans le monde non inversé, c'est la réciproque qui s'impose : « I

⁵⁹ « If a love poem tells the beloved to drop care – the love between them – “down a well,” it may appear to be rejecting that human love. . . . [But the well] is the underworld of secret sexual love » (146).

love you ». Or si l'on effectue un rapprochement entre ce moi amoureux et la projection mentale qu'il opère sur le paysage extérieur, les vers 7 et 8 (« By the Universe deserted, / *She'd* tell it to go to hell ») en viennent à signifier que le masque poétique a été rejeté par l'autre, par l'être aimé. Ceci est renforcé par la présence des italiques qui mettent en opposition « she », la lune, et « I », le masque poétique, et qui impliquent qu'au contraire de l'astre, le sujet lyrique ne parvient ni à se passer de l'amour de l'autre, ni à retourner contre lui le rejet qu'il lui a fait subir. Pourtant, cela instaure entre le masque poétique et la lune un parallèle qui se ressent aussi dans la scansion :

The closing line, emptied of its paired opposite [i.e. "I love you"] is an expression of longing and loneliness very different in tone from the aggressive stance of "go to hell," yet hearkening back to it, because the spondaic stresses of both lines, in the assertion of the moon's gender and in the call for love, break pattern in their insistence. (Harrison 66)

L'attention du lecteur est ainsi attirée à la fois par les italiques de « *She* » et par le jeu des accentuations spondaïques qui rapprochent la lune et le sujet lyrique, mais ironiquement dans ce rapprochement l'un et l'autre sont condamnés à la solitude, au retour à l'impair. Car si la lune se détourne de l'autre (de l'univers) et lui substitue une pièce d'eau ou un miroir, elle ne parvient au mieux qu'à tromper la solitude, une illusion que Bishop explore au travers de la thématique du reflet liée, elle aussi, à l'inversion.

Le recours au reflet d'un miroir ou d'une mare crée l'illusion du double, mais celui-ci n'est jamais que la réification du Même. Cela correspond en fait à un repli sur soi qui non seulement trahit l'échec d'une connexion avec l'autre, mais qui fait même reculer tout espoir d'établir un lien avec lui. Le passage par l'inversion du reflet n'opère qu'un retour à l'impair et ne fait que révéler le leurre de ce qui ne peut être au mieux qu'un simple dédoublement du Même.

On remarquera que la difficulté de ce lien à l'autre, au double amoureux, est ici mis en scène à travers une organisation binaire (celle de la réflexion qui implique deux composantes, un sujet et son reflet). Cependant elle se révèle bien vite réduite à l'unité, car non seulement le reflet ramène le sujet à son isolement puisqu'il n'est jamais que la projection de l'impair – au mieux, comme nous l'avons dit, la projection-reproduction du Même – mais il n'a de plus aucune consistance. Son existence immatérielle dépend à la fois de la présence du sujet et de celle d'un troisième élément, d'un objet de réfraction qui se fasse le vecteur de la projection. Or, il est intéressant de constater que quelques années plus tôt, Bishop était passée par une phase à trois composantes pour explorer cette thématique amoureuse en écrivant (respectivement en 1933 et 1934) deux triptyques : « Three Sonnets

for the Eyes » et « Three Valentines ». Cela nous met déjà sur une piste quant à l'économie des sentiments incarnée par ces triptyques : le sujet et son double ne suffisent pas, un troisième élément de médiation est nécessaire, ce qui rappelle d'ailleurs les modalités de la représentation.

Dans le cas de « Three Sonnets for the Eyes » (CP 223), le titre annonce d'emblée le fil directeur et lieu de contact des êtres : les yeux. Il s'agit d'explorer trois facettes du regard : le lien qu'opère la vue entre paysage intérieur et paysage extérieur ; puis entre une personne et son double ; le dernier volet explore l'unicité et la solitude de chacun derrière ce regard et malgré les liens qu'il crée.

Dans le premier volet, les yeux sont le point d'entrée du moi, de l'esprit. Preuve par le contraire en est faite : le vers 7, notamment, suggère une corrélation entre perte de la perception par les yeux et brèche dans la conscience : « Your own heart beat your own eyes' color to waves ». Les vagues, ainsi que l'entête de cette section, « I / TIDAL BASIN », évoquent une pulsation et celle-ci étant liée au cœur, on pense à un afflux de sang qui fait perdre connaissance. Cette fragilité se retrouve dans les autres limitations de la vue : l'exclamation « How blind / are eyes! » (v.3-4, avec mise en relief grâce à l'enjambement) vient s'ajouter à la remarque précédente, « – That sickening rupture happening there », dont le tiret signale un temps vide, une rupture dans le langage, dans la pensée et la conscience. Mais cette perte de lien entre réalités extérieure et intérieure permet dans un deuxième temps, dans la deuxième strophe, un retour sur soi : « And see / Thine eyes new-spheréd, held hole, shine to thee! » (v.13-14). Cette nouvelle (re-)connaissance de soi n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, essentiellement psychologique. Elle ne conduit pas à une introspection mais est au contraire centrée sur le corps : « Soon it all the awful socket'll flesh to health, / Over the sunk sides steal its iris sweet blue veins! » (v.11-12). La connaissance à laquelle on accède est d'ordre physique avec une précision scientifique, anatomique, toute bishopienne.

Dans le deuxième volet, Bishop explore la relation de l'être à son double – amoureux – via le regard. En utilisant distinctement « they » et « we », elle suggère une opposition entre les deux groupes dans leurs conceptions respectives d'une relation à deux, la conception des autres étant ici moquée. Il s'agit pour ces autres d'une relation miroir qui, au lieu de conduire à la connaissance de l'autre ou à un échange avec lui, ne fait jamais que tout ramener à soi : « They kept looking at each other's eyes. / Look, here I am, in here! you're warm – oh look again! » (v.1-2). Bishop ironise sur cette prétendue

réflexivité dont elle fait ressortir ainsi l'égotisme. Par opposition, la relation de la voix poétique à son double amoureux ne se nourrit pas d'une telle illusion d'échange autarcique : « And ours said nothing, nothing » (v.5). Le miroir de la répétition de ce vers ne renvoie rien, décidément rien. L'écho n'est qu'une résonance de néant. Les yeux restent dans le vide. Contrairement à ces amoureux absorbés l'un par l'autre (et au bout du compte chacun ne l'étant uniquement que par lui-même), la voix poétique est attentive et ouverte au monde extérieur et aux autres sens de l'ouïe et du toucher : « The birds cried all » (v.9), « The wind dropped stiff » (v.11). C'est par cette ouverture au monde que la voix poétique et son double communié : « We thought (I knew *we*) » (v.13). La certitude de l'échange n'est possible qu'en partageant une même expérience extérieure à chacun des deux participants. C'est ce qui autorise l'existence d'un véritable double, ou du moins de ce qui s'en rapproche le plus. Car ce que la voix poétique rejette, ce n'est pas la notion de double en soi (elle-même s'inclut dans ce dispositif comme l'indique notamment la construction en miroir ou en écho « I knew you knew » au vers 3), mais la notion de circuit fermé qui, elle, est stérile. Si chacun ne regarde que l'autre, chacun est isolé dans son expérience de l'autre, ou bien chacun ne regarde l'autre que pour capter son regard et être à son tour regardé, ce qui ne fait que le ramener à lui-même, à de l'unicité. Il n'y a là aucun partage, aucun échange. Seule l'intervention d'un élément extérieur permet la construction d'une expérience commune.

Si l'on rapproche les deux premiers chapitres de cet assemblage, certaines questions communes se distinguent déjà : le questionnement de l'impair et la connaissance de soi via le corps, et de l'autre via la contemplation de phénomènes extérieurs. C'est armé de ces pistes de lecture que le lecteur aborde le troisième et dernier volet.

Une fois encore, malgré ses limites, le corps est nécessaire à toute connaissance de l'extérieur ou à toute relation avec lui. Les sens assurent le contact avec l'autre. Bien que l'impair soit inévitable, il n'est pas nécessairement synonyme de solitude et les sens restent le moyen de tromper, sinon de combler, cette solitude de l'unicité. Cependant, la seule conclusion à laquelle ils arrivent est celle de « l'étrangèreté » de l'autre, ce terme très efficace de Bruce Bégout convenant à merveille à cette situation :

Thy senses are too different to please me –
 Touch I might touch; whole the split difference
 On twenty fingers' tips. But hearing's thence
 Long leagues of thee, where wildernesses increase . . . See. . . (v.1-4)

On retrouve l'image du miroir (« Touch I might touch »), mais il n'engendre aucune illusion de relation fusionnelle : « whole the split difference ». La seule chose qui soit complète (« whole »), c'est la différence, l'étrang(èr)eté. La présence de cette notion est renforcée par l'accumulation de formes archaïques, l'une d'elle « thence » rimant d'ailleurs avec « difference », ou encore par l'inhabituel pluriel de « wildernesses ». Ce que les sens constatent finalement, c'est la présence d'un autre impair (« See / . . . to where trembles th'ears'eremite », v.4-6) qui s'avère insaisissable (« Trackless », v.6) y compris dans la prononciation de ces élisions désuètes, « th'ears'eremite ». Plus loin, des points d'interrogation accentuent l'incertitude, donc l'impossibilité de connaître. Ils participent de la ré-affirmation de l'étrange(r) : « And where from there a stranger turns to sight? / thine eyes nest, say, soft shining birds in the skull? » (v.7-8). On remarque ici que dans ce sonnet les trois premiers quatrains fonctionnent avec des rimes embrassées, lesquelles tendraient à suggérer la possibilité d'établir une relation d'inclusion avec le double. Mais on remarque aussi que les deux premiers quatrains sont séparés sur la page du troisième quatrain et du couplet final, et qu'en passant de l'une à l'autre de ces deux sections, on bascule de la vie à la mort. Or, la fin du deuxième quatrain fait apparaître une rime imparfaite entre « full » et « skull », ou plutôt une rime qui en même temps laisse entendre une certaine dissonance. Cela renvoie de nouveau à l'impossibilité d'une adéquation parfaite dans la relation amoureuse, mais cela anticipe aussi sur l'opposition vie / mort qui va suivre. En y regardant de plus près, le vers qui s'achève par une certaine complétude est celui qui s'amorce et se fonde sur le corps : « Flesh-forests, nerve-vined, pain-star-blossom full »⁶⁰. Ainsi, si les sens et le corps ne permettent pas de réduire le fossé qui sépare douloureusement l'impair et son double amoureux, ils attestent néanmoins de la présence de cet autre désiré. Le véritable isolement du sujet ne survient que lorsque la mort anéantit cet autre car alors aucun échange, fût-il condamné à la différence, ne peut plus avoir lieu. Bishop n'oppose pas identité de la vie et altérité de la mort, mais plutôt néant de la mort et altérité dans la vie, signe de vie.

Ainsi, l'unicité ne devient solitude que lorsque les sens de l'un ne lui permettent pas ou ne lui permettent plus d'aboutir à un échange avec l'autre : « I'll / look in lost upon those neatest nests of bone » (v.12-13). L'absence du regard de l'autre, tout comme l'absence d'enveloppe charnelle, devient le signe de cette solitude impitoyable, alors que leur présence, malgré le caractère inévitable de l'impair, donnait toujours l'espoir

⁶⁰ J'évoque avec précaution une « certaine complétude » car ce dont est empli ce paysage du corps c'est de douleur et de chagrin (« pain-star-blossom »).

de briser l'isolement : la mort fait s'envoler définitivement cet espoir d'avoir accès, via les sens, via les yeux et la peau, à l'impalpable essence de l'autre : « The secret's in the forehead / (Rather the structure's gap) once you are dead » (v.10-11). L'étrangeté s'anéantit avec la mort : « They leave that way together, no more strange » (v.12) et laisse place à de la vacuité (« the structure's gap »). De ce fait, même si elle nous ramène incessamment à notre unicité, l'étrangeté est signe de vie, de persistance du possible, des possibles.

De ces trois sonnets juxtaposés ressort une réflexion sur l'impair et sur sa relation au monde, sur l'inévitable passage par le corps, par les sens – qui attestent la présence de l'autre, permettent le contact avec lui, et incarnent l'espoir de déjouer l'isolement de l'impair, même si lors de ce contact ils ne découvrent que de l'étrange et de l'altérité. Par-dessus tout, ces trois sonnets soulignent la nécessité de l'intermédiaire dans toute transaction : entre la conscience et la réalité extérieure, le vecteur corporel est inévitable ; de même, entre deux consciences, entre deux êtres, le vecteur de la réalité extérieure est souhaitable voire nécessaire. Ce n'est pas l'Amour en tant que sentiment qui est envisagé comme la solution qui fera sortir l'impair de sa solitude, mais bien plutôt la réalité matérielle des êtres et de leur environnement.

Le diptyque de « Late Air » (*CP* 45) fustige d'ailleurs, par le biais de son dispositif comparatif, la mièvrerie des sentiments. Les deux strophes sont construites selon la même disposition de six vers aux rimes embrassées, les vers 2 et 5 de chacune étant décalés vers la droite et présentant chacun un protagoniste (« radio-singers », « fortunetellers », « witnesses » et « Phoenixes »), ce qui crée un effet de miroir. Mais il s'avère ici que le reflet n'est pas une copie parfaite mais bien une inversion. Car à y regarder de plus près ces deux strophes sont entièrement antagonistes, radicalement opposées. La première strophe dépeint une ambiance amoureuse molle et languissante de chansons à l'eau de rose déversées dans une atmosphère détremnée (« distribute all their love-songs / over the dew-wet lawns », v.3-4), domaine de la crédulité et de l'illusion (« a magician », v.1 ; « a fortune-teller », v.5 ; « whatever you believe », v.6). La seconde relève d'une ambiance plus terre-à-terre, composée d'éléments concrets (non plus les ondes de radio, mais l'antenne, non plus des illuminations de diseurs de bonne aventure, mais un éclairage électrique). C'est aussi dans cette seconde strophe que le champ lexical de la passion est ancré (élévation aérienne, couleur rouge, feu) et qu'un « je » apparaît. L'opposition est relayée par le rythme : la seconde strophe fait apparaître plus de syllabes accentuées ce qui

a pour effet de scander et de ralentir le rythme, alors qu'à la première strophe, les nombreuses syllabes inaccentuées laissent glisser le vers sans lui donner de texture. Si dans la première strophe on ne fait que conter fleurette, dans la seconde on en vient aux faits, on passe à l'acte : la scène décrite implicitement n'est autre qu'une scène d'amour charnel, peut-être dans une voiture, sur un parking : « But on the Navy Yard aerial I find / better witnesses / for love on summer nights. » (v.7-9). Les Phœnix suggèrent une passion brûlante qui se ravive tout en se consumant. Ils sont d'ailleurs hors de portée de la moiteur ramolissante de la rosée (« burning quietly, where the dew cannot climb », v.12) qui symbolisait à la première strophe la mièvrerie d'amours inconsistantes.

La relation amoureuse n'a de sens, chez Bishop, que si elle se fonde sur un rapport physique avec l'autre, un rapport qui passe par le corps comme c'est le cas dans « Late Air », dans « Three Sonnets for the Eyes », mais également dans « The Shampoo » (CP 84) dont les mots « explosions », « concentric shocks », « battered and shiny like the moon » déguisent à peine leurs connotations sexuelles.

L'attachement à saper toute idéalisation de l'Amour s'exprime également dans « Three Valentines » (CP 225). Cette fois, c'est par la personnification de l'amour que Bishop en souligne l'extériorité car elle en fait ainsi une entité à part entière.

Cependant, cette extériorité est plus nette dans les volets I et III que dans la deuxième section : les amorces respectives de chacune de ces deux parties dépeignent clairement l'amour comme une entité indépendante (« I / Love with his gilded bow and crystal arrows » ; « III / Love is feathered like a bird » ; alors que le II semble le réintégrer à l'être : « Now a conundrum Love propounds / My Heart »). Voyons comment s'articulent ces trois fragments et ce qui en ressort quant au traitement du double et de l'amour.

Les trois poèmes sont unis par la forme : dans chacun, les vers qui riment entre eux sont décalés selon le même alinéa, mais chacun de ces poèmes est un avatar particulier de cette technique par le jeu distinct des alinéas qu'il met en place. L'assemblage est ainsi construit sur une combinaison de la ressemblance dans la différence, ou inversement, et de ce fait il pose déjà la question de l'autre et du même – et ce à nouveau via une structure ternaire.

On observe que les volets I et III sont tous deux composés de trois strophes (par opposition au II qui en comporte six) et qu'ils se rapprochent aussi par le fait qu'ils sont tous deux bâtis autour de l'image de l'oiseau. De plus, ces deux poèmes refusent de présenter l'amour comme un état ou sentiment noble ou idéal, et ils soulignent au contraire

les aspects néfastes et pernicioeux du sentiment. Ainsi, dans le premier volet, l'amour est stérile, voire létal : les rouges-gorges ne parviennent pas à s'embrasser (« Attempting hugs », I, v.8), les insectes sont sujets à des passions non partagées, et les moineaux ont été transpercés, embrochés par la flèche de Cupidon. Qui plus est, la voix poétique se porte en faux contre les apparences trompeuses de l'amour (« Love with his gilded bow and crystal arrows / Has slain us all », I, v.1-2) en y accolant des images cruelles ainsi que quelques constructions oxymoroniques qui emmènent le lecteur loin des stéréotypes doucereux qui peuvent exister sur ce sentiment : « hopeless lust » (v.), « unrequited passions » (v.11). Et surtout, les trois derniers vers, « Oh, sweet, sweet Love – go kick thy naughty self / Around a cloud, or pick thy naughty self / Upon a gilded pin », en mélangeant les registres de langue, inscrivent le poème dans une tonalité ironique interdisant toute naïveté et toute illusion quant à l'Amour.

On retrouve la même application à démentir et à saper toute fausse conception idéaliste de l'amour dans le troisième volet : la strophe 1, notamment, est un déni explicite du sentiment amoureux comme source de chaleur ou de joie (« No warmth gives off, / Or none to me »). Il n'a rien de désirable, rien d'un sentiment positif. Dans la troisième strophe, il est source d'angoisse ; dans la deuxième, c'est un carcan qu'on ne choisit pas (« To clutch and keep, / To clutch so he may sleep / While round the red heart's perch his claws can lock / And fasten Love. / His hold he'll not resign », v.11-15) et qu'on ne choisit pas non plus de renier. Car même si les derniers vers émettent le souhait de s'en débarrasser, celui-ci n'en reste pas moins une entité extérieure qui vient « parasiter » l'âme ; sa présence ou son départ ne semblent dépendre que de son bon vouloir ou de son caprice. Le désir de se défaire de lui est d'ailleurs un autre élément qui relie les volets I et III (« Go kick thy naughty self », I vers 16 ; « Go hush », III, v.22), ainsi que la conception de l'amour comme un phénomène non pas issu de l'âme mais greffé sur elle depuis l'extérieur. Et c'est sur cette idée de composante extérieure que l'âme fait sienne malgré elle que s'ouvre le deuxième volet de cette trilogie : « a conundrum Love » au vers 1 devient « my Love » au vers 3. Or on se rappelle que les volets I et III se rapprochent et encadrent ainsi le volet II qui se détache par conséquent et revêt une importance particulière. De sorte que la composante extérieure que serait l'amour liant deux êtres ressort comme un élément crucial dans cette trilogie. Et tout comme dans l'assemblage de poèmes intitulé « Three Sonnets for the Eyes », on aboutit à une structure ternaire : soi, l'autre, et une troisième entité qui fait le joint entre les deux, le médium nécessaire et

inévitable. On se rappelle que cette troisième entité constitue dans « Three Sonnets for the Eyes » la composante salvatrice qui permet à la voix poétique de s'ouvrir à l'autre et d'échapper à l'isolement de l'impair, ce qui est loin d'être le cas ici. Du fait de la collocation de ces deux trilogies⁶¹, on pourrait s'attendre à ce qu'un poème intitulé « Three Valentines » attribue une valeur ou un rôle positifs à ce médium que serait l'Amour. Mais cela s'avère impossible malgré certains mots du deuxième volet qui sembleraient aller dans ce sens (« With perfect art », v.4 ; « In his perfection », v.22) car la tonalité des volets I et III s'affiche comme étant beaucoup plus défiante. D'ailleurs, à y regarder de plus près, la troisième entité qui se greffe à l'impair et à son double amoureux n'est que faussement louée dans le deuxième volet : certains mots éveillent la vigilance du lecteur, tels que « mute » (v.21), « dubious security » (v.19), « ill-at-ease » (v.27), ou encore « limitations » (v.30). L'art de l'amour évoqué dans ce poème est si « parfait » que ce qu'il représente se confond avec l'original : « Announced to you, upon your most minute / Inspection / You'd think but that you met your own reflection » (v.23-25), « Admits, between you and himself, no difference / And no degrees » (v.28-29). Mais en se confondant, en se fondant avec l'original, l'amour en tant que troisième entité salvatrice s'évanouit et se tait : « But poor Love's imitations made him mute » (v.21). La troisième entité doit rester distincte des deux autres sans quoi on retombe dans du binaire. Alors chacun des deux éléments n'a plus de voie d'accès à l'autre et l'on retombe pour finir dans de l'impair : « And warns me to beware / My dubious security, / – Sure of my love, and Love; uncertain of identity » (v.18-20). Dans ces vers, la voix poétique dénonce l'illusion de l'amour en tant que moyen d'échange avec l'autre ou de moyen d'accès à l'autre : l'amour ne renvoie jamais qu'à soi, à son propre sentiment que l'on projette sur l'autre mais sans jamais faire justice à cette réalité qu'est l'autre, sans jamais accéder à sa véritable identité.

Finalement, cette trilogie, loin de contredire celle des trois sonnets précédents « Three Sonnets for the Eyes », corrobore la thèse élaborée un an plus tôt par Bishop : pour sortir de l'impair (que ce soit en amour, dans l'art ou dans sa relation au monde et aux autres) la condition *sine qua non* est de passer par un médium suffisamment distinct de son moi et de l'autre que l'on cherche à atteindre : par le corps, la réalité phénoménologique du monde, le langage, la poésie, mais certes pas par un médium fusionnel ou par un miroir qui

⁶¹ Collocation dans le recueil qui certes ne relève pas d'un choix fait par Bishop mais par son éditeur puisqu'il s'agit de poèmes publiés de manière posthume, mais un choix d'édition néanmoins influencé par la collocation de ces deux poèmes dans le temps (respectivement datés de 1933 et 1934) ; ces deux poèmes appartiennent bien au même stade de maturité et de réflexion de l'auteur.

ne renvoie jamais qu'au même, à l'unité ramenée à son isolement.

« Argument » (*CP* 81) éclaire différemment le trio « masque poétique / double amoureux / monde ». Au lieu de partir du couple et de considérer ses diverses possibilités d'interaction avec l'extérieur, ce poème présente l'influence et les contingences de l'espace et du temps comme un pré-supposé puis place un être humain (le masque poétique) et l'objet de son amour sous l'emprise de ces éléments qui les dépassent. Limité par la finitude de sa condition humaine (corporelle et mentale), le masque poétique n'est cependant pas résigné à laisser le temps et l'espace autoriser ou non ses sentiments et lui dicter ses choix de vie. Il reconnaît leur pouvoir (ils sont d'ailleurs personnifiés par l'usage d'une majuscule), mais la séparation qu'ils lui imposent ne saurait avoir raison de sa capacité à aimer : « neither proving you less wanted nor less dear » (v.7).

La bataille qui se joue dans ce poème oppose la finitude de l'individu à la dimension infinie du monde dans lequel il évolue. Le masque poétique est ainsi entraîné sur un terrain qui n'est pas le sien, dont les proportions le dépassent : le conflit semble ne jamais pouvoir se résoudre ainsi que le laisse entendre la triple itération du vers 5, « argue argue argue with me », suivie de l'adverbe « endlessly » mis en exergue dans le vers suivant qu'il occupe à lui seul. L'absence de virgules dans la série des « argue » renforce la sensation de continuité dans le désaccord : la bataille se déroule de manière ininterrompue, sans relâche. Mais si cette endurance caractérise l'inépuisable hostilité du monde, elle suggère aussi la résistance de la voix poétique qui refuse de se résigner et de se soumettre.

Le masque poétique tient tête à cette immensité qui l'accable, qui déferle sur lui en vagues successives, en lui opposant le lien qui l'unit à l'être aimé, mais aussi en cherchant à dompter l'infini par des définitions destinées à le circonscire : les deux strophes centrales du poème ressemblent chacune à une entrée de dictionnaire, l'une proposant une définition du temps, l'autre de l'espace (« Days: . . . », « Distance: . . . »). Cette tentative d'enfermer chacun de ces concepts dans sa définition serait vaine si l'on visait ainsi à rationaliser ces notions infinies en les réduisant à une échelle d'appréhension et de compréhension humaine. Cet écueil est d'ailleurs identifié avec lucidité par le masque poétique puisqu'il évoque les instruments de mesure censés permettre de compartimenter l'expérience, et ne générant que désordre, confusion et échec : « those cluttered instruments, / one to a fact, / canceling each other's experience » (v.16-18). De même, l'organisation du temps selon un calendrier ne permet pas d'en comprendre la dimension infinie : l'ironique amusante du nom de ce calendrier, « “Compliments of Never & Forever,

Inc.” » (v.21), suggère que le temps se rit de la limitation humaine.

Mais au lieu de chercher à circonscrire ce qui ne peut l'être, les définitions élaborées suggèrent l'impossibilité d'une telle tentative. Le regard se perd devant l'immensité de la distance lorsque l'œil du lecteur, et son souffle, tentent de venir à bout de l'interminable adverbe « indistinguishably » (v.12) qui n'en finit plus d'allonger le vers (mimant ainsi l'étirement évoqué). La fuite en avant continue avec « all the way » (v.13) qui échappe au cloisonnement du vers et perdure grâce à sa répétition au vers suivant. Tout cela reconstruit textuellement l'impossibilité d'apprivoiser la distance, une tentative qui ne peut mener qu'à la limite de soi : « to where my reasons end? » (v.14). Pourtant, là encore le masque poétique ne s'avoue pas totalement vaincu puisque cette éventualité d'une perte de soi est elle-même envisagée de manière dubitative et reste suspendue, incertaine, grâce à la présence du point d'interrogation. Ou bien l'incertitude de cette question serait-elle déjà le signe de la perte de la maîtrise de son propre raisonnement ?

La tentative de définir l'incommensurable est un projet aporétique si on envisage de matérialiser des notions infinies telles que l'espace et le temps qui dépassent la finitude physique de l'humain dans l'espoir de les maîtriser. D'ailleurs ce sont des notions qui mettent en échec la présence physique puisqu'elles sont ici des instruments de séparation.

C'est pourquoi le masque poétique choisit de leur résister sur un mode qui échappe en partie à leur domaine, sur le mode de la mémoire : « Distance: Remember all that land » (v.8). Convoquer des souvenirs, c'est prendre acte d'une absence, mais c'est en même temps rendre absente la distance évoquée, la congédier. C'est aussi s'ouvrir la possibilité de couvrir, de combler la distance par l'imagination. Et c'est ainsi que le lien distendu entre les deux êtres est néanmoins maintenu. En quelque sorte, le masque poétique combat l'absence en reléguant aussi dans l'absence ce qui le prive de la présence de l'être cher. Un repli similaire était déjà à l'œuvre dans la première strophe : les vers 5 et 6 décrivent la bataille comme incessante et sans fin, mais tout pendant que le combat avec le temps et la distance continue, la séparation n'est pas une perte, puisque c'est la preuve de l'endurance du lien amoureux. Autre renversement : si l'espace et le temps dépassent l'entendement de l'humain et sont pour lui source de confusion, le masque poétique parvient dans la dernière strophe à inverser la tendance et à soumettre le temps et l'espace à cette confusion : « Days and Distances disarrayed again » (v.26). Mais pour y parvenir, il lui aura fallu saper l'incommensurabilité physique de ces éléments en déplaçant le combat

sur le mode exclusivement humain de la mémoire et de l'imagination (strophe 2), tout en ayant identifié les limites qui privent l'humain de l'emprise qu'il souhaiterait avoir sur ces éléments (strophe 3).

Avant de considérer la victoire relative du masque poétique et du lien amoureux, revenons un instant sur la tonalité des définitions proposées dans ce poème. Nous avons vu la manière dont elles permettent au sujet de résister au joug des jours et de la distance. Mais cette résistance ne se met en place que de manière ténue et implicite et ce sont des définitions qui revêtent néanmoins des allures menaçantes : la menace de l'informe dans la distance qui nous échappe et celle du temps qu'on ne parvient pas à rationaliser. D'où la qualification de « son intimidant » attribuée à ces expressions de l'immensité du temps et de l'espace. Mais tout impressionnantes que soient ces visions, elles permettent néanmoins à la voix poétique de leur opposer le pouvoir de la mémoire, et surtout, dans la dernière strophe, celui de l'imagination. C'est la reconstruction imaginative de la tension entre finitude humaine et infini phénoménologique qui permet au masque poétique, à travers ce poème, de reprendre la main sur son rapport au monde en « dérangeant » et en « ré-arrangeant » (« disarranged again ») les éléments qui le composent : « and gone / both for good and from the gentle battleground » (v.27-28) désigne la victoire grâce à l'expression « gone for good » reconstruite par delà l'enjambement, et en même temps suggère que le fait de s'être affranchi de leur présence a été un mouvement vers « le bien » – la construction en parallèle de « for good » et de « from the gentle battleground » du fait de l'insertion de « both » nous autorisant à envisager « for good » comme une destination. La mémoire et l'imagination ont permis de ne plus être sur un terrain de bataille, en rapport conflictuel avec l'espace et le temps, et de se tourner vers « le meilleur », vers un futur de bien-être où le lien amoureux serait au-delà des attaques du temps et de l'espace.

Néanmoins, pour venir à bout de la menace que ces deux éléments font peser sur les amoureux séparés, il semble nécessaire que chacun d'eux leur oppose cette même résistance. Celle du masque poétique seule ne saurait suffire et ce poème s'adresse à l'être aimé : il l'enjoint lui aussi à résister avec les mêmes armes, « Remember », « think ». C'est pourquoi dans la dernière strophe il n'est plus seulement question d'une première personne du singulier mais du pluriel : « we must separately find » (v.24). Du fait de la séparation physique, ils vont devoir lutter chacun séparément mais néanmoins ne pas lutter seul. Et c'est précisément lorsqu'il envisage la combinaison des deux combats isolés que le masque

poétique peut enfin proclamer la victoire du lien amoureux en passant de « me » et « you » à l'affirmation de l'existence d'un « we ». Et bien que ce « nous » soit encore écartelé dans le monde phénoménologique, le masque poétique peut néanmoins en envisager l'existence de manière imaginative dans le texte du poème. Ici encore, l'imaginatif a en partie raison du phénoménologique⁶².

Cependant, le double ne constitue jamais en soi une solution à la finitude de l'être car le lien à ce double ne peut jamais être considéré indépendamment d'un tiers, le monde spatial et temporel, qu'il se tisse par son biais (comme dans « Three Sonnets for the Eyes ») ou en dépit de lui, en opposition à lui (comme dans « Argument »). En revanche, le double souligne toujours la séparation et l'isolement, la finitude et l'incomplétude de l'être.

C'est ainsi que tout le mouvement de « Letter to N.Y. » (CP 80) tend vers des éléments qui se dérobent : l'amie absente, vivant loin (le poème est dédié à Louise Crane), les activités de cette amie dont la voix poétique n'a plus connaissance, du fait de la distance (« I wish you'd say / where you are going and what you are doing », v.1-2), les activités qu'elles ont pratiquées ensemble par le passé et que la voix évoque avec une nostalgie implicite et très pudique (« how are the plays », v.3), mais aussi la lettre-poème elle-même dont par définition le masque doit se séparer (le titre fait état de la distance et de cette séparation).

Deux thèmes se superposent alors : la poursuite de ce qui nous échappe et la tentative de s'échapper soi-même. Les deux points sur lesquels s'achève la première strophe placent dans une relation d'équivalence la quête de plaisirs fuyants et l'échappée qui ne mène nulle part, ou plutôt qui ramène l'individu face à lui-même : comme l'indiquent notamment les termes que j'ai soulignés : « what other pleasures you're *pursuing*: // . . . / driving as if to *save* your soul / where the road goes *round and round* the park / and the meter glares like a *moral owl* » (v.4-8, mes italiques). Ce que l'on voit lors de cette échappée, ce sont des images d'étrangeté (« and the trees look so queer and green », v.9) – qui surgissent à nouveau de la normalité, ici de la verdure des arbres – et cela conduit à l'isolement géographique, quantitatif (« alone », v.10), mais aussi qualitatif (« and suddenly you're in a different place », v.11). De même, la strophe 4 associe l'étrange et l'évanescent : « and most of the jokes you just can't catch, / like dirty words rubbed off a plate » (v.13-14). Toutes les sensations de cette échappée sont parataxées, chacune étant introduite par « and » à la césure dans un premier temps (v.2 et 3), puis en attaque des vers 8, 9, 11,

⁶² Cela rappelle d'ailleurs la conception que Bishop avait de l'imagination en tant que seul lien authentique au monde et que nous avons explorée dans le premier chapitre de cette étude.

13, 15, 16 et 17. Cela crée une impression de fuite en avant, de halètement, de précipitation, et de confusion. On peut penser ici à la technique cinématographique qui consiste à filmer une scène relativement fixe avec une caméra mouvante qui suit la focalisation instable, brouillée d'un personnage ivre ou drogué ou ayant reçu un choc, le tout renforcé par un fond sonore bruyant mais indifférencié : « and the songs are loud but somehow dim » (v.15). C'est alors que la répétition du questionnement « I'd like to know / what you are doing and where you are going », en début et en fin de poème, revêt avec ce retour une nouvelle tonalité : après le parcours accompli en passant par ce thème de l'échappée du réel (incluant le réel qui échappe à l'humain mais aussi l'humain qui cherche à fuir le réel), cette demande adressée à l'amie absente endosse une certaine préoccupation morale : où cette tentative de fuite peut-elle mener ? La réponse est déjà suggérée dans la représentation qui en est faite et que nous venons de décrire : ce poème thématise la confusion, la perte des repères. La folle course évoquée ne mène qu'à une intensification de l'étrangeté. Or il ne faut pas perdre de vue que ce poème qui se présente comme une lettre est une réflexion sur l'absence, puisqu'on écrit nécessairement à quelqu'un qui n'est pas là, ce qui établit un lien entre cette notion et celles de perte et d'étrangeté.

Pourtant c'est aussi dans cette évocation de la perte que sont réunies les deux amies au travers de cette lettre. Car à bien y regarder, le pronom « you » possède à certains endroits du poème une double référence. S'il désigne le ou la destinataire de la lettre de manière claire dans la première et la dernière strophe, son utilisation dans la partie centrale du poème est ouverte à la conjecture. « You » ou « your » peut être vu comme renvoyant de manière impersonnelle à tout un chacun, y compris à la voix poétique elle-même : « driving as if to save your soul » (v.6), « and suddenly you're in a different place » (v.11). C'est finalement l'expérience de l'étrangeté qui est ici partagée et qui constitue un dénominateur commun aux différents êtres humains pris dans leur isolement. Or, puisque la quête dans laquelle se jette le sujet pour compenser ou conjurer cet isolement ne le mène qu'à toujours plus d'étrangeté, cela réaffirme l'inévitable unicité de l'impair à laquelle le sujet doit inmanquablement se résoudre.

Placés juste avant « Letter to N.Y. » dans *A Cold Spring*, « Four Poems » propose quatre petites mises en scène de l'impair. Le premier poème, « I / Conversation » nie la possibilité du double car cette conversation n'implique en réalité qu'un protagoniste : mené d'une seule voix (« in the same tone of voice. / No one could tell the difference »), elle n'ouvre aucun horizon nouveau comme le suggèrent le contenu mais aussi la redite des

vers « And then there is no choice, / and then there is no sense » dont le parallélisme incarne le retour stérile du même. Le singulier surprenant de « connotation » dans le dernier vers, « until a name / and all its connotation are the same », confirment l'idée de l'isolement de l'individu dans son identité. Le troisième volet, « While Someone Telephones » entoure l'impair de vacuité : « wasted, wasted minutes » (v.1), « accretions to no purpose » (v.4), « Hear nothing but a train that goes by, must go by, like tension / *nothing*. And wait: » (v.7-8). Dans ce vide est hostile, pourtant, la voix poétique continue d'espérer qu'elle pourra enfin reconnaître un autre avec lequel un lien puisse se créer : « might they not be his green gray eyes ». Cependant, même dans cette éventualité, ce double reste autre, comme le suggère « uncondescending stranger ». Il n'est pas ici question de céder à une illusion de fusion amoureuse. Car l'attrait d'un double amoureux réside précisément dans l'espoir de sortir du même, chez Bishop. C'est ainsi que le deuxième composant de la série, « Rain Towards Morning », met en scène une libération du moi (une cage brisée, des oiseaux qui s'envolent) par le biais d'un baiser reçu qualifié de « unexpected » et qui reste donc étranger à ce moi. De même, le contact des mains de l'être aimé reste si léger qu'il en est presque imperceptible : « unsuspected hands alit ». Pour le moi, cette rencontre permet un affranchissement qui implique aussi qu'il n'est plus le même : « birds / whose wild ascending shadows will not be back » (v.2-3). Le double amoureux autorise le moi à aller vers l'informe de l'altérité. « O Breath » nous rappelle qu'il ne s'agit pas non plus d'anéantir ce moi au profit d'une fusion dans l'autre : ce dernier volet présente des vers qui comportent chacun une coupure matérialisée par un blanc, ce qui suggère déjà un fossé entre deux – entre deux entités, entre soi et l'autre, entre l'impair et le double, mais aussi au sein du moi. La voix poétique décrit la poitrine de l'être aimé en insistant sur le déséquilibre de la symétrie du corps humain : « of nine black hairs / four around one five the other nipple » (v.8-9). Dans les vers qui suivent, la recherche d'équivalences entre elle et ce double est sapée par avance par cette notion de déséquilibre :

Equivocal, but what we have in common's bound to be there,
 whatever we must own equivalents for,
 something that maybe I could bargain with
 and make a separate peace beneath
 within if never with.

Les adjectifs « equivocal », « separate », les coupures produites par les enjambements ou les blancs entre « own » et « equivalents for », entre « beneath », « within » et « if never with » évoquent le décalage, la circonvolution, bref l'inadéquation entre le sujet et son double. Mais ne sont pas non plus superposables cet autre et l'image que s'en était fait le

sujet : « silent, bored really » (v.2) indique que la voix poétique doit s'obliger à rectifier sa vision de l'autre, et « almost intolerably » (v.10) révèle une résistance à sa réalité.

Le geste qui tend à combler le fossé qui sépare de l'autre par une relation (amoureuse, amicale, etc.) est une tentative de déni de l'absence, du vide, et de l'altérité qui entourent l'impair. Mais au lieu de masquer l'informe que constitue l'autre pour l'identité, cela ne fait que le révéler plus sensiblement et aiguïser, par action réciproque, la sensation de fragilité du soi.

Dans la transaction avec l'autre, fût-il son double et non une altérité absolue, le sujet entre dans un rapport qui le ramène à la vulnérabilité multiple de son existence : vulnérabilité dans la finitude qui l'isole, mais aussi dans son intégrité, son maintien lorsque des contacts sont établis avec l'autre ouvrant ainsi des brèches dans ses mécanismes de protection. Bishop utilise d'ailleurs la figure du double dans la nouvelle intitulée « The Housekeeper » (*CPr* 205) pour révéler cette fragilité de l'impair et amorcer une réflexion sur l'aporie qu'elle représente pour le sujet.

Dans ce récit, une palette très large et hétéroclite d'éléments doubles fait ressortir l'unicité. La rencontre entre deux femmes (la narratrice, voisine de Mrs. Sennett, et Mrs. Sennett dont le nom est composé de 2 « n », 2 « e », 2 « t », mais d'un seul « S ») est organisée autour d'un stéréoscope, un instrument qui donne à voir une scène en relief par la combinaison de deux images prises selon deux perspectives légèrement décalées : « though standing at the foot of the church steps, through the stereoscope she and the man appeared to be at least fifty feet from the church » (205). Le couple stéréoscopique se trouve encore dédoublé par les jeux de va-et-vient entre les focalisations des deux femmes, le passage de l'une à l'autre nécessitant un ajustement : « She handed the stereoscope over to me. I moved the card a little farther away and examined the church. . . . » (205). Outre cet instrument d'optique particulier, la perspective sur l'extérieur de la pièce fait aussi l'objet d'un double encadrement : « the screened windows » (205).

Qui plus est, le dédoublement de la spatialisation se superpose à un dédoublement de l'organisation temporelle : la vie de Mrs. Sennett se divise en deux temps et deux lieux, l'hiver à Boston et l'été à Cape Cod.

La dualité est bien sûr aussi incarnée dans le choix des personnages et fait de nouveau ressortir l'impair : la gouvernante est seule face au groupe des enfants, lesquels fonctionnent par deux à l'exception du petit dernier (2 garçons, des jumeaux d'ailleurs, puis 2 filles, puis le petit dernier). L'une des filles se prénomme Theresa et trouve son pendant

homonymique parmi ses cousines. Quant au père, Mr. Curley, il est veuf et semble seul jusqu'à ce qu'on apprenne l'existence d'un second Mr. Curley, son frère.

Au milieu de cette multitude de duos, l'impair est associé au mortifère et à la fragilité. La caractérisation de la gouvernante la fait apparaître comme une femme âgée et diminuée (elle est presque sourde, sa voix est rauque et elle n'arbore pas une chevelure fougueuse, signe de manque de vitalité et de vieillesse : « Her hair must have been sadly thin, because she always wore, indoors and out, either a hat or a sort of turban », 207). Quant au petit Xavier, sa venue au monde est associée à la mort de sa mère et la mort de celle-ci le prive de tout espoir de se voir attribuer un jour un binôme, un petit frère, et réciproquement, cela confère à son unicité une dimension mortifère.

Or ce personnage secondaire du petit Xavier est celui qui fait le plus ressortir le poids de la solitude qui pèse sur l'impair. Pendant que ses frères et sœurs jouent, il s'éloigne, se détache du groupe, et vient rejoindre sa gouvernante qui pour une fois n'est pas seule mais en compagnie de son double occasionnel, la narratrice qui lui rend visite. Il est alors de trop au milieu de ces deux adultes et se voit congédié : « Then she told him that she had company, and he went back to the dining room » (208). Le lecteur imagine aisément du fait de la confluence des sèmes « absence de mère » et « absence de double » que cet enfant soit fortement lié à sa gouvernante. Mais cet enfant est catholique et sa gouvernante protestante. Ils appartiennent à des systèmes de pensée et de croyance différents, ce qui vient freiner le rapprochement. Lorsqu'il découvre que sa gouvernante n'appartient pas au même groupe que lui, il craint pour la pérennité de son âme : « Two Sundays ago, when they came back [from mass], Xavier was crying and crying. . . . 'He's crying because Francis told him you'd have to go to hell when you died.' » (208). Tous les systèmes de caractérisation semblent vouloir l'isoler. Enfermé dans un système moral binaire, l'enfant ne voit que deux alternatives : l'enfer ou le paradis.

Mrs. Sennett, elle, ne connote pas si fortement l'unicité que le petit Xavier. Elle incarne l'impair mais sous l'angle de la réflexion de la limite entre le soi et l'autre. Elle est elle-même un personnage à double entrée avec des origines anglaises et espagnoles (206-7). Contrairement au petit Xavier, la pluralité des systèmes ne constitue pas pour elle un enfermement : elle y voit une occasion d'ouverture même si cela n'est pas toujours évident : « Some Catholics would never trust their children to a Protestant, but their father's a broad-minded man » (207). Néanmoins la notion de l'ouverture aux autres et à l'autre reste sous forme de questionnement dans ce récit et l'attitude de Mrs. Sennett à ce sujet est

construite de manière contrastée : elle semble parfois poser des limites (« I finally left because I knew that at four o'clock Mrs. Sennett's "sit down" was over », 208) mais à d'autres moments se laisse envahir comme lorsqu'elle ne parvient à opposer son refus d'accompagner les enfants à Boston pour une saison hivernale supplémentaire.

Ce qu'elle incarne finalement, c'est l'enjeu de la transaction entre l'impair et l'autre. Cela peut mener à l'échange, à la vie, à la chaleur humaine (on le voit dans l'échange de services et de cadeaux entre les deux voisines, on le voit aussi dans le geste subtile mais fortement chargé émotionnellement du petit Xavier qui vient faire un petit câlin l'air de rien, en passant, à sa gouvernante : « He came over and leaned against her chair, and she scrubbed her large hands over his bristly head », 208). Mais cela peut aussi mener à une perte de soi lorsqu'elle laisse les autres prévaloir sur elle et renonce à sa résolution de se préserver en se reposant à Cape Cod toute la saison d'hiver : « High and somber, above her ravaged face, it had quite a Spanish-grandee air » (211). On assiste alors à une dégradation de l'impair : lorsque le moi n'est pas préservé, il est à la fois révélé, mis à nu (le côté espagnol de Mrs. Sennett ne s'exprime qu'à cet instant), mais aussi malmené (« ravaged face »). C'est le risque de tout acte qui consiste à s'exposer aux autres.

C'est pourquoi la caractérisation du personnage de Mrs. Sennett oscille entre la composition et la décomposition : « Mrs. Sennett's face was large and seemed, like the stereoscope cards, to be at two distances at the same time, as if fragments of a mask had been laid over a background face. The fragments were white, while the face around them was darker and the wrinkles looser. The rims of the eyes were dark; she looked very ill » (207). Bishop établit une comparaison explicite avec le stéréoscope mais elle en suggère aussi une autre avec la peinture, art dans lequel les jeux d'ombre et de lumière influencent la profondeur de l'image. Le jeu binaire entre éléments noirs et blancs du visage de la gouvernante renvoie plus haut dans le texte au même contraste entre le noir et le blanc du turban et du foulard qui encadrent ce visage. Il y a dédoublement de la composition binaire, laquelle encadre et construit le portrait de Mrs. Sennett de par les échos qu'elle fait naître entre visage et accessoires, mais qui aboutit aussi à une fragmentation destructurante : « she looked very ill » (le mot « fragments » étant utilisé à deux reprises dans la description citée plus haut).

Dans ce récit, de la mise en présence des doubles surgit l'échange, mais l'enjeu reste de trouver un équilibre entre préservation du moi et isolement mortifère, entre ouverture aux autres et invasion destructrice. Ceci nous mène à nous interroger sur les

raisons de ce besoin éprouvé par l'être humain d'aller vers l'autre ou de s'ouvrir à lui, sur la nécessité de ce contact, ce qui peut en surgir et ce qu'il contient de risque.

Cet enjeu est mis en scène dans « The Man-Moth » (CP 14). Le rapport du sujet à son double s'opère ici à travers la mise en place progressive de la figure de l'inversion (de manière en partie analogue à ce que nous avons vu dans « Insomnia », rapprochement dont nous reparlerons un peu plus loin) qui se fait plus prégnante au fur et à mesure que le programme poétique progresse, pour devenir finalement la clef de voûte de tout le poème. Elle n'est d'abord qu'esquissée dans la première strophe : l'ombre de l'homme, au sol, renvoie à son chapeau, en l'air (v.2) et qui plus est, cet homme est comparé à une épingle à l'envers (« and he makes an inverted pin », v.5). Puis l'image s'installe plus nettement avec l'arrivée de l'homme-phalène. Il y a tout d'abord inversion entre l'homme qui n'est tourné que vers lui-même et la phalène qui se tourne vers le ciel ; puis entre la lune en tant que volume massif et la vision de celle-ci comme constituant un trou ; et entre le ciel en tant qu'espace et le ciel vu comme une surface plane percée. A la troisième strophe, l'image de l'inversion est renforcée par la référence au photographe évoquant l'idée de développement des images à partir de leur négatif. De plus, l'émergence de sous la terre qui a eu lieu à la deuxième strophe s'inverse ensuite à la quatrième et la phalène passe de l'espoir d'ascension vers un tube de lumière sur lequel ouvrirait le trou de la lune à une descente dans un autre tube, souterrain cette fois, celui du métro. Puis elle prend place dans le sens inverse de la marche. Après une phase de projection et d'exploration aux strophes 2 à 4, la strophe 5 passe à une phase d'intériorisation (« He does not dare look out the window », v.36 ; « He has to keep / his hands in his pockets », v.39-40). Enfin, dans la dernière strophe, la lumière de la lampe de poche ne renvoie qu'à son contraire puisque de son éclairage ne surgissent que des ténèbres (« hold up a flashlight to his eye. It's all dark pupil, / an entire night itself », v.42-43).

Si l'homme-phalène est l'inverse de l'homme présenté au vers 2, alors on peut voir dans cette créature hybride une personnification de ce que j'ai appelé, au premier chapitre, l'observation imaginative. L'homme de ce poème est un être rationnel mais qui dans ses observations manque de nuance, de discernement, de perspective, et d'observation imaginative : « He does not see the moon; he observes only her vast properties » (v.6). Sa capacité à comprendre le monde qui l'entoure s'en trouve limitée : « feeling the queer light on his hands, neither warm nor cold, / of a temperature impossible to record in thermometers » (v.6-8). Et même si cela le préserve sans doute des rêveries fantasques et

des espoirs frustrés de la phalène (« (Man, standing below him, has no such illusions.) », v.22), cela l'empêche aussi de s'élever aussi haut qu'elle (« below him »), et il n'ira certainement pas plus loin que la civilisation dans laquelle il vit ne l'autorise : il restera au sol et ne remettra jamais en question ce que cette civilisation lui a appris, comme par exemple le fait que la lune soit une masse, et non un creux.

Cet homme, bien qu'il représente l'Homme, l'humanité, est envisagé comme *un* spécimen de l'espèce humaine : il incarne l'impair, la solitude au sein du groupe. Il ne voit pas ce qui l'entoure et est limité aux informations que son corps peut lui livrer. Il ne s'entête pas face à l'évidence de l'impossible⁶³ : le constat que les propriétés de la chaleur de la lumière lunaire ne peuvent être enregistrées dans un instrument de mesure rationnel tel que le thermomètre ne débouche sur aucune investigation supplémentaire, sur aucun questionnement. Si l'homme ordinaire ne se fait pas d'illusion chimérique, il reste bloqué dans sa finitude et dans sa solitude, dans l'incomplétude de l'impair. Alors que l'homme-phalène, lui, s'élançait vers le reste du monde. Bien sûr son imagination l'entraîne dans des quêtes souvent impossibles. Mais l'observation imaginative incarnée par l'homme-phalène correspond à une prise de risque qui chez Bishop (on le voit aussi dans « The Colder the Air ») est présentée comme bien plus fertile. C'est la force qui peut inverser la tendance, renverser la malédiction de l'impair. Cet « oiseau » rare qui fait des visites occasionnelles à la surface, autrement dit, qui émerge en de rares occurrences parmi l'humanité, c'est, me semble-t-il, l'artiste⁶⁴ : celui qui rêve que le monde soit inversé⁶⁵ et se lance dans l'impossible quête d'atteindre l'iceberg imaginaire, ou le tunnel de la lune, même s'il ne fait que retomber dans des tunnels artificiels, dans le médium nécessairement artificiel de son art (« Each night he must / be carried through artificial tunnels », v.33-34). C'est celui qui prend le risque d'essayer d'atteindre son rêve, de réaliser (au sens de concrétiser, de rendre réel) son rêve, même si la tentative est impossible : les vers 23-24 (« But what the Man-Moth fears most he must do, although / he fails, of course, and falls back scared but quite unhurt ») – qui d'ailleurs ressemblent étrangement à un vers de « Little Exercise » : (« think of him as uninjured, barely disturbed », v.21) – ne font-ils pas résonner à nos

⁶³ Ayant la preuve de l'inefficacité du thermomètre à rendre compte du phénomène « lune », il ne cherche pas pour autant une autre approche. Il s'arrête à l'évidence de l'impossible, alors que pour l'homme-phalène, cette évidence de l'impossible l'entraîne vers une quête de l'impossible évidence : l'envol impossible jusqu'à la lune qui prouverait que celle-ci est autre.

⁶⁴ Cette interprétation est partagée par Anne Colwell qui évoque aussi l'entreprise éternellement frustrée de la création artistique : « The image of the subway conveys the inevitability and the relentlessness embodied in the Man-Moth's quest, in the artist's work » (60).

⁶⁵ Ce qui rappelle d'ailleurs le masque poétique de « *Insomnia* ».

oreilles la citation de Coleridge qui évoque la mise en suspens de l'incrédulité pour un instant, (« the suspension of disbelief for a moment which constitutes poetic faith »), suggérant ainsi que le risque pris ne dure que le temps de l'expérience artistique ?

Le risque que l'homme-phalène prend, c'est celui de sortir de l'impair, de la solution unique. Il cherche à voir autrement, et à voir l'autre, à entrer en contact avec lui (« push his small head through that round clean opening », v.20). Or, cette tentative est liée dans l'écriture de ce poème à la figure de l'inversion. Celle-ci est utilisée comme moyen d'atteindre et de révéler l'autre. D'ailleurs ce n'est pas le seul exemple où Bishop utilise l'inversion comme force révélatrice : dans « Love Lies Sleeping », le poème suivant dans le recueil *North & South*, on retrouve le même effet produit par un regard posé différemment sur la réalité :

for always to one, or several, morning comes,
whose head has fallen over the edge of his bed,
whose face is turned
so that the image of

the city grows down into his open eyes
inverted and distorted. No. I mean
distorted and revealed,
if he sees it at all. (v.53-60)

On retrouve ici à nouveau la corrélation entre l'inversion révélatrice et la condition préalable d'attention, de réceptivité du focalisateur comme l'indique l'insistance des expressions « his open eyes » et « if he sees it at all ». Pour celui qui sait ouvrir les yeux et s'ouvrir au monde, une chance de connexion, l'occasion d'établir un lien privilégié avec l'extérieur, est offerte.

La figure d'inversion entre lune lumineuse et pupille noire semble alors suggérer que le paysage des strophes antérieures était en fait une projection du paysage intérieur de l'homme-phalène-artiste sur le monde extérieur. Par sa création, l'artiste tente ici de dépasser l'impair de la condition humaine ; Bishop paraît œuvrer en ce sens dans le cadre de ce programme poétique au moyen de la figure de l'inversion. On retrouve ici une tentative d'essayer désespérément d'infléchir la réalité par la même technique que dans « Insomnia ». Dans le cas de « The Man-Moth » il s'agit de mettre en contact l'impair avec l'autre afin de déjouer la fatalité de l'isolement, de l'homme recroquevillé sur lui-même. Dans le cas de « Insomnia » il s'agit de déjouer la fatalité de l'amour non réciproque. Dans les deux programmes poétiques, on arrive à la même conclusion d'impuissance puisque cette tentative d'accession à l'autre ne ramène qu'à soi :

Then from the lids
One tear, his only possession, like the bee's sting, slips.
Slyly he palms it, and if you're not paying attention
he'll swallow it. However, if you watch, he'll hand it over,
cool as from underground springs and pure enough to drink. (v.44-48)

En définitive, tout comme dans « Argument », pour dépasser la solitude, la volonté du sujet seule ne suffit pas : l'autre doit aussi faire preuve d'une volonté de participer au rapprochement pour que le contact ait lieu... ce qui rejoint la conception de l'écriture de Bishop dans laquelle une part importante de la mise en mouvement de la création est laissée à la charge du lecteur : la conclusion de ce poème, à l'instar de celle de « The Monument » (« Watch it closely », CP 23) nous lance un appel, pour que du contact de nos subjectivités naisse une expérience artistique partagée comblant ainsi le fossé entre nos mois respectifs. Par ces appels, elle signale à son lecteur qu'il a un rôle à jouer dans sa création, notamment dans les espaces et les interstices qu'elle lui ménage – par exemple dans les réajustements nécessités par ses jeux de défamiliarisation, dans les non-dits de ses agencements paratactiques ou encore, comme nous le verrons plus tard, dans les décalages créés par les métonymies. Mais c'est justement des ces endroits précis qu'elle fait entendre sa voix, qu'elle marque le langage de son empreinte, de sa signature : cette écriture du manque, du décalage laisse sa place à l'autre qu'est le lecteur, mais celui-ci contribue alors à faire le jeu et le je de cette écriture. C'est la manière bishopienne d'entraîner son lectorat dans les formations du sujet lyrique qu'elle amorce.

Cette conception de la création comme moyen de combler le manque et l'absence inhérents à l'état de l'impair impose à l'artiste une obligation de « lâcher prise ». Dans ce poème, le contact est un acte de perte. Il est lié à un risque d'anéantissement puisqu'il est fait référence au dard de l'abeille qui meurt en même temps qu'elle abandonne un morceau d'elle-même.

Cependant, avant de parvenir à cet état de lâcher prise, il aura fallu que l'homme-phalène passe par une autre étape, moins visible, mais néanmoins bien présente dans ce poème : la confrontation avec le monde de ses pairs. Pour prendre son envol jusqu'à la lune, il faut d'abord franchir le cap de la hauteur des constructions érigées précédemment. Le vers 13 regroupe plusieurs notions convergeant en ce sens : « and nervously begins to scale the faces of the buildings » ; « nervously » évoque l'angoisse, « scale » évoque à la fois la mesure de la taille des immeubles mais aussi l'idée de les escalader, donc de se mesurer à eux. Or, alors que le rythme du poème était jusque là fluctuant avec des accélérations anapestiques ou dactyliques, ce vers fait apparaître un

rythme iambique régulier (on retrouve ici cette utilisation du iambe que nous avons remarquée dans le chapitre précédent comme étant associée à des évocations de la tradition). Puis, par opposition à ce rythme « classique », le vers 14 affirme la conviction personnelle de l'artiste : « He thinks the moon is a small hole at the top of the sky », les anapestes reprenant leur droit au fur et à mesure que le vers clame sa conviction personnelle. Le vers 15 effectue ensuite un retour à la tradition avec un pentamètre iambique (ayant pour seule variation une inversion trochaïque en attaque), précisément alors qu'il s'agit dans ce vers de réfuter la doxa communément admise : « proving the sky quite useless for protection ». Ceci induit un commentaire de distanciation de la voix poétique. Ce défi de se délivrer du poids de l'héritage de ses pairs peut aussi s'entrevoir aux vers 23-24 : « But what the Man-Moth fears most he must do, although, / he fails, of course, and falls back scared but quite unhurt ». Là où la voix poétique exprime une angoisse chez sa créature, une tension rythmique se fait ressentir : le vers 23 amorce un rythme iambique mais qui ne peut être maintenu tout au long de la ligne qu'au prix d'une accentuation du mot « fear » et d'un « déclassement » ou d'un abandon de l'accentuation du mot « most ». Or, ce choix paraît assez insatisfaisant puisque « most » est un superlatif intensifiant le sens du verbe « fear » et appelant ainsi l'intonation à s'appesantir sur lui. Il y a tension entre l'attraction du rythme iambique et le passage à deux syllabes sans pulsation suivies de deux pulsations consécutives, adaptation ressentie comme nécessaire du point de vue du sens. Mais cette première déviance correspond finalement à une variation assez fréquente du rythme iambique comme l'indique l'étude de Derek Attridge, *Poetic Rhythm* (cela constitue ce qu'il nomme une inversion montante – « a rising inversion »). Néanmoins, la tension ne s'arrête pas là puisqu'en fin de vers, comme pour saper l'entité trop proche du pentamètre iambique que forme l'unité syntaxique « But what the Man-Moth fears most he must do », Bishop rajoute un pied et une pulsation supplémentaire (« although ») qui vient exprimer un doute, une hésitation, une réflexion ayant surgi tardivement (ce que les anglo-saxons appellent « a second thought »). Et le vers 24 de conclure que la tentative d'émancipation a échoué (« he fails, of course ») : le rythme iambique persiste, la régularité du mètre reprend ses droits : « and falls back scared but quite unhurt ». Bien sûr, le pentamètre a cédé la place à un véritable hexamètre cette fois, mais l'influence des pairs subsiste en filigrane. Il y a ainsi une réaffirmation du poids de ces derniers, même si la phalène se distingue par son courage de vouloir les dépasser, aller plus haut, voir différemment. Son échec n'est que partiel car il aura néanmoins suscité une

expérience esthétique nouvelle. Mais celle-ci n'a pu avoir lieu en tant qu'expérience originale que parce qu'elle pouvait se mesurer à l'aune de ce qui avait été instauré précédemment par les autres. C'est aussi en cela que consiste la prise de risque dans le contact avec les autres : dire que l'impair, pour exister, doit aller à la rencontre de l'autre signifie qu'il doit savoir abandonner une part de lui-même à l'autre, ce qui prend la forme d'un lâcher-prise de sa production (qui fait l'objet de la dernière strophe dont nous reparlons plus bas), mais aussi de la maîtrise de soi en acceptant qu'une part de soi ne puisse se défaire de l'influence des autres et ne puisse exister sans ces autres.

Cela s'avère également vrai dans la construction de la scansion de ce poème. Tout au long de ces vers, dactyles et anapestes viennent continuellement accélérer le rythme plus pesant des iambes, un effet soutenu par les enjambements que David Kalstone rapproche de ceux de Hopkins : « it is precisely Hopkins's "run-over" lines that allow her a rapid plausible tone, a flat declarative swiftness that can suddenly contract into muscular emphases, as when the romantic moth-like creature loses something akin to his only weapon » (*Becoming a Poet* 39). L'adoption de la technique de Hopkins participe de son acte de rejet de la tradition classique de versification mais elle se place alors sous l'influence d'un pair qui a lui même instauré un précédent ; pour s'affirmer en tant que signature distincte, pour ne pas écrire du Hopkins et adopter son « sprung rhythm » sans le marquer de sa touche personnelle, Bishop joue sur un ralentissement du rythme à l'aide d'une accumulation de pulsations sur des syllabes successives (« It's all dark pupil », v.42, « like the bee's sting, slips », v.45). Ces ralentissements qui obligent le lecteur à porter une plus grande attention à certains termes correspondent précisément au moment où la créature-artiste livre ce qui constitue sa seule arme selon les termes de Kalstone, c'est-à-dire lorsqu'il baisse sa garde et nous offre sa production la plus précieuse – ce qui renforce l'idée que pour l'artiste, présenter sa création est déjà une mise en danger. Or qu'est-ce que l'artiste Bishop nous livre de plus précieux dans son œuvre sinon cette capacité de regarder le monde avec cette observation imaginative qui lui était si chère et qu'elle a continuellement placé au centre de son écriture ? On apprend d'ailleurs dans la note de bas de page qui vient compléter son titre qu'elle avait surpris cet homme-phalène au détour d'une page ordinaire de journal : cette créature atypique et inattendue est issue d'une banale erreur d'imprimerie, « man-moth » au lieu de « mammoth », que son regard imaginatif qui affectionnait tant les détails surprenants du quotidien n'a pas manqué de capter pour lui redonner sa richesse surprenante et le transformer en poème.

Pour revenir à l'image du papillon-artiste et à l'acte de transmission de sa production en fin de poème, l'impression qui se dégage est que cette transmission est source d'angoisse : « Slyly, he palms it, and if you're not paying attention / he'll swallow it » (v.46-47). Et bien qu'il soit prêt à se livrer, il ne le fait que sous la pression du regard de l'autre qu'est ce spectateur-observateur : « However, if you watch, he'll hand it over » (v.47). Le même geste bien qu'apparemment exécuté plus volontairement dans « A Miracle for Breakfast » (*CP* 18) pose également le problème de la réception⁶⁶. L'homme qui de son balcon distribue les fragments de son petit déjeuner à la foule qui s'est assemblée là prend le risque qu'ils soient gâchés, perdus (« Each man received a rather hard crumb / which some flicked scornfully into the river », v.21-22), refusés par ceux qui attendaient qu'on leur procure immédiatement un sentiment de satiété (« and that the crumb / would be a loaf each, buttered, by a miracle » (v.10-11). On peut lire ce poème, ainsi que nous y invite le titre et la mise en situation des premiers vers qui fait référence à l'épisode biblique de la multiplication des pains, comme une parabole sur la création et la prolifération de celle-ci. Néanmoins, le poème prend le contre-pied du récit biblique puisque le pain n'est pas multiplié mais fragmenté. Le messie est vite méprisé, incompris : « Was the man crazy? What under the sun / was he trying to do, up there on his balcony! » (v.18-19). Notamment parce que ce qu'il propose n'est ni facile ni immédiat, et parce qu'il n'est précisément pas un messie : ici, pour que le miracle de la création puisse opérer, il faut que celui qui reçoit prenne le relais, qu'il prenne en charge la prolifération. Ce qui est apporté sur le balcon, ce n'est pas un miracle tout fait mais les ingrédients d'un miracle, « the makings of a miracle » (v.15). Celui qui espère un miracle doit faire preuve de patience (« Some of us stood around, waiting for the miracle. », v.24), et déployer son art, celui de l'observation (« – I saw it with one eye close to the crumb – », v.30). C'est à condition que quelqu'un redonne son ampleur, sa perspective au fragment que le miracle de la création peut avoir lieu :

In front, a baroque white plaster balcony
 added by birds, who nest along the river,
 – I saw it with one eye close to the crumb –

and galleries and marble chambers. My crumb
 my mansion, made for me by a miracle,
 through ages, by insects, birds, and the river
 working the stone. (v.28-34)

⁶⁶ Le geste ne me semble qu'apparemment plus volontaire car à bien y regarder, la foule en se pressant sous les fenêtres de l'homme le pousse à distribuer le repas qu'il possède. De plus c'est un servent qui lui met dans les mains l'offrande, ce n'est pas lui qui l'apporte spontanément.

La voix poétique semble insister sur la nécessité de prendre le temps, de le laisser agir. Alors la prolifération de la création naturelle se révèle à l'observateur : le monde se peuple d'une multitude d'acteurs – insectes, oiseaux, mais aussi l'élément liquide – qui le transforment et nous entraînent dans des découvertes toujours plus époustouflantes : la miette de pain devient ainsi un lieu un peu magique, qui recèle bien plus de trésors que sa taille modeste vue de l'extérieur ne semblait pouvoir en contenir⁶⁷. De même la sextine fait proliférer la création en ne s'appuyant que sur un nombre limité d'éléments : coffee, crumb, balcony, miracle, sun, river. Mais cela implique l'intervention indispensable du double de l'homme sur le balcon, de gens pour savourer le fragment, en apprécier la rareté, et s'approprier ce qui leur est donné : « We licked up the crumb, and swallowed the coffee. », v.37. On retrouve ici la même image d'imprégnation, d'intégration, que celle de l'homme-phalène qui ravale sa larme.

On retrouve également l'isolement des acteurs de la création : dans un premier temps, le poème oppose « we », le groupe qui s'est attroupe sous les fenêtres d'un homme, à « he », l'homme du balcon ; puis le temps de la découverte des trésors cachés révélés par la miette de pain, un « I » surgit qui suit son expérience révélatrice isolément du reste du groupe (chaque expérience artistique pour être authentique ne peut être qu'individuelle, insiste constamment Bishop). Cet individu qui a compris le pouvoir de la patience et de l'observation choisit d'ailleurs de continuer à cultiver cet art seul, lui aussi sur son balcon. Il y a une mise en regard de l'homme-artiste du début et de ce spectateur qui certes entretient brièvement en contact mais qui retournent bien vite à l'impair.

Bishop semble tenter d'utiliser ce bref intervalle que constituent l'espace et la lecture d'un poème pour s'assurer, ou du moins mettre toutes les chances de son côté pour que son lecteur prenne bien le relais de son activité créatrice. Dans « The Monument » (*CP* 23) notamment, elle déploie plusieurs stratégies qui tendent en ce sens : en mettant en scène la prise de risque de l'artiste et en forçant presque la main du lecteur pour l'obliger à endosser son rôle de relais.

Elle insiste sur le fait que le monument n'est pas une construction figée, tournée vers le passé mais qui au contraire traverse les âges : à la remarque irrévérencieuse d'une

⁶⁷ La fin du poème reprend cette notion d'illusionnisme avec le flash de la lumière se reflétant dans une vitre, éblouissant ainsi l'assemblée : « A window across the river caught the sun / as if the miracle were working on the wrong balcony » (v.38-39). Mais cette illusion ne constitue pourtant pas le véritable miracle : « as if » et le prétérit modal nous interdisent d'y croire. Le miracle ne s'est pas trompé de balcon ; il ne faut pas le chercher si loin de l'autre côté de la rivière, comme on poursuit vainement l'autre bout de l'arc-en-ciel ; si miracle il y a, c'est bien dans le fragment de pain qu'il faut le chercher.

des voix du poème (« It looks old », v.49), l'autre voix oppose l'adjectif « ancien » plus respectueux, et elle souligne l'endurance du matériau. Par cette mise en scène de voix discordantes, Bishop suggère au lecteur la fragilité de ce qu'elle lui offre et l'enjeu de son investissement dans la transaction poétique. En présentant son monument comme exposé – soumis aux intempéries, à l'érosion du temps météorologique et du temps qui passe (« half-fallen off, / cracked and unpainted. It looks old. » / –The strong sunlight, the wind from the sea, / all the conditions of its existence, / may have flaked off the paint, if ever it was painted », v.48-52), mais aussi étalé à la vue du public (prenant le risque d'une réception positive, négative ou inexistante) – elle signale le caractère non immuable, vulnérable, de l'œuvre de l'artiste qui prend le risque, en la mettant sur la place publique, que celle-ci soit malmenée, mal-interprétée, comme c'est le cas avec la seconde voix. L'artiste n'a d'autre choix que de s'en remettre à nous : en fin de poème, Bishop nous recommande une dernière fois « Watch it closely. » ; elle nous signifie ainsi qu'il est de notre devoir de prolonger la commémoration-crédation. Or en observant bien, en écoutant bien, un écho résonne entre le début et la fin de ce poème : d'une part parce que la fin nous renvoie explicitement au début (« It is the beginning of », v.78) et d'autre part parce qu'il y a un parallélisme entre les composantes du premier et du dernier vers du poème : « Now *can you see* the monument? It is of *wood.* », « and all of *wood. Watch* it closely. » (mes italiques). Néanmoins le ton passe d'une question à une injonction, et le verbe « voir » laisse place au verbe « regarder ». Nous sommes passés du statut de simples témoins visuels à celui d'acteurs de la commémoration-représentation. En tant qu'acteurs, nous avons la charge de compléter l'amorce qui nous est fournie (« It is the beginning of . . . »). C'est en acceptant l'incertitude de son devenir via la réception qui en sera faite que le poème-monument peut exister, perdurer en tant que création-commémoration. Mais paradoxalement, en cette fin de programme, au moment où elle nous cède son poème, où elle le remet entre nos mains, Bishop semble malgré tout essayer de s'assurer que son lecteur ne sera pas passif (« see ») mais bien actif (« watch ») ; en achevant son poème par un début, elle tente de lui garantir l'accès à la perpétuation.

Nous avons constaté que dans ces poèmes du premier recueil de Bishop, la loi de l'isolement de l'impair semble s'imposer et influencer le processus de création. Le bref instant de contact avec l'autre constitue un enjeu crucial puisque derrière la notion d'impair se profile pour l'artiste la question de la réception de sa création, de la perte que représente sa transmission au « public » : perte de contrôle sur le morceau rendu public, sur la

continuation de son activité, sur une possible révision du morceau en question, mais également, comme c'est le cas dans « The Man-Moth », perte d'une certaine intimité⁶⁸. Toutes ces facettes apparaissent incarnées dans le bestiaire de « A Word with You » (CP 218) qui met en évidence très tôt dans la carrière de Bishop ses angoisses quant à sa production littéraire, quant à son contrôle et sa perte. Car bien que la situation poétique nous place au milieu d'un zoo d'animaux exotiques, elle place aussi sans ambiguïté ce bestiaire sous le signe d'une métaphore du monde littéraire par le biais de deux mots : « adjective » (v.18) et « books » (v.23) qui seraient hors de propos si l'on s'avisait de considérer ce zoo comme un zoo littéral. Le lien est aisément fait entre les singes et l'Homme ou encore entre l'Homme et les perroquets, animaux doués de la faculté d'imiter le langage humain.

Le masque poétique se met en scène discutant avec un ou une amie. Ses réflexions (« Look out » au vers 1, « sit silently until he goes / . . . then, / we can begin to talk again » des vers 2 à 5, « he heard » au vers 26) montrent qu'il se sent épié par les animaux. Cette faune qui l'entoure peut alors être interprétée comme un théâtre d'animaux littéraires. Le grand singe de la première strophe semble désigner les critiques littéraires qui centrent leur analyse sur la biographie de l'auteur, qui traquent dans son œuvre d'éventuels et vagues réinvestissements de sa vie personnelle, et ne font que réduire l'œuvre aux épisodes anecdotiques qu'ils connaissent de son auteur. La voix poétique semble experte dans l'art de la manipulation de cette forme de paparazzi littéraires ou d'espions-critiques ; elle connaît les ficelles qui permettent de détourner leur attention : « Get his attention on anything – / anything will do – there, try your ring. // The glitter pleases him. You see » (v.9-11). Néanmoins cela prouve que Bishop s'inquiète de la difficulté de protéger sa vie privée lorsqu'on se livre à une activité publique telle que la production littéraire, à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'une production de genre lyrique. Le perroquet qui apparaît ensuite peut en lui seul évoquer ces critiques qui ne font jamais que paraphraser l'œuvre originale. Perroquet, grand singe et autres primates en tous genres, tous sont avides de s'emparer des mots de l'auteur, avidité que certains écrivains parviennent à satisfaire avec une production prolifique : « – Throw books to stop the monkeys' squealing » (v.23). Mais cela relève de l'impossible pour Bishop comme

⁶⁸ L'homme-artiste de « A Miracle for Breakfast » ne jouit d'aucune intimité sur son balcon sous lequel des gens se sont rassemblés (ils l'attendent une heure avant qu'il ne daigne sortir, ce n'est pas lui qui les y a appelés). De même, l'homme-phalène de « The Man-Moth » se replie en vain dans son wagon de métro souterrain où on lui braque une lampe dans les yeux

l'attestera plus tard son rythme de publication. Tous ces éléments s'avèrent néfastes, contre-productifs pour l'écrivain en tant que signature, car la pression qu'ils lui imposent en tant que personne (« this nervous strain in which we live – », v.17) et l'angoisse qu'ils font naître chez lui ou elle (« Why just one luscious adjective / infuriates the whole damned band », v.18-19) font taire l'écrivain, bloquent sa parole (« sit silently », v.2, « Be silent, – », v.30) ou empêchent la construction du sens (« You were saying?– Oh Lord, what's the use », v.13).

L'impossibilité de s'en débarrasser est thématifiée par la circularité du poème : l'absence de point final à la fin du dernier vers couplée à un retour au grand singe du premier vers créent une boucle qui renvoie le lecteur au début du programme. Il peut ainsi le faire dérouler en continu indéfiniment. D'autant que l'exclamation du vers 1, « Look out! », constitue une interruption tout à fait plausible de la dernière phrase inachevée du poème, laquelle reste en suspens à l'infini. C'est en ce lieu que ce poème incarne le mieux le paradoxe de l'écriture : un processus sans cesse empêché par l'intrusion d'éléments extérieurs et dont l'entreprise semble perdue d'avance, mais un processus qui ne finit jamais... C'est ainsi que « A Word with You » incarne l'activité impossible, aporétique ou paradoxale qu'est l'écriture littéraire pour l'artiste, une création qui s'élabore en dépit de l'étouffement de l'expression et qui s'appuie justement sur cet étouffement. Ce poème souligne aussi la complexité d'un art qui consiste à écrire le sujet lyrique tout en préservant son intimité.

L'isolement de l'artiste, sa marginalité, réapparaissent maintes et maintes fois dans la littérature, que ce soit pour le présenter comme un visionnaire, un élu ou un paria. Chez l'observatrice passionnée par l'ordinaire qu'était Bishop, la question de l'isolement de l'artiste semble s'être invitée au cœur de son art en relation avec la réflexion sur la manière dont l'isolement influe sur la perception du monde et sur les modalités de représentation mises en œuvre.

Revenons à ce propos sur la figure de l'isolement telle qu'elle apparaît dans « The Man-Moth » pour la comparer à la solitude de Edwin Boomer dans « The Sea & Its Shore ». Cette nouvelle et ce poème offrent deux portraits d'êtres impliqués dans une forme de création (le ré-arrangement des fragments d'écriture dans la nouvelle, la production de la sphère pure de la larme dans le poème), deux personnages dont l'isolement est spatialisé (par la cabane sur la plage dans la nouvelle, par le repli dans le métro dans le poème). Les deux font des sorties nocturnes mais se réfugient toujours finalement, l'un dans son tunnel

de métro, l'autre dans sa cabane.

D'autres échos se font entendre entre ces deux écrits, qui tissent entre eux une réflexion sur l'art comme refuge et comme fatalité, à commencer par les citations suivantes :

In a sense he depended on "their imagination," [that of the writers whose papers he collects,] and was even its slave, but at the same time he thought of it as a kind of disease. (177-8)

He does not dare look out the window,
for the third rail, the unbroken draught of poison,
runs beside him. He regards it as a disease
he has inherited the susceptibility to. (v.36-39)

Dans le poème, la maladie qu'est l'art est présentée comme une addiction : les tunnels artificiels évoquent le vecteur de l'art avec son lot d'inévitables artifices ; le troisième rail devient alors l'image de la ligne, de l'écriture et le poison y rattache la notion de substance contaminante. Dans la nouvelle, le protagoniste est lui aussi d'une certaine manière dépendant de l'art de l'écriture puisqu'il gagne sa vie en pourchassant les fragments de papier et d'écriture sur la plage qu'il doit entretenir. Mais surtout, cette fonction en vient peu à peu à contaminer sa nature : il finit par percevoir, par lire le monde comme un texte géant (« the whole world he saw, came before many years to seem printed, too », 178). Pour nos deux protagonistes, la représentation s'impose comme une fatalité.

Revenons à leurs lieux de repli respectifs. Dans les deux cas, ce refuge ne les protège aucunement de la fatalité qui les assaille : c'est précisément dans le métro que l'homme-phalène est confronté à la « ligne empoisonnée » vers laquelle il est attiré, et c'est dans la cabane que Boomer s'immerge dans la lecture des fragments ramassés. Or, voici une description découverte par Boomer sur l'un des morceaux de papier ramassés et qui pourrait être celle de son abri de plage : « Much as a one-eyed room, hung all with night, / Only that side, which adverse to the eye / Gives but one narrow passage to the light » (178). On visualise ici une fenêtre éclairée dans la nuit, une ouverture illuminée dans le ciel noir, une ouverture sur un espace de lumière... autrement dit, on visualise une image qui rappelle étrangement la vision inhabituelle de la lune par l'homme-phalène comme étant une fenêtre ouvrant sur un espace lumineux. Si ce tube lumineux imaginaire peut être envisagé comme le double du tube du métro, de même, la description du fragment d'écriture trouvé par Boomer peut, lui aussi, être envisagé comme le double imprimé de sa cabane. Une sorte d'équation paraît se mettre en place autour de quatre termes : le métro, la lune, la maison, la représentation poétique du ciel. Les lieux de repli deviennent par

résonance ou par symétrie des lieux d'exploration et d'imagination. Mais ils sont aussi le lieu où s'exprime l'addiction à les penchants de ces personnages. De sorte que même dans le mouvement de repli et de recherche d'un refuge, ils semblent destinés à être exposés à une certaine dangerosité, celle de la création.

Les images de la nouvelle et du poème véhiculent ainsi des tensions qui soulignent le paradoxe de l'activité artistique. Avec le poème (paru dans le recueil *North & South* en 1946), on constate que la dangerosité prend plus nettement l'allure d'une prise de risque, et notamment dans le contact avec l'autre. « The Sea & Its Shore » envisage l'activité d'écriture dans un plus grand isolement que « The Man-Moth ». Il est d'ailleurs à noter qu'elle est proche dans le temps de « In Prison » (elles sont respectivement datées de 1937 et 1938) et que ces deux nouvelles sont plus tournées vers la notion d'art comme relevant de la nécessité et de la fatalité que vers l'idée de risque de l'écriture.

Cependant, l'art est chaque fois perçu tout d'abord comme un refuge, mais un refuge inexorable : c'est une destinée qui ne s'improvise pas mais qui s'impose à l'artiste, à laquelle il ne peut échapper. Boomer est « nommé » à son poste, le narrateur de « In Prison » doit être incarcéré pour pouvoir se dévouer à l'exploration de ses capacités sans risquer d'en être détourné, et l'homme-phalène « doit » (« must ») explorer l'univers. En quelque sorte, il semble que l'artiste « ne peut que choisir » d'endosser son rôle et la prise de risque dont celui-ci est assorti car il en va de sa persistance en tant qu'artiste ; pour que sa voie (sa façon de voir, sa subjectivité) et sa voix (sa façon de représenter) puissent exister, il n'a d'autre choix que de s'affirmer dans son art en se démarquant de ses semblables (être un homme-phalène, un « man-moth », par opposition à l'homme ordinaire, simple spécimen de l'humanité, « Man ») ou de ses pairs (Boomer, seul sur sa plage ou dans sa cabane, accumule les écrits des autres, s'en abreuve, mais finit par les brûler créant ainsi une expérience artistique différente⁶⁹). D'ailleurs « The Man-Moth » comme « The Sea & Its Shore » incluent toutes deux dans leur conclusion un commentaire sur cette tension entre création et perte de la création : « Although he enjoyed the fire, Edwin Boomer did not enjoy its inevitability » (180). Si la destruction de ces papiers, de ces écrits

⁶⁹ La danse et la contorsion des papiers dans le feu sont décrits en fin de nouvelle, page 179 :

[He] noticed eagerly each detail of the incineration.

The flame walked up a stretch of paper evenly, not hurriedly, and after a second the black paper turned under or over. It fell twisting into shapes that sometimes resembled beautiful wrought-iron work, but afterwards they dropped apart at a breath. Large flakes of blackened paper, still sparkling red at the edges, flew into the sky. While his eyes could follow them he had never seen such clever, quivering maneuvers. Then there were left frail sheets of ashes, as white as the original paper, and soft to the touch, or a bundle of gray feathers like a guinea hen's.

est l'occasion d'une nouvelle expérience esthétique, elle le prive aussi inévitablement du loisir de les re-visiter et de les ré-arranger à l'infini ; de même, l'homme-phalène n'accepte de céder sa production (sa larme) à autrui que péniblement, presque avec réticence (v.45-47). Perdre le contrôle que l'on a sur sa production, sur les choix relatifs aux ré-arrangements / re-crétions à partir de ce que l'on a amassé, c'est prendre le risque de l'inconnu dans le devenir de ce morceau de soi. Et pourtant, cela fait partie de la transaction artistique qui ne peut être complète sans l'acceptation de cette fatalité et mise en danger : si l'homme-phalène avale sa larme, il ne fonctionne plus qu'en circuit fermé et sa larme-production disparaît, absorbée par le Même au lieu de se mêler à l'autre ; et si Boomer ne brûle pas ces écrits, sa cabane risque vite d'être submergée et surtout il ne remplit plus sa fonction, il n'a plus de raison d'exister en tant que ramasseur de papiers.

La nécessité de la perte est inscrite dans toutes les composantes de l'art : non seulement dans le passage de témoin entre l'artiste et le public, mais déjà aussi dans le passage de l'objet à l'expérience subjective de l'objet, dans le passage de cette expérience à la représentation de celle-ci, ainsi que dans la nature de la représentation qui ne peut être exhaustive. Pourtant, ce sont autant de « failles » qui autorisent la création, les créations, en même temps qu'elles soumettent l'art à la perte, car ces failles sont des passages par des étapes déformantes et transformantes qui constituent la condition nécessaire à l'investissement et au réinvestissement de la réalité par l'individu (artiste et public).

C'est pourquoi dans « The Imaginary Iceberg », nous avons vu que l'aspect indivis de l'iceberg imaginaire participait de son caractère inaccessible, lequel à son tour garantissait le devenir de la création : c'est ce qui se perd dans l'acte de représentation qui en assure la perpétuation, car c'est dans l'écart qui existe entre la chose et sa représentation que l'écrivain et le lecteur ont le loisir de faire jouer leurs imaginations, de laisser parler leurs subjectivités.

Néanmoins, avant d'être perpétuée, la création doit être mise en mouvement. Elle trouve son impulsion initiale dans le défi que constitue l'inaccessible nature de cet iceberg indivis : imaginaire, il incarne l'idéal de la représentation, l'objectif ultime, même s'il ne peut effectivement être atteint. C'est un point de mire que se fixe l'artiste, ainsi que l'explique Roland Barthes :

Bruissante, confiée au signifiant par un mouvement inouï, inconnu de nos discours rationnels, la langue ne quitterait pas pour autant un horizon du sens : le sens, indivis, impénétrable, innommable, serait cependant posé au loin comme un mirage, faisant de l'exercice vocal un paysage double, muni d'un « fond ». . . . Le sens serait ici le point de fuite de la jouissance. (« Le Bruissement de la Langue » 275)

« The Imaginary Iceberg » incarne en tout point cette conception du rapport entre signifiant et sens : posé sur l'horizon maritime, l'iceberg imaginaire est ce point de fuite auquel le bateau ne peut aborder, mais il est là et motive pourtant le voyage. L'indicible complétude de l'iceberg est paradoxalement ce qui inspire l'âme de l'artiste : « Icebergs behoove the soul / (both being self-made from elements least visible) / to see them so: fleshed, fair, erected indivisible » (v.31-33). L'évanescence de cet iceberg est ce qui le rend précieux et inaccessible. C'est aussi ce qui promet un voyage interminable au sens où l'on n'aura jamais fini d'essayer de le représenter encore et encore, comme un défi à l'infini.

La nécessité de l'altérité dans l'identité

Si la perte fait partie intégrante de la création (de sorte qu'écrire le sujet lyrique, c'est nécessairement perdre un peu de soi), et si l'indicible fait partie de la complétude de la réalité (ce qui signifie qu'une représentation de l'impair inclut nécessairement la limite de celui-ci et en même temps ne peut être qu'incomplète), nous allons aussi voir que l'altérité fait partie de l'identité. Pour conceptualiser ce paradoxe, Bishop nous fait passer, comme bien souvent, par un élément extérieur qui opère comme un révélateur et permet ensuite de revenir à l'individu : elle utilise ainsi, pour nous confronter à l'autre, soit le voyage dans « Questions of Travel », voire l'exil dans « The Prodigal » ou « Crusoe in England », soit l'irruption inattendue d'un chien à l'apparence excentrique dans « Pink Dog ». Autre figure excentrique qui pose la question de l'identité, le gentleman de « The Gentleman of Shalott » sera l'occasion de revenir sur la réflexion et le double mais cette fois au sein de l'être (et non plus par rapport à un double amoureux comme nous l'avons vu précédemment). Enfin, nous reviendrons sur l'expérience de « 12 O'Clock News » que nous avons déjà évoquée dans le premier chapitre pour cette fois voir ce que le voyage qui y est proposé, et qui est lui aussi en un sens excentrique, révèle de la sphère intime de l'écrivain (en tant qu'« instance écrivante », non en tant que personne civile) et de l'écriture.

Partons tout d'abord de l'exil initiatique de « The Prodigal » (CP 71). Le titre fait explicitement référence à la fable du fils prodigue, mais le poème place le personnage dans son exil, et non dans l'épisode de son retour au foyer. On le découvre dans un

environnement nauséabond et répugnant composé d'images de dégénérescence et de décadence : « The floor was rotten; the sty / was plastered halfway up with glass-smooth dung. » (v.3-4). Il ne se démarque d'ailleurs pas du décor : « The brown enormous odor he lived by / was too close, with its breathing and thick hair, / for him to judge » (v.1-3). « He lives “by” the enormous odor in two senses: he lives near it, of course, but, horribly, he also lives *on* it. . . . [E]ven so, images of the humanity he fears cannot be escaped » (Travisano 113). Puisqu'il vit avec, dans mais aussi par cette odeur, elle ne renvoie plus seulement à une altérité de son environnement mais constitue aussi un fondement de son existence. Notons qu'une odeur est également une manifestation informe mais qui est ici intégrée par l'individu.

L'absence de prise de recul ou de conscience de la fange qui l'entoure présente aussi cet exil comme une phase de régression qui permet en fin de poème de passer de l'instinctif et de l'irraisonné, « beyond his control » (v.26), à un état de maîtrise de soi : « But it took him a long time / finally to make his mind up to go home. » (v.27-28). Parce que la description de la porcherie et de l'animalité est façonnée dans un double sonnet régi par des rimes enchevêtrées, le passage par l'irraisonné semble faire partie de la recherche de ce chez soi auquel le personnage décide finalement de revenir.

Cela évoque d'ailleurs un autre lien intertextuel : celui qui unit « Crusoe in England » (CP 162) au mythe de Robinson Crusoé. Robinson passe aussi par des stades de régression et de déchéance avant de se reprendre et de réimposer son identité et sa culture à l'île sauvage. Celui de Bishop n'échappe pas à la règle : « The island smelled of goat and guano. » (v.100). Il parvient dans un premier temps à maintenir la spécificité de son identité humaine sur l'île : façonner son environnement (« home-brew », v.79 ; « home-made flute », v.82) est intimement lié à la question de son identité comme l'atteste l'exclamation du vers 85, « Home-made, home-made! But aren't we all? ». Cependant, confronté à l'altérité de la vie sauvage, le sujet se retrouve isolé dans un monde sans langage, un monde de l'animalité : « *Baa, baa, baa and shriek, shriek, shriek, / baa . . . shriek . . . baa . . .* I still can't shake them from my ears » (v.104-105), « hissing rain / and hissing, ambulating turtles » (v.108-109), « and bleat and bleat, and sniff the air » (v.120). Même le maintien d'une intelligence linguistique de son jeu de mot « Mont d'Espoir or Mount Despair / (I'd time enough to play with names) » (v.118-119) trahit un glissement vers la dégénérescence. Après un tel parcours qui déplace l'être dans l'altérité absolue (« But my poor island's still / un-rediscovered, un-renamable. / None of the books has ever

got it right. », v.8-10), le retour au Même n'est plus possible. C'est un nouveau déplacement où tout est de nouveau changé : « Now it [his knife] won't look at me at all. / The living soul has dribbled away » (v.168-169). La confrontation à l'altérité du monde éveille la conscience de soi mais aussi de la relativité et de la temporalité de son identité vouée incessamment à devenir autre.

Le voyage géographique de « Questions of Travel » (CP 93) porte aussi une réflexion sur ce qu'est l'identité. Le détour par et la confrontation à l'étranger consistent en une mise en présence de l'autre et du moi, de l'ailleurs et du « chez soi » : tout le poème, apparemment centré sur les excursions du masque poétique, pose en réalité la question de ce que « home » signifie. Cette question cachée derrière le programme poétique de « Questions of Travel » surgit de manière explicite dans les deux derniers vers dont les italiques soulignent l'importance dans le décryptage du poème : « *Should we have stayed at home, / wherever that may be?* ». Le fait que cette question ne parvienne à s'exprimer qu'en fin de parcours est en lui-même signifiant : cela suggère que la notion de « home » qu'on associe si volontiers au domaine du connu, du maîtrisé, du domestiqué, résiste en fait à une compréhension manifeste. D'où la nécessité pour le masque poétique de passer par l'exploration de son négatif, c'est-à-dire de ce que « home » n'est pas pour tenter de le circonscrire. D'où aussi le recours inlassablement répété dans la troisième strophe à des négations. Car ce qui se profile peu à peu derrière ces négations, c'est bien l'espace intérieur, négatif de l'espace extérieur exploré, c'est le négatif du foisonnement visuel et sonore (« But surely it would have been a pity / not to have seen . . . / not to have seen . . . », v.30-31 ; « – A pity not to have heard », v.42 ; « – And never to have had to listen to rain », v.55). Pour autant, ce « home » n'est pas présenté comme une sphère isolée, coupée du reste de la réalité mais qu'on peut justement mettre en relation avec elle – et c'est sans doute pourquoi cette notion de « home » est si difficile, voire impossible, à définir. Il ressort de ce poème que « home » n'est pensable et compréhensible que mis en rapport avec l'extérieur, indissociable de son négatif qu'est le voyage :

Think of the long trip home.
Should we have stayed at home and thought of here?
Where should we be today? (v.13-15)

« Home » n'est pensable que dans son rapport au monde, à l'autre, que ce soit là où on retourne après s'être frotté à l'extérieur ou que ce soit le point d'où l'on se projette vers l'extérieur, et ce, sans que ce soit un lieu définissable. La question « where should we be today? » seule suggère une alternative entre « chez soi » ou « en excursion » ; mais placée

comme elle l'est en prolongement de l'autre question : « ne devrions-nous pas être chez nous ? », elle peut aussi suggérer que « si oui, nous étions restés chez nous, où serions-nous ? » Autrement dit, elle anticipe, bien que de manière plus implicite, la question finale du poème : « *Should we have stayed at home, / wherever that may be?* ».

Cette conception du « chez soi » comme indissociable du voyage, de la découverte du monde extérieur, est traitée à travers le thème du retour sur soi. Seul le contact avec l'extérieur permet d'effectuer ce retour, comme c'est le cas aux vers 47-50 : « – Yes, a pity not to have pondered, / Burr'dly and inconclusively, / on what connection can exist for centuries / between . . . » ; ou encore aux vers 58-59 : « and then a golden silence / in which the traveller takes a notebook and writes: . . . ». Lorsque le masque poétique déclare que cela aurait été dommage « de ne pas... » faire toutes les excursions et découvertes évoquées, cela sous-entend que c'eût été dommage pour soi-même. C'est-à-dire que se priver de ces excursions serait préjudiciable au moi : ce serait empêcher toute possibilité de revenir à soi, empêcher le moi d'exister – dans le monde. « Ne pas... » faire ces excursions, c'est ne pas se sentir exister au contact du monde, alors que faire le détour par l'autre, c'est s'assurer de se (re-)trouver – sans pour autant obtenir des réponses-vérités que ce soit sur soi (« And have we room / for one more folded sunset, still quite warm? », v.28-29) ou sur le monde (« To stare at some inexplicable old stonework, / inexplicable and impenetrable », v.22-23 ; « burr'dly and inconclusively », v.48).

Selon la même logique, pour (re-)découvrir la réalité d'un Brésil qu'elle avait modelé dans son imaginaire selon ses attentes exotiques, la voyageuse de « Arrival At Santos » doit abandonner en chemin certaines projections de sa conception personnelle de l'autre justement parce qu'elles sont paradoxalement familières. Elle doit accepter de perdre ses points de repère et certaines de ses conceptions / convictions intimes ; autrement dit, elle doit accepter de perdre un peu d'elle-même. Lorsqu'on n'accepte pas cette perte, lorsque, comme notre voyageuse, on s'accroche à son idio(ma)tie (nous avons vu dans le premier chapitre qu'elle espère pouvoir continuer à parler sa langue, et garder les composantes de ses petites habitudes, i.e. son alcool et son tabac), on se barre tout accès à l'autre, on se prive de toute chance de pouvoir s'en approcher à défaut de l'atteindre.

Parce que l'autre est ce qui permet l'éternel retour au même, à soi, sa fuite signifie l'impossibilité d'une accession à soi, lequel se révèle lui aussi insaisissable et en partie autre. Ce qui s'avère impossible à représenter, à figer dans la représentation, mais que l'on se doit d'essayer d'approcher (à l'image de l'homme-phalène qui se doit de toujours

renouveler ses tentatives d'explorations), c'est finalement le sujet lyrique à la recherche duquel le voyage, l'écriture, la lecture se mettent en quête sans jamais pouvoir l'atteindre. D'où le choix de lieux ou d'états transitoires ou limitrophes par Bishop pour représenter cet aspect insaisissable à la fois de l'autre et du même, de la réalité extérieure, mais aussi de soi.

Le fait qu'elle doive abandonner la représentation que son imagination avait construite ne préjuge en rien de la légitimité de cette dernière, car s'il existe une manière dont « home » peut se définir indépendamment – mais seulement partiellement – c'est en tant que domaine de l'imagination. C'est ce que sous-entendent les vers 60-61 de « Questions of Travel » : « Is it lack of imagination that makes us come / to imagined places, not just stay at home? », vers qu'Elizabeth Bishop a elle-même commentés comme suit :

I was really poking fun at myself with that line, or at anyone who doesn't trust in his initial view of something. Any place has to be different from the way you imagined it, but that doesn't mean what you imagined is in any way inferior. The imagination does have its own geography. (*Conversations with Elizabeth Bishop* 101)

Bishop redonne ici son rôle primordial à l'imagination, et c'est bien elle qui nous transporte vers l'autre qui motive toujours en partie nos voyages dans des lieux que l'on s'est imaginés, « to imagined places ». Il semble y avoir en nous une nécessité de recourir à l'autre, un besoin d'altérité, et ce même si elle reste une notion dérangement, qui peut être source d'inquiétude. C'est ce que « Pink Dog » (*CP* 190) nous confirme.

Le chien imberbe de « Pink Dog » incarne la soudaine émergence de l'étrange. Mais sa rencontre sert moins ici de prétexte à révéler l'étrangeté que de contraste révélant l'inhumanité d'une société dont les normes, érigées en barrières contre l'étrange, se sont tellement rigidifiées qu'elles en viennent à dénaturer l'humain.

A l'apparition de ce chien rose dans la rue, les passants ont une réaction de répulsion dont la voix poétique se démarque puisqu'elle le dépeint de manière sympathique (il semble intelligent, c'est une femelle qui a des petits et qui les nourrit). Elle partage néanmoins la surprise générale (« Oh, never have I seen a dog so bare! », v.4).

Ce chien rose est alors l'occasion pour elle d'évoquer l'éradication des mendiants de la ville (dont une note sous le titre nous apprend qu'il s'agit de Rio de Janeiro). Le problème de la mendicité n'est pas traité en termes politiques. L'ordre social et les conditions économiques menant à ces destinées tragiques ne sont pas interrogés. Ce problème fait au contraire l'objet d'un lissage, d'un camouflage par la norme dont le but est

d'uniformiser, d'atténuer toutes les aspérités, d'étouffer (ici de noyer) toute étrangeté, tout élément dérangeant. Mais cette société des apparences, du paraître est aussi précisément une société du caché, du secret : sur la plage, au grand jour, la nudité est pudiquement voilée par les parasols (« Umbrellas clothe the beach in every hue », v.2), et l'obscurité de la nuit et des égouts couvre pudiquement les crimes commis à l'encontre de malheureux démunis déjà victimes de la vie (« Yes, idiots, paralytics, parasites / go bobbing in the ebbing sewage, nights / out in the suburbs, where there are no lights », v.16-18). En même temps que l'étrangeté de la différence est évacuée de la vue, l'étrangeté de l'inhumain s'insinue dans l'humain de manière plus intime car c'est en rejetant la différence que l'humain devient intolérant et hostile. Bishop signale que cette posture est de toute manière vaine puisque l'étrange se montre irréductible. Quoi qu'il arrive, il revient toujours à la surface, que ce soit dans les journaux (v.13) ou dans l'humour caustique (v.22-24).

Tout en ne parvenant pas à éradiquer son adversaire qu'est l'étrang(èr)eté – ainsi que Bruce Bégout désigne ce qui est à la fois étrange et étranger – la norme en vient à dénaturer l'humanité de l'individu qui refuse l'altérité et la pluralité du monde et des autres. Le refus d'être exposé à un autre qui nous est extérieur ne conduit qu'à une plus forte résurgence de l'Autre en nous, de l'inhumain dans l'humain.

Cette dénaturation contamine aussi le carnaval, emblème mondialement renommé de Rio de Janeiro. En théorie, le carnaval permet au sujet d'être autre le temps de l'événement. C'est une sorte de parenthèse dans la vie ordinaire où l'altérité qui sommeille en chacun des participants peut-être impunément extériorisée, c'est-à-dire sans qu'il y ait sanction du regard des autres. La norme sociale peut alors être enfreinte sans que cela porte à conséquence. Mais à nouveau, il y a dénaturation : parce que ce carnaval est devenu la façade officielle de la ville, il n'est plus ce qu'il devrait être. Au lieu de lever les contraintes des normes quotidiennes, il devient le lieu d'expression d'une nouvelle norme. En cette fin de programme, alors qu'elle introduit la thématique du carnaval, la voix poétique devient d'ailleurs plus énigmatique, plus complexe et subtile.

Nous avons vu précédemment que cette voix se démarque du reste de la population, ce qui se traduit par l'utilisation du pronom « they » marquant la distance entre elle et eux. De ce fait, il semblerait que l'avant dernière strophe, « They say that Carnival's degenerating / – radios, Americans, or something, / have ruined it completely. They're just talking. », exprime une opinion qu'elle ne partage pas (d'autant que Bishop fait partie de ces Américains décriés). Et de fait, si elle dénonce elle aussi le travestissement du

carnaval, c'est pour rejeter le blâme sur une dérive de la société brésilienne. De sorte que lorsqu'on passe à la dernière strophe, le ton soudainement enthousiaste surprend parce qu'il dénote par rapport à la tonalité grinçante du reste du poème : « Carnival is always wonderful! / A depilated dog would not look well. / Dress up! Dress up and dance at Carnival! ». Par conséquent, cet enthousiasme sonne faux. Il paraît exagéré, forcé. Si cette dernière strophe est lue de manière ironique, alors son vers central, « a depilated dog would not look well » devient un commentaire sur la nature de ce carnaval. Si le carnaval était bien un événement où chacun pouvait se mettre dans la peau d'un autre, et où l'étrangeté était de mise, un chien rose devrait y passer inaperçu. Son anomalie, son anormalité n'y dépareilleraient pas. Pourtant, la voix poétique l'enjoint (ironiquement) à se déguiser, non pas pour le plaisir d'être différent, d'être autrement, le temps d'une nuit, mais parce qu'une apparence peu valorisante, peu engageante, ne conviendrait pas à l'occasion. On retombe ici dans la société d'apparat et de paraître dont la voix poétique nous a précédemment montré les revers néfastes, ce qui confirme la tonalité ironique de ce dernier mouvement du poème. Elle nous fait découvrir un carnaval dénaturé puisque hautement codifié : l'extravagance, la marginalité, l'excentricité n'y sont acceptables que si elles revêtent une apparence harmonieuse et obéissent à certaines normes esthétiques. L'autre qui y est exprimé ne peut être qu'un autre gai, joyeux, agréable. Il ne doit pas renvoyer au monde une image négative du carnaval. Le masque poétique nous fait entrevoir un carnaval qui a bel et bien « dégénéré ». Mais là où les locaux suggèrent sans doute qu'il n'est plus aussi merveilleux et étincelant que par le passé, Bishop, elle, suggère qu'il ne remplit plus sa fonction d'expression du refoulé, de valve de sécurité, en quelque sorte. D'ailleurs cette dénaturation est thématifiée dans le texte lui-même : d'une part par la double ironie de la dernière strophe (qui non seulement ne dit pas ce qu'elle semble dire, mais qui adopte en plus la « bonne mine » de la gaité que la norme exige d'arborer de manière si artificielle lors du carnaval) ; et d'autre part par la tension qui survient entre la vue et l'ouïe dans la lecture des quatre dernières strophes (celles qui évoquent le carnaval). Cela commence par le démembrement de l'article défini « an » aux vers 29-30, « Tonight you simply can't afford to be a- / n eyesore ». Il fait ressortir à la fois l'aspect dérangeant de l'inhabituel et la menace de destruction qui pèse dans ce contexte sur quiconque déroge à l'humeur festive et policée bienséante. D'ailleurs, le poème présente jusque là des tercets aux rimes elles aussi très policées (aaa) – auxquelles seule l'apparition de ce chien a dérogé dans la strophe 4 : « teats / bitch / wits » – mais cette fois le démembrement de l'article

« an » est nécessaire pour que la façade des rimes soit conservée, ce qui vient soutenir l'idée que le poème dénonce une société du paraître qui sacrifie l'intégrité de ses composantes pour sauver les apparences.

Ensuite, alors que tous les vers correspondent jusque là à une unité syntaxique, Bishop fait survenir aux vers 30-31 un enjambement qui remet en cause non seulement la division entre les deux vers, mais aussi celle entre les deux strophes auxquelles ils appartiennent respectivement. Or elle choisit pour ce faire de fragmenter un lien étroit, intime, de la syntaxe puisqu'elle sépare l'article du nom qu'il détermine (« a / dog »). Puis à la strophe 11, ce sont les rimes qui font jouer la tension : « year » rime avec « here » bien que le son soit réalisé par des orthographe différentes, puis il ressemble visuellement à « wear » mais cette fois ne rime pas avec lui. Bishop fait de nouveau ressortir la dénaturation derrière une façade qui sauve les apparences. Les deux dernières strophes, enfin, retrouvent l'aspect lisse des précédentes, un aspect néanmoins sapé par l'ironie qu'ils construisent autour de la thématique du paraître.

Ce poème met en scène ce qu'il advient lorsque l'individu cherche à se couper de toute altérité : il dénature son mode d'existence et l'étrange qui ressurgit n'en est que plus « altérant » pour sa personne ; c'est alors que l'on sombre dans l'inhumain et le crime.

L'altération de la personne semble concomitante à toute tentative de réduction de l'autre au même. Car bien que l'autre opère bien souvent un retour au même, sa présence reste indispensable justement comme médium permettant au même de s'« ex »-primer, puis de retrouver le chemin de la maison, de revenir au « home sweet home » de l'humain sans se perdre dans l'inhumain. Cette thématique de la relation oxymoronique entre l'autre et le même est explorée par le biais des oncles et tantes qui se travestissent dans « Exchanging Hats » (*CP* 200) ou encore à travers le personnage transitoire, limitrophe, du Gentleman de Shalott (*CP* 9).

Le jeu d'échange des coiffes entre hommes et femmes symbolise un échange des rôles (en français on parle de « changer de casquette »), et ici en l'occurrence des rôles sexués, codifiés par la coutume, la norme sociale. Par l'utilisation de termes tels que « transvestite twist » (v.4), « exhibitionistic » (v.12) ou encore « perversities », le poème signale que sortir de ce rôle alloué à chacun est considéré comme anormal. Et pourtant, la tentation de s'adjuger la place de l'autre, l'attirance vers l'autre, semblent irrépessibles (le moindre moment de détente est prétexte à s'affubler du couvre-chef de l'autre sexe : sur la plage au vers 9 ou lors d'un pique-nique au vers 17) et cette tendance semble partagée par

tous (« we share your transvestite twist », v.4 ; « inspire us to experiment », v.8). Les interrogations des deux dernières strophes insistent à nouveau sur l'idée que ces transgressions aiguïssent la curiosité, mais elles approfondissent aussi l'enjeu de l'altérité ainsi explorée : dans « tell us, can't you, are there any / stars inside your black fedora? » (v.27-28), le « tag » n'a pas qu'une fonction phatique exprimant un intérêt marqué de la part de la voix poétique, il pose également la question de savoir s'il est possible d'exprimer cette altérité que l'on découvre en soi. Car l'altérité que représente le chapeau emprunté à l'autre sexe n'est pas seulement greffée depuis l'extérieure. Elle renvoie celui qui se travestit ainsi à une altérité intérieure, située sous le chapeau : « we wonder / what slow changes they see under / their vast, shady, turned-down brim » (v.30-32). Or, ici, cette altérité intérieure semble étouffée par la norme sociale : cette tante que les codes vestimentaires obligent à se dissimuler sous des chapeaux à larges bords n'est plus un individu mais une institution puisqu'il est question de « Aunt exemplary » (v.29) et non de « exemplary aunt ». Le besoin ressenti d'endosser le rôle du sexe opposé semble correspondre à une nécessité de laisser s'exprimer cette part d'altérité en soi, l'humour et la théâtralité servant d'exutoire et permettant d'échapper – ne serait-ce que le temps du jeu et sous couvert de la plaisanterie – à la réduction des catégories socialement définies.

La question de l'altérité et de la réduction de l'identité sont de nouveau posées dans « The Gentleman of Shalott », mais selon une perspective différente : « Exchanging Hats » pose la question du rapport entre l'altérité interne et celle imposée par le monde extérieur, alors que le Gentleman envisage l'altérité uniquement au sein de l'intimité de l'être. Ce personnage se conceptualise comme étant un demi-homme (n'ayant qu'un bras, une jambe, un œil, une oreille, etc) doublé de sa réflexion, c'est-à-dire d'un second demi-homme qui serait la réplique à l'identique du premier mais qui serait aussi nécessairement autre de par sa nature de reflet.

Dans le texte, l'effet miroir de reproduction à l'identique est thématiquement par le doublement des termes (« Which eye's his eye ? », v.1) ou par des jeux de symétrie visuelle entre les mots redoublés (notamment au vers 9, « leg and leg » évoque une symétrie centrale par rapport au point « and », mais qui plus est, la suite du vers évoque aussi une duplication par répétition : « leg and leg and »). Mais en même temps qu'ils opèrent un retour du même et au même, les effets de miroir de la syntaxe soulignent aussi la dualité, la duplicité et l'altérité de l'identité. Ainsi, les expressions « neither . . . / nor » (v.4-5), « nor . . . / nor . . . » (v.5-7), « nor a different color / than . . . » (v.5-6), ou encore « in or out »

(v.25) soulignent la dualité des parties au moment même où elles désignent la similitude puisqu'on ne peut parler de similitude qu'à condition d'être en présence d'au moins deux entités distinctes. L'enjambement des vers 38-39 thématise aussi la distinction dans la ressemblance : « and his hands clasp one / another ». La réciprocité de « one another » est scindée et de ce fait brisée sur le plan visuel puisque la rupture de la fin de vers contredit le lien établi par le sens. Cet effet est renforcé par une tension entre la vue et l'ouïe puisque l'oreille entend une réciprocité que le regard infirme⁷⁰. L'impossibilité de favoriser l'un ou l'autre des deux sens fait écho à l'impossibilité de décider de quel côté du miroir se trouve la réalité et de quel côté se trouve la réflexion / représentation.

Le dédoublement indécidable de la personne prend une dimension supplémentaire au vers 40 : « he says he » présente un sujet déclarant quelque chose sur lui-même. Il est alors sujet et objet ; il y a décalage entre la réalité du sujet et ce qu'il choisit d'en dire, d'en représenter, sans savoir lequel est lequel. Il y a l'être et la conscience de l'être. Cela nous renvoie aux interrogations de début de programme, « Which eye's his eye? / Which limb lies / next the mirror? », et fait ressortir le jeu de mots basé sur l'homophonie entre « eye » et « I ». Le dédoublement devient questionnement de l'identité. Cela ne débouche cependant sur aucune réponse sinon sur une prise de conscience de l'insaisissable étrangeté du moi. Les vers 29-30 notamment, nous mettent sur la piste de l'aporie de l'être impair et de son double : « And if half his head's reflected, / thought, he thinks, might be affected ». S'il doit se méfier de ses pensées, ne doit-il pas remettre en question sa conception double (ou demie) de sa personne ? Et s'il la remet en question, alors pourquoi y aurait-il lieu de se méfier, puisque sa personne n'étant plus divisée, ses pensées n'auraient plus de raison d'être affectées, et il n'y aurait plus lieu de remettre quoi que ce soit en question. L'identité se révèle être une question aporétique.

Néanmoins, si ce questionnement cesse, le poème cesse, autrement dit la création et la représentation cessent. L'absence de remise en question relève de l'existence sans pensée : les animaux existent, et ce, sans remettre en cause leur perception de l'environnement ; leur mode d'être-au-monde est purement instinctif et « naturel ». Mais c'est précisément le propre de l'être humain de questionner, de se questionner, de penser, de se penser, et donc de (se) représenter. « If the glass slips / he's in a fix – » (v.33-34). C'est

⁷⁰ Ainsi que l'indique Richard Bradford dans *The Look of It*, ce procédé est basé sur la dimension double du texte en poésie, c'est-à-dire sa disposition horizontale et verticale sur la page : « Visual structures preempt and negate the analytic conventions of criticism by investing the printed text with an unbuild tension between succession and simultaneity » (43).

bien la preuve que le sujet ne saurait exister – en tant que sujet pensant, par opposition aux animaux et aux objets – sans sa réflexion, sans sa représentation. C'est parce que les deux vont autant de pair qu'ils en deviennent indiscernables et indécidables, et c'est cette relation de l'autre au même qui rend l'enjeu de la représentation si pétillant : « The uncertainty / he says he / finds exhilarating » (v.39-41). Dans la représentation, l'autre renvoie au même et vice versa, et l'indécidabilité qui en découle permet la démultiplication de la création : « He loves / that sense of constant re-adjustment » (v.41-42).

De sorte que lorsque le poème conclut : « He wishes to be quoted as saying at present: / “Half is enough.” », la voix poétique ne prône pas soudainement l'isolement de l'impair. Au vu de ce qui a été développé plus haut, une explication plus satisfaisante et cohérente se dessine : l'impair, c'est ce qui autorise l'existence du double. Le double ne peut être double s'il n'est basé sur de l'impair. La représentation et la création ne sont possibles que grâce à l'incomplétude de l'impair. Roland Barthes parle dans *Critique et Vérité* du vide du sujet, une notion qui rejoint celle de l'incomplétude :

Le sujet n'est pas une plénitude individuelle qu'on a ou non le droit d'évacuer dans le langage . . . mais au contraire un vide autour duquel l'écrivain tresse une parole infiniment transformée (insérée dans une chaîne de transformation), en sorte que toute écriture qui ne ment pas désigne, non les attributs intérieurs du sujet, mais son absence. (76)

Lorsque le Gentleman déclare « Half is enough », il soutient la même conception de l'écriture que Roland Barthes : l'impair et son incomplétude lui suffisent dans la mesure où c'est cela qui autorise l'écriture du sujet lyrique. Il affirme ainsi que ce sont là justement les conditions nécessaires à la création. Si le sujet était une plénitude, il n'y aurait pas de place pour la création.

Cependant la réciproque est aussi vraie : tout comme son double intertextuel, la Dame de Shalott de Tennyson, son existence dépend du dédoublement et de la médiation, bref, de la représentation. Dans « The Lady of Shalott », la vie de la protagoniste est soumise à un sort selon lequel elle ne doit pas entrer en contact direct avec le monde et ne doit le voir que par le biais d'un miroir. C'est une existence médiée. Le jour où elle décide de faire l'expérience de la réalité extérieure en direct, le sort s'abat sur elle et elle meurt. De même, sans son miroir, l'existence du Gentleman devient bancal. Qui plus est, celle de « The Gentleman of Shalott » en tant que poème dépend entièrement de la médiation du miroir. Mais alors que la Dame semble devoir se protéger de la réalité extérieure grâce à la médiation du miroir, le Gentleman, lui, semble avoir besoin de ce miroir non pas pour se protéger mais pour se projeter dans la réalité extérieure et au contraire pour entrer en

contact avec elle. De plus, si la Dame se familiarise avec le monde extérieur qui lui est étranger par le biais du miroir, le Gentleman, au contraire, découvre l'étrangeté de son moi intérieur via ce miroir qui le divise. Ce qui échappe à la Dame, c'est l'extérieur, l'autre ; ce qui échappe au Gentleman, c'est lui-même. Dans « The Lady of Shalott », créer, c'est représenter le monde pour tenter de se l'approprier ; dans « The Gentleman of Shalott », la création consiste à écrire le sujet lyrique, à combler un vide en tentant d'écrire ce moi insaisissable.

D'ailleurs, écrire « The Gentleman of Shalott », c'est à la fois créer le même à partir de l'autre (à partir du poème d'un autre, ici de Tennyson, Bishop réifie le motif du miroir, du lien de l'impair à la contingence du monde) et l'autre à partir du même (Bishop écrit un poème qui opère comme un miroir par rapport à l'original puisqu'il l'inverse et le transforme : il renverse la question du lien au paysage extérieur et de sa connaissance pour lui substituer la question de la projection et la connaissance du paysage intérieur). Via cet effet de miroir intertextuel, on comprend que pour Bishop, la question de l'autre est étroitement liée à celle du retour au même, ou à un avatar du même en perpétuelle mutation, ré-vision, re-présentation. En ce sens, Elizabeth Bishop est emblématique de ce que Michel Foucault a appelé la pensée moderne : « une pensée qui ne va plus vers la formation jamais achevée de la Différence, mais le dévoilement toujours à accomplir du Même » (351). Ce travail de dévoilement du Même investissant ici le domaine de l'intertextualité indique que pour Bishop le jeu de révélation de l'autre dans le même touchait non seulement la question de l'identité, mais aussi tout particulièrement celle de l'identité de et dans l'écriture. C'est pourquoi il semble intéressant de revenir quelques instants sur la défamiliarisation de la scène de l'écriture dans « 12 O'Clock News ».

Nous avons évoqué ce phénomène par rapport au lecteur dans le premier chapitre. Observons à présent l'effet produit par le jeu mis en place par ce texte à double entrée sur la voix poétique.

Le fait d'appliquer à son univers familier une terminologie qui lui est étrangère oblige le poète à se distancier de cet univers. Cette distanciation crée une sorte de dédoublement. En effet, les traces d'une activité d'écriture impliquent la présence de la personne qui écrit, ou du moins son existence. Ne serait-ce que de manière métonymique, elle fait partie de la scène décrite en même temps qu'elle s'en exclut de par le mode de regard adopté.

Cette ambiguïté de la position de la voix poétique vis-à-vis de son texte apparaît surtout dans la deuxième moitié et se complexifie au fur et à mesure que l'on avance dans ce programme poétique. Le début est en apparence dépourvu de toute difficulté : le titre annonce un mode journalistique dont on retrouve les codes habituels, avec une voix qui s'adresse directement à ses spectateurs / auditeurs (je reviendrai plus tard sur le choix de ce terme et sur la tension sous-jacente qu'il révèle dans ce poème), et qui utilise la deuxième personne du pluriel pour parler en son nom et en celui de l'équipe qui a permis de mettre au point le reportage : « our aerial reconnaissance », « We have also received reports », etc. La première difficulté surgit lorsque l'on passe d'une considération géographique à une considération socio-politique du pays présenté, autrement dit, lorsqu'il s'agit de (re-)peupler ce monde, ce petit microcosme dont on sait à présent qu'il n'est autre que celui habité par Bishop elle-même... Et lorsque le paragraphe 6 en vient à évoquer le peuple de cette contrée, on peut imaginer qu'il s'agit de petits objets occupant la surface de la table, mais on ne peut s'empêcher de songer à l'écrivain qui évolue aussi dans cette sphère, d'autant que le paragraphe 2, par l'évocation de son travail (« What endless labor those small, peculiar shaped terraces represent! ») a contribué à le réintroduire dans le paysage. Pourtant les paragraphes 7 et 8 réaffirment une différenciation entre ce peuple et l'écrivain, puisque parmi les individus de cette société, on compte l'effaceur et les cigarettes. On remarquera néanmoins qu'à l'instar des touches de la machine à écrire du paragraphe 2, ces éléments sont tous des prolongements de la main de l'écrivain. De sorte que ce peuple à la fois est et n'est pas notre écrivain, mais l'espace présenté est bien la sphère de son intimité, l'espace de travail étant de ce fait une projection-extension de son monde intérieur.

Or quel commentaire de cette contrée nous livre l'écrivain une fois la modélisation qui permet une mise à distance effectuée ? L'écrivain la présente comme un domaine restreint (« this tiny principality », paragraphe 2) mais dont l'étendue des ressources nous échappe (« The natural resources of the country being far from completely known to us », paragraphe 6). On peut y voir une description de sa conscience et de son inconscient. D'ailleurs, ici, l'informe guette : « there is the possibility that this may be, or may contain, some powerful and terrifying "secret weapon." ». Il n'en demeure pas moins que cette contrée est en partie connue et a fait l'objet d'études : « given what we *do* know, or have learned from our anthropologists and sociologists ». L'élément humain n'apparaît pas si insondable. Cependant, cette citation souligne deux aspects : tout d'abord que

l'humain pose problème du point de vue de la connaissance (le reportage oscille entre ce que l'on sait et ce que l'on ne sait pas et le verbe « know » est décliné sous diverses formes : « As you all know », « unknown to us », « being far from completely known to us », « what we do know »), et que même dans sa dimension accessible, il n'a rien de manifeste ou d'évident puisqu'il a fallu l'élaboration d'une science et l'intervention d'experts pour qu'on apprenne quelque chose sur lui.

A l'anthropologie et à la sociologie, ce poème offre une autre alternative dans la quête de la connaissance de l'humain : l'écriture. Celle d'un poème qui déplace (dans une autre terminologie) et diffère (c'est le processus de lecture exposé précédemment) l'objet de son étude afin de l'approcher différemment, de l'éclairer sous une autre lumière ; un poème qui permet comme nous l'avons déjà dit d'opérer une distanciation, une défamiliarisation, et ainsi de passer de l'état de sujet à celui d'objet.

Mais voici le traitement que le poème propose de la page dactylographiée, et donc de l'écriture : « a large rectangular “field,” hitherto unknown to us, obviously man-made. It is dark-speckled. » (paragraphe 4). Cela suggère que l'écriture pourtant produite par l'écrivain lui est étrangère, du moins dans une certaine mesure : elle demeure « faite par l'homme », elle relève bien de l'humain, mais lui échappe comme l'indique la défamiliarisation opérée sur les lettres, les mots et les signifiants qui deviennent des « tâches sombres » et qui renvoient au scriptible, c'est-à-dire à l'informe et l'indicible qui se profile sous la forme.

L'ambiguïté de l'écriture ressort aussi du traitement « religieux » qui en est fait : le flacon d'encre devient l'incarnation d'une force spirituelle ou encore un autel dédié à un dieu, le dieu de l'écriture, laquelle est alors perçue comme salvatrice ; mais du point de vue distancié que l'écrivain adopte ici, cela ne relève que de la superstition :

it may well be nothing more than a *numen*, or a great altar recently erected to one of their gods, to which, in their present historical state of superstition and helplessness, they attribute magical powers, and may even regard as a “savior,” one last hope of rescue from their grave difficulties.

On voit la place cruciale que l'écriture joue dans le paysage mental qui est ici représenté, mais grâce au dédoublement occasionné par le déplacement, la différance du texte, l'écrivain rajoute un commentaire qui suggère que la capacité salvatrice de l'écriture n'est que chimère, tout au plus un leurre trompant l'angoisse de l'informe. D'ailleurs, l'écriture est associée au mortifère via les différents éléments de sa sphère : la page dactylographiée évoque aussi bien l'envol (« An airstrip? ») que la mort (« A cemetery? »), l'effaceur de

machine à écrire a lui aussi péri, victime d'un leurre visuel (« who may have met his end by falling from the height of the escarpment because of the deceptive illumination »), et les cigarettes grillées à l'occasion du travail d'écriture ressemblent à des soldats morts horriblement contorsionnés. Finalement, le texte s'achève sur une représentation du cendrier métonymique de la « pause cigarette », c'est-à-dire sur une suspension de l'écriture pendant laquelle s'engagent des manœuvres conflictuelles qui ne débouchent sur aucun éclaircissement de la situation : « gives proof, if proof were necessary, either of the childishness and hopeless impracticality of this inscrutable people, our opponents, or of the sad corruption of their leaders ». Cette phase correspond à la tentative de mise en forme de quelque chose qui résiste – « our opponents » – et qui demeure insondable – « inscrutable ». L'étymologie du mot « scruter » signifie trier les vieilles hardes, les friperies. Dans cette sphère intime, il semble que la voix poétique ne parvienne pas à faire le tri, à ordonner ses vieilles affaires, lesquelles correspondent, s'il s'agit de la projection d'un paysage intérieur, à de vieilles idées, des habitudes, peut-être aussi à des façons de penser. En bref dans c'est le familier qui lui est imperméable. Si on se souvient alors que le même paragraphe débutait comme suit : « From our superior vantage point, we can clearly see into . . . », on comprend toute l'ironie que l'auteur s'adresse à elle-même puisque la position « supérieure » que lui confère ce poème pour jauger l'insondable qu'il y a en elle-même, loin de la faire accéder à une clairvoyance quelconque, ne fait jamais que la ramener à la résistance de l'indicible en soi. Cela revient ici, dans la sphère intime de l'écrivain, à révéler la résistance de l'écriture et du sujet lyrique dans l'écriture. Et pourtant, dans ce poème, c'est précisément la thématization de cette résistance qui autorise la création d'une expérience poétique nouvelle et innovante, comme si la résistance était justement le garant de la création.

C'est aussi ce que suggère la caractérisation du personnage d'Edwin Boomer dans « The Sea & Its Shore ». Il est difficile de déterminer la position du narrateur par rapport à son personnage : sa voix reste perpétuellement ambiguë. Elle peut parfois paraître très sérieuse, littérale, et parfois ironique, ce qui ne mène pas aux mêmes interprétations des métaphores construites autour des découvertes et lectures de ce personnage. Ainsi, il existe un décalage entre l'étude persévérante faite par Edwin Boomer des fragments d'écriture qu'il ramasse et la qualité rarement littéraire de ceux-ci, de sorte qu'une phrase telle que « Edwin Boomer lived the most literary life possible » (172) peut revêtir des allures de sarcasme ou non selon qu'on attribue plus d'importance dans la caractérisation de

ce Boomer aux sèmes de persévérance et d'étude approfondie ou aux sèmes moins glorifiants qui le relie au ramassage des ordures. La qualité de ses lectures est également ambiguë : les bribes de journaux et de magazines semblent majoritaires, mais au nombre de ses lectures figurent aussi de grands classiques de poésie tels que « L'Albatros » et « The Rime of the Ancient Mariner » (175). Par ailleurs, il semble se rapprocher de Bishop elle-même lorsque la voix narratrice affirme : « (he made no distinction between the bewilderments of prose and those of poetry) » (178), s'attachant comme elle avant tout à la « littératurité » d'un texte. Cependant, alors que Bishop construit des textes, Boomer lui a pour travail de les détruire⁷¹. Il y a une résistance de la caractérisation. Les constantes révisions, qui font osciller le lecteur entre des visions sympathique et ironique du personnage et de ses activités littéraires, sont en définitive impossibles à résoudre puisqu'au moment de prendre congé, la voix narratrice nous livre une conclusion qui n'en est pas une : « It is an extremely picturesque scene, in some ways like a Rembrandt, but in many ways not ». On retrouve ici un écho à la fois des apories des poèmes de Bishop, mais aussi l'idée de ne jamais atteindre une représentation mentale figée comme dans « The Imaginary Iceberg » parmi tant d'autres exemples. Par le biais de cette caractérisation résistante du personnage, Bishop empêche la fixation et l'arrêt de la représentation.

L'ambiguïté du moi, l'altérité dans le moi s'avèrent nécessaires à la vie, en même temps que (et sans doute justement parce que) elles posent problème. Si elles garantissent la création, elles n'en garantissent pas le confort. Mais encore une fois, c'est sans doute le défi de ce qui nous échappe et de ce qui nous résiste qui constitue l'enjeu vital et vitalisant de toute création.

⁷¹ Bien sûr, certains éléments pourraient laisser voir en Boomer la figure d'un juge séparant le surplus de l'essentiel : « a man was appointed to keep the sand free from papers » (171) ; « a beach should be able to keep itself clean. . . . But the tempo of modern life is too rapid. Our presses turn out too much paper covered with print, which somehow makes its way to our seas and their shores, for nature to take care of herself » (172). Il peut apparaître comme un censeur ou comme un critique, mais une telle lecture est infirmée en fin de récit car le narrateur nous spécifie finalement que *tout* doit disparaître : « All, all had to be burned, even bewildering scraps that he had carried with him for weeks or months » (179).

II – L'aliénation du moi

La présence de l'autre en soi qui se manifeste par une résistance de l'accession à une connaissance de soi – aussi bien sur le plan psychique, personnel, que sur le plan de l'écriture et de la création – conduit à la notion d'aliénation dont Elizabeth Bishop traite notamment à travers la figure sonore du cri, à travers la notion de l'informe et celle de la folie.

Le cri : l'avant et l'après

Nombre des poèmes de Bishop construisent un sujet lyrique aliéné de la naturalité de son quotidien. Ce qui provoque cette aliénation, c'est la plupart du temps un événement (ou une scène) traumatisant qui déchire la surface familière du quotidien et laisse apparaître la contingence du sujet dans son rapport au monde et aux autres. Cette révélation, cette « découverte » au sens littéral⁷², scelle une rupture définitive entre l'avant et l'après.

A plusieurs reprises dans l'œuvre de Bishop, l'élément déclencheur est un cri. Dans « In the Waiting Room », la voix poétique qui attend sa tante chez le dentiste et l'entend crier sombre soudainement sous une avalanche de prises de conscience concernant sa présence au monde et son rapport aux autres. L'effet irréversible de ces découvertes sur son être-au-monde se traduit par l'écho entre le début et la fin du poème qui fait apparaître un changement sensible : les vers 1 et 96 ancrent tous deux la situation dans un lieu familier qui devrait invariablement produire un effet de stabilité rassurante (« in Worcester, Massachusetts », ville natale de Bishop). Le Worcester des premiers vers est lié à l'évocation de la famille à travers le personnage de la tante, c'est-à-dire à une identité par association, par inclusion, par similarité. En fin de programme poétique, l'ancrage de la situation pourrait sembler à première vue renforcé puisque qu'il est cette fois non seulement spatial mais aussi temporel : « in Worcester, Massachusetts / . . . / of February, 1918. » (v.96-99). Néanmoins cet ancrage personnel fait résonner sur le plan plus large de l'Histoire le chaos de la première guerre mondiale. Ce Worcester là est bien plus conflictuel : il est dépeint pendant la guerre, pendant la nuit, pendant l'hiver et le froid, un

⁷² Pour une analyse de ce phénomène de déchirure du voile du familier, voir l'analyse de Bruce Bégout dans *La Découverte du Quotidien*.

Worcester hostile. Or une des logiques de la guerre est celle de l'affirmation de l'identité par la différence. La guerre évoque aussi l'opposition entre un extérieur étranger, menaçant, et soi. Nous verrons plus loin comment cela redouble la thématique de la prise de conscience de son être au monde et aux autres par la voix poétique. Notons pour l'instant que ce Worcester hivernal est recouvert d'une neige particulière, le « slush » qui désigne de la neige fondue ou fondant, de la neige qui n'en est déjà plus vraiment, ce qui complète le tableau d'un environnement inquiétant où l'étrangeté fait irruption dans le familier.

Pour en revenir à la voix poétique elle-même, je souhaiterais montrer qu'elle va faire l'expérience d'une double aliénation, ou plutôt du caractère inévitable de celle-ci : car non seulement, la révélation d'elle-même est accompagnée d'une aliénation par rapport aux autres, mais de plus, rétrospectivement, il s'avère que l'état qui précédait (état de non reconnaissance de cette aliénation) impliquait lui aussi une forme d'aliénation, cette fois par rapport à elle-même.

Le poème est construit en deux temps et la voix poétique subit un renversement complet entre la première partie du poème et la seconde. Je propose de partir du moment de la révélation, de la reconnaissance du moi pour voir ensuite comment cela éclaire la connaissance de ce moi et de son rapport aux autres avant et après la reconnaissance.

Lorsqu'elle proclame : « But I felt : you are an *I*, / you are an *Elizabeth*, / you are one of *them* » (v.60-62), le « je » qui n'avait jusque là jamais été interrogé par la fillette, qui semblait aller de soi, devient soudain problématique. Le recours à un « you » pour s'adresser à elle-même l'atteste : ce « je » est devenu étrange, comme étranger à lui-même, d'où la mise à distance instinctive en le désignant par ce « tu », cette deuxième personne qui semble alors émerger de la première. Cette fracture du sujet se retrouve au vers 65 dans l'expression « what it was I was », fracture signalée par l'utilisation du passé, mais aussi par la mise en parallèle de « it was » et « I was », le « it » en anglais désignant aussi le « ça » et la construction hypotactique suggérant alors que le moi est perçu comme cet autre en soi, dans le moi. L'élosion du relatif rend la séparation entre l'un et l'autre plus perméable encore et l'imbrication plus étroite.

Or, parler d'un moi, d'un « je », c'est accepter ou comprendre que c'est un sujet parmi d'autres. Cette tension entre l'autre et le même, entre le singulier et le pluriel, est à son comble dans la proposition suivante : « an *Elizabeth* » contient l'article défini qui, bien que singulier, pointe du doigt l'existence d'autres occurrences similaires pendant que le

prénom désigne l'unicité absolue. La découverte de la fillette est celle de la singularité de son être dans le monde, mais aussi de son appartenance à un groupe qu'est la classe de «l'humain». Les questions des vers 75 à 84 indiquent que la source d'inquiétude n'est pas seulement de devoir soudainement être face à soi-même, de se reconnaître singulière et donc différente, mais de devoir découvrir qui elle est notamment via les similitudes avec les autres et son rapport à eux, autrement dit de devoir découvrir l'essence de l'être, ce qui fait d'elle un être humain :

What similarities –
boots, hands, the family voice
I felt in my throat, or even
the *National Geographic*
and those awful hanging breasts –
held us all together
or made us all just one?

Cela correspond à une expérience d'aliénation d'elle-même en ceci qu'elle reconnaît les autres comme étant à la fois similaires et distincts, incarnant à la fois l'autre et le même : reconnaître en soi des caractéristiques qui ne sont pas proprement siennes, c'est à la fois reconnaître le familier dans l'étrange, dans l'autre, mais c'est aussi et surtout reconnaître une part de l'autre en soi, c'est reconnaître qu'il existe en soi un espace pour cet autre. « I knew that nothing stranger / had ever happened, that nothing / stranger could ever happen », v.72-75), l'enfant se sent étrange, étrangère à elle-même au moment où elle comprend qu'elle est, comme les autres, quelqu'un de différent. Le terme qu'elle choisit pour exprimer la sensation de cette expérience résonne d'ailleurs d'une tonalité très Freudienne : « How – I didn't know any / word for it – how “unlikely”. . . » (vers 84-85 dont l'enjambement met d'ailleurs en suspens ce « mot » qu'elle cherche et qui lui échappe). On entend dans « Unlikely » l'écho de « *Unheimlich* » qui se réverbère jusque dans la construction de ces deux mots :

reprenant ici la définition que Schelling donne de l'*Unheimlichkeit* (on qualifie de *unheimlich* « tout ce qui devrait rester secret, dans l'ombre, et qui en est sorti » [Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, 222]), Freud montre très bien que le terme *heimlich* peut indiquer également ce qui est caché et tenu secret. Il ne s'agit pas là d'une simple coïncidence, mais déjà de la révélation à venir de la réversibilité inquiétante du *heimlich* et de l'*un-heimlich*. (Bégout 444)

« Like », tout comme le terme « *heimlich* », comporte une double entente : cela désigne ce qui est ressemblant, donc assimilable, ce qui peut être ramené à l'unicité, mais cela suppose aussi la présence d'au moins deux entités que l'on puisse ainsi rapprocher. Cela implique de la pluralité, de la multiplicité dans la ressemblance. La réversibilité est là aussi au rendez-

vous. D'où la conscience d'appartenance à un même groupe que les autres, mêlée d'une nouvelle conscience de soi, d'être une individualité à part entière. D'où aussi l'inquiétude ressentie face à l'imbrication de l'autre et du même, de l'autre dans le même, de l'étrange dans le familier. Cette prise de conscience fait surgir rétrospectivement la même logique de réversibilité dans « l'avant révélation ».

On observe dans la première strophe la montée d'une atmosphère confuse où les limites deviennent floues. Très tôt dans le poème, par le brouillage des catégories, les classifications du quotidien perdent de leur certitude et de leur effet rassurant. Ainsi l'enjambement des vers 6-7 semble nier la validité de l'opposition communément admise entre jour et nuit : « It got dark / early ». A ce stade, la fillette n'a pas conscience, du moins pas de manière réfléchie, d'être un sujet (elle dit « je », mais sans prendre acte de ce que cela implique ; c'est un « je » qui n'a jamais été ni remis en question, ni envisagé dans sa relation aux autres et au monde, un « je » instinctif, comme allant de soi). Et déjà pourtant, cette manière irréfléchie d'être au monde n'est pas thématifiée comme étant le produit d'une évidence manifeste des limites entre soi et les autres et les choses. Au contraire, dans la salle d'attente, la voix poétique accumule pêle-mêle les personnes et les choses comme si les unes et les autres se valaient, indiquant ainsi une absence de distinction, de discrimination dans la focalisation adoptée. Pourtant, cette voix fait bien la différence entre elle-même et sa tante puisqu'elle utilise nettement et distinctement les pronoms « I » et « her », et qu'elle fournit même aux vers 41-42 un commentaire qui la distancie de la personnalité de cette tante (« even then I knew she was / a foolish, timid woman ») ; elle fait aussi très bien la différence entre elle-même, une fillette de sept ans, et les adultes puisqu'elle précise au vers 8 qu'elle est entourée de « grown-up people », de « grands ». Mais ces traces de discernement disparaissent paradoxalement dès qu'elle est confrontée à un environnement qui lui est étranger ou lointain et non plus quotidien et proche : une fois plongée dans les univers exotiques du *National Geographic*, sa tendance à tout placer sur le même plan reprend le dessus (elle transparaissait déjà, bien que compensée par certains éléments attestant d'une certaine différenciation, dans sa présentation de la salle d'attente). C'est ainsi qu'elle passe indifféremment d'un volcan à des explorateurs célèbres, puis à une scène de pendaison, puis au commentaire orienté du magazine en légende à cette photo, puis aux femmes africaines dénudées. Cela confirme que sa perception du monde comme un assemblage transactionnel de composantes distinctes ne vaut que dans son rapport au monde qui lui est familier, c'est-à-dire un monde qui est vécu comme acquis, comme

évident, et dont l'organisation n'est à aucun moment remise en cause. Les marques de délimitation, d'organisation de son environnement ne sont d'ailleurs présentes dans son langage que lorsqu'elle évoque le proche, et elles disparaissent lorsqu'elle est confrontée au lointain. Le manque d'articulations linguistiques trahit une absence d'emprise sur le monde qui lui est étranger. Néanmoins, la fillette montre qu'elle en reconnaît l'étrangeté, par l'usage de l'adjectif « horrifying » (v.31), par exemple, qui indique bien que ce qu'elle voit la dérange parce que cela sort de la norme à laquelle elle est habituée. De même, la répétition aux vers 27 et 29 de « wound round and round » suggère par son insistance que le phénomène l'interpelle et lui paraît aller à l'encontre de ce qu'elle considère comme naturel. Ceci est renforcé par l'enchevêtrement du corps humain et de matériaux « hostiles » : « Babies with pointed heads / . . . with string » ; « black, naked women with necks / . . . wire »). On ressent une sorte de vertige qui l'assaille face à ce qu'elle ne parvient pas à faire entrer dans le cadre familial et qu'elle cherche à contrer par un recours au cadre régisseur des marges et de la date du magazine comme pour ne pas perdre pied. Mais à ce stade, ces reconnaissances de l'autre ne relèvent pas de l'ordre du réfléchi. Pour preuve, le vers 33 suggère que son comportement est dicté par le ressenti et non par le rationnel : « I was too shy to stop ». Mais ce sentiment est aussi le fruit d'un conditionnement de son attitude en public, de l'acquisition de codes qui la régissent. Elle semble déjà avoir un sens de l'existence d'un rapport aux autres (et de la distinction entre les autres et elle-même) en ceci qu'elle est consciente de leur regard et qu'elle sent l'influence de ces regards sur son comportement. Il y a déjà dans cette phase instinctive, dans cette période où son mode d'être au monde est plus « naturel », une tension et un certain degré de discernement entre soi et l'autre. Et il y a donc déjà une certaine aliénation de soi puisque sa façon d'être est en partie régie par la présence des autres. Mais encore une fois, ce rapport n'est encore présenté que comme un ressenti, non comme un questionnement ainsi que cela sera le cas après la découverte de cette part d'étrangeté en elle.

C'est pourquoi j'ai parlé plus haut d'un avant et d'un après qui ne pourrait plus jamais être le même : premièrement parce que l'on passe d'un mode d'être au monde et aux autres instinctif et naturel à un mode problématique ; ensuite, parce que l'aliénation était auparavant tue (en ce sens qu'elle n'était pas conceptualisée dans l'esprit de la personne aliénée) et qu'elle devient soudain manifeste (pour la personne aliénée elle-même). Cela s'accompagne d'une apparition d'anxiété qui n'avait pas lieu d'être auparavant dans le

monde familier de la fillette puisqu'il allait de soi, semblait plus lisse. Ce changement de regard sur son environnement se manifeste notamment dans la textualité du poème : le premier mouvement enchaîne toutes les images que la fillette rencontre et les assimile dans la première longue strophe, tout comme le processus de quotidianisation incorpore les éléments nouveaux dans le quotidien en masquant du mieux possible leur étrang(èr)eté⁷³ ; il n'est interrompu qu'au moment de la catharsis provoquée par le cri de la tante ; débute alors une autre longue strophe explorant ce qui vient de lui arriver ; lorsque la fillette commence à saisir, via cette deuxième strophe, l'enjeu de la révélation qui s'est imposée à elle, le poème devient alors plus fragmenté. Les strophes deviennent des « morceaux » plus petits. Cette fragmentation dans l'écriture correspond à la découverte de la limite de la connaissance de soi. Elle survient lorsque la fillette comprend que la reconnaissance n'implique pas la connaissance de soi. Ce qu'elle a entrevu est un raz-de-marée qui semble alors engloutir la langue, imposer des blancs, des espaces, des creux dans l'écriture. Entre ces interruptions, la mise en mots de l'expérience semble essayer de contrer cette limitation en s'attachant à réaffirmer la réalité, à stabiliser sa présence au monde : la première tentative (la troisième strophe) est mise en échec par un sentiment de perdre pied, d'être submergée ; puis une deuxième tentative (avec la quatrième et dernière strophe) ne parvient finalement qu'à confirmer l'irréductible contingence du monde et de l'être au monde. Après quoi le poème se tait, incapable de résoudre cette relativité et contraint de s'y résigner.

Dans la nouvelle « In the Village », on retrouve la même rupture entre un avant et un après, assimilée elle aussi à un cri, et ouvrant sur un horizon d'aliénation du quotidien comme n'allant plus de soi. Néanmoins, là où le poème « In the Waiting Room » se concentre sur l'instant de révélation de l'aliénation et sur ce qui l'a précédé, ne laissant qu'entrevoir l'après de manière suggestive, la nouvelle ne traite que de l'après. Ces choix d'orientation sont d'ailleurs inscrits dans la différence entre les deux titres : celui du poème indique un lieu de transition, la notion d'attente tendant à ancrer cette transition du côté de l'expectative, de l'avant ; alors que le titre de la nouvelle désigne un lieu où l'on est déjà installé. Effectivement, dès l'incipit le cri est déjà ancien, déjà passé et qui résonne encore par la réverbération qu'il implique sur le présent de la jeune narratrice.

⁷³ Je reprends à nouveau ici les concepts de quotidianisation et d'étrangèreté développés par Bruce Bégout dans *La Découverte du Quotidien*.

Car ce cri a été assimilé par la mémoire et incorporé au quotidien de la fillette. L'état qui lui était antérieur semble avoir été oublié, comme si l'incorporation de ce cri dans la mémoire l'avait modifiée à jamais. Avec ce cri ancien a surgit une angoisse double, celle qui est liée à la révélation de l'étrangeté dans l'intime (la mère qui profère ce cri) et celle de l'entendre résonner de nouveau. Ce deuxième aspect suggère qu'à l'occasion de la révélation, le processus de « normalisation », de banalisation, du quotidien a cherché à étouffer ce cri, à dissimuler l'étrangeté de la découverte. C'est un thème dont traite aussi la nouvelle : par l'alternance de moments d'accalmie et d'épisodes tragiques, Bishop illustre l'échec du processus de quotidianisation face au retour de l'étrange vainement refoulé. C'est ainsi que le cri d'origine est réactivé lors du retour de la mère, objet central du refoulement. Ainsi, la nouvelle s'amorce avec l'évocation du cri originel qui persiste tel une épée de Damoclès dans l'existence de la narratrice, une persistance quotidienne puisqu'elle investit le lieu de vie, le village. Le deuxième mouvement du texte correspond au retour : celui de la mère, celui du cri, du refoulé. On y trouve aussi la tentative du quotidien, incarné par la forge et l'oncle Nat, d'assujettir ce cri troublant à la banalité ordinaire, en le faisant taire, en le masquant par les sons répétés de la forge qui semblent destinés à renforcer le bercement rassurant du quotidien. Il y a alors tension entre deux formes de répétition : celle qui cherche à entériner le confort du déjà-vu de l'ordinaire et celle qui fait ressurgir un déjà-vu refoulé, la seconde sapant le travail de la première. L'effort vain de banalisation ressort aussi des oscillations entre le dedans et le dehors de la forge (253), entre le moi et la transaction avec les autres à laquelle ce moi est soumis. La narratrice semble essayer de stabiliser son environnement via cette topographie du dedans et du dehors, mais le choix final du mode de transaction ne lui revient jamais :

Outside, along the matted eaves, painstakingly, sweetly, wasps go over and over a honeysuckle vine.

Inside, the bellows creak. Nate does wonders with both hands; with one hand. The attendant horse stamps his foot and nods his head as if agreeing to a peace treaty.

Nod.

And nod.

A Newfoundland dog looks up at him and they almost touch noses, but not quite, because at the last moment the horse decides against it and turns away.

Outside in the grass lie scattered big, pale granite discs, like millstones, for making wheel rims on. This afternoon they are too hot to touch.

Le cheval, qui approche son museau de celui du chien puis se détourne, faisant ainsi échouer l'accord ou la connexion avec l'autre, évoque par ce geste une aliénation au sein du moi que représente la forge. Le contact est impossible, que ce soit avec l'autre qu'incarne le chien ou le monde des choses que représentent les moules de granite en forme de disques, « trop chauds pour être touchés ». Le quotidien ne parviendra décidément pas à domestiquer l'étrange ; car en réaffirmant juste après cet épisode de la forge que le cri s'atténue, « Now it is settling down, the scream », Bishop ne fait que nous y ramener, et la voix de la narratrice ne fait que réaffirmer sa persistance, puisqu'elle ne peut s'en détacher complètement... C'est d'ailleurs ce qui se passe déjà dans l'épisode prétendument dérivatif cité ci-dessus : l'évitement ne fait que nourrir le refoulé en son sein, comme nous le verrons de manière plus approfondie dans la prochaine partie.

Plus loin, dans l'épisode de la vache menée au pré, un autre évitement est mis en échec. Lors de cette échappée de la maison, théâtre de la réactivation de manifestations inquiétantes, la fillette imagine rester dans le pré toute la journée pour repousser le retour au domicile familial où l'étrange a fait irruption avec le retour de cette étrangère qu'est sa mère pour elle. Pourtant, l'alternative à l'interaction avec l'étrangeté de l'autre s'avère très rapidement peu engageante car elle lui substitue un face à face avec l'incomplétude de l'impair, avec l'angoisse de la solitude : « For a while I entertained the idea of not going home today at all, of staying *safely* here in the pasture all day. . . . But an immense, sibilant, glistening loneliness suddenly faces me, and the cows are *moving off* to the shade of the fir trees, their bells chiming softly, *individually* » (265 ; mes italiques). Cette échappée se solde de nouveau par un double échec puisque dans un premier temps, elle ne mène à aucune alternative satisfaisante, et que finalement, l'épisode s'achève par un retour à l'étrangeté et à l'inquiétude liées à la folie de sa mère. Ces impressions sont redoublées par l'évocation de l'enfance de sa mère : « Then she [Miss Ruth Hills] tells a funny story about when they were little » (266). L'enfance d'un parent que l'enfant a nécessairement toujours connu adulte constitue pour ce dernier une bizarrerie qui déroge à ses (pré-)conceptions du quotidien. Mais pour cette enfant qui semble ne pas se souvenir de ce qu'était sa mère avant le cri révélateur de la maladie mentale de celle-ci, l'évocation de cet « avant » perdu (dans l'héritage du présent mais aussi dans la mémoire) renforce le sentiment d'aliénation : depuis ce cri, son quotidien est entaché de la menace constante de l'étrange dont elle a pris conscience lorsqu'il a surgit chez sa mère. L'époque où le quotidien lui paraissait encore « naturel » et sans faille est désormais pour elle teintée

d'étrangeté puisque ce quotidien s'est révélé n'être ni tenable ni durable avec l'irruption de la folie dans l'intimité familiale. Cette fillette est aliénée à la fois d'un quotidien actuel familial et d'un passé où le quotidien régnait encore en maître mais qui a cédé, qui a perdu sa validité, face à la révélation de l'étrangeté.

Hormis ces tentatives de banalisation et d'évitement de l'étrange mises en échec, cette nouvelle met aussi en scène une stratégie de refoulement qui permet à l'existence de la narratrice de persister et de ne pas sombrer dans l'informe. Il s'agit du dernier mouvement du texte dans lequel la fillette envoie des paquets pour sa mère de nouveau internée dans une institution spécialisée. Lors de ses trajets hebdomadaires jusqu'au bureau de poste, elle cherche à occulter l'existence de cette folie aux yeux du monde, aux yeux des autres en cachant l'adresse de l'asile avec son bras. Cette technique n'est que peu convaincante puisqu'elle ne permet ni de nier l'existence de cette étrangeté dans sa famille, ni de la changer ou de l'éradiquer. Mais elle lui permet néanmoins d'atténuer la visibilité de l'étrangeté, de ne pas réactiver dans l'esprit de ces autres familiers que sont les gens du village le souvenir de son lien avec l'étrangeté inquiétante de la folie de sa mère. De cette manière, une partie de son environnement familial est en quelque sorte préservée de tout contact avec cette étrangeté, ce qui lui permet de continuer d'exister de manière ordinaire parmi ces autres. En même temps, ce rituel hebdomadaire réactive pour elle le souvenir de la présence d'une part d'étrangeté dans son environnement familial. Le sujet ainsi construit semble être un sujet inhabituellement conscient de l'étrangeté dans le quotidien ; et lorsqu'il cherche à faire taire et à camoufler cette présence, le processus de banalisation, de quotidianisation – pour reprendre le terme de Bruce Bégout – devient alors visible, volontaire et perd alors de son pouvoir de lissage, de sorte que l'étrange reste tangible malgré les efforts et du fait des efforts déployés pour l'ignorer. Quoi qu'il fasse, il ne pourra jamais regagner l'insouciance antérieure à son émergence manifeste dans le quotidien et l'intime.

Émergence de l'informe et folie

L'informe désigne ce qui n'est pas délimité par une forme identifiable, ce qui est indicible, insaisissable, et ce qu'il est impossible de connaître.

Être le témoin de l'émergence d'une telle manifestation au sein du moi est une expérience à double tranchant. Cela engendre une accession à une reconnaissance plus

authentique de soi et de l'existence puisque cela oblige à renoncer au mensonge de l'évidence. Mais cela place pour toujours l'individu dans une position instable, inconfortable et angoissante puisque la reconnaissance de l'étrange ne confère pour autant aucune maîtrise sur les manifestations intempestives et impromptues de l'étrangeté : cela révèle à l'individu son exposition vulnérable à la possibilité d'un anéantissement dans l'informe déjà inscrit en lui, sans l'armer d'une quelconque manière contre lui.

Nous avons évoqué l'irruption du cri comme catalyseur d'une révélation de l'étrange. Cela s'explique par le fait que le cri est, par sa nature même, une manifestation de l'informe : il est pré-langagier ; il est expression mais il n'est pas mise en forme. C'est cette émergence de l'informe dans l'existence qui suscite chez les deux jeunes protagonistes de « In the Waiting Room » et de « In the Village » une certaine gêne car elles doivent alors faire face à ce qui est habituellement réprimé et refoulé.

Le même désir de fuir un élément ou un événement dérangeant qui a surgi dans le quotidien et l'a interrompu, se retrouve dans le traitement ambivalent de l'informe dans « Quai d'Orléans ». L'informe revêt dans ce poème deux facettes antithétiques. Il y a d'une part l'informe de la dissolution, de l'anéantissement, de la mort, de l'oubli, présenté paradoxalement comme enviable. Par opposition la voix poétique souhaiterait fuir la mémoire, ou en être délestée ; le lecteur en déduit la présence, au sein de cette mémoire, de quelque chose de plus angoissant que la mort et l'oubli. La disposition de la voix poétique à l'égard de l'oubli serait révélatrice d'une manifestation de l'informe au sein de l'existence et de la mémoire plus inconfortable encore que celle de l'anéantissement. On pourrait ici établir une analogie avec l'observation suivante : « En tant qu'il focalisait l'inquiétude, l'étranger la territorialisait, lui donnait un nom et un visage. Mais lorsque ce même étranger fait irruption au cœur du monde familial, alors sa présence est doublement inquiétante » (Bégout 439). Si on assimile ici l'étranger à la mort (ce qui est ultimement étranger au vivant) et le familial à la vie (en ce sens que l'existence est l'essence même du vivant), on voit que l'informe qui se manifeste dans la mort est « territorialisé », est délimité hors du familial, hors du vivant. Il apparaît alors comme une étrangeté (toujours pour reprendre la terminologie de Bruce Bégout) maîtrisée et de ce fait, peut en un certain sens être considéré comme familial, puisque cet informe fait partie de l'expérience commune de l'humanité. Alors que la manifestation de l'informe en quelque sorte « hors de son territoire », c'est-à-dire dans le vivant, se fait plus inquiétante et plus dérangeante⁷⁴. Or on

⁷⁴ La manifestation de l'informe dans le flux de l'existence est en revanche plus inattendue en ceci qu'elle est moins systématique, plus rare. Elle est aussi plus angoissante en ceci que, contrairement à l'informe de

observe dans ce poème des traitements opposés de ces deux possibilités d'existence de l'informe. Dans la dissolution, il est représenté par les feuilles emportées par le flux de la Seine, image mise en abyme dans les dessins du flux (« a mighty wake / a giant oak-leaf of gray lights », v. 2-3 ; « Mercury-veins on the giant leaves, / the ripples », v.7-8). Autrement dit, cet informe là est l'objet d'une mise en forme très travaillée. A l'inverse, l'informe que l'on devine derrière la répugnance à se souvenir reste un non-dit : d'ailleurs de quoi la voix poétique aimerait-elle ne pas se souvenir ? On ne le sait pas, du moins pas à la lecture du poème seul⁷⁵. Cette manifestation de l'informe au sein du vivant, dans le courant de l'existence, résiste à toute expression et demeure en quelque sorte un informe pur, indicible, ce qu'on ne peut circonscrire bien qu'il soit inclus, gravé dans la mémoire. Car cet informe marque paradoxalement de son empreinte le reste de l'existence : « – but for life we'll not be rid / of the leaves' fossils » (v.23-24). Ici encore, le sujet lyrique se construit autour de l'informe et de l'inquiétant. Le quotidien ne pourra jamais être dépourvu de la part d'étrangeté qui le compose.

Plutôt que d'ignorer cette étrangeté et de jeter un voile dessus, Bishop cherche à l'écrire encore et encore. Ainsi, le sonnet aux rimes embrassées « Some Dreams They Forgot » (*CP* 146) est une tentative de mise en forme de l'informe qui se manifeste dans l'esprit humain par des rêves, mais aussi par la mémoire et l'oubli. Le titre évoque une double étrangeté, une double aliénation, un peu à la manière de l'amorce du poème « The Weed » : celle du rêve et de l'oubli.

Le premier quatrain met en scène des oiseaux noirs qui tombent du ciel, morts. Le fait qu'ils ne volent pas, couplé à leur couleur et à leur inanition, les enrobe d'une couche d'étrangeté impossible à pénétrer (« their eyes were shut », v.2).

Le deuxième quatrain abandonne temporairement l'image des oiseaux pour amorcer un nouveau trope, celui des gouttes d'eau. Celles-ci sont associées à la nuit, au mystère, et revêtent même des allures dangereuses : « they hung, mysterious drop-shapes, all night over their heads » (v.7). Ce ne sont pas les gouttes d'une pluie rafraîchissante, mais des gouttes sombres et inquiétantes.

l'anéantissement, l'individu est le témoin conscient de sa propre expérience de l'informe qui surgit dans l'existence. Il est en prise directe avec l'informe et ne peut s'y soustraire.

⁷⁵ On peut inférer, du fait de la dédicace à Margaret Miller, qu'il s'agit d'un événement qui les a impliquées toutes les deux, et du titre, que cet événement a eu lieu en France. Ce qui a conduit à l'assentiment général parmi les critiques qu'elle fait ici référence à l'accident de voiture qu'elle eut en compagnie de Louise Crane et Margaret Miller et dans lequel cette dernière perdit un bras : d'après Brett C. Millier, « Elizabeth was traumatized by Margaret's injury – the loss of the right arm of an aspiring painter – that it should happen to Margaret at all » (124).

Le troisième quatrain réunit les deux tropes précédemment amorcés, mais de manière indirecte : il fait apparaître des baies des bois qui permettent d'opérer la conflagration des deux images antérieures puisque que ces baies représentent à la fois la nourriture des oiseaux et qu'elles pendent des arbres comme les gouttes d'eau du plafond, du toit ou des feuilles. A ces fruits sont aussi attribués les adjectifs « black » et « dark » respectivement utilisés pour les oiseaux et les gouttes. Ils connotent aussi l'étrangeté du fait de leur ambivalence puisqu'ils évoquent à la fois la gourmandise (« eaten them from the loaded trees », v.12) et le poison (v.11). Cette réunion des différentes images de l'étrange conduit dans ce troisième quatrain à une accumulation de questions sans réponse ainsi qu'à un brouillage du fléchage du pronom « they » : on ne sait plus s'il fait référence aux oiseaux ou aux humains. Les oiseaux deviennent ainsi plus nettement des métaphores de l'esprit humain et de la perte de la mémoire. De sorte que dans le couplet final, les fleurs qui régressent au stade de graine rappellent le célèbre vers d'un poème de Wordsworth, « My Heart Leaps Up When I Behold », « the Child is Father of the Man ». Ici, l'évolution ne progresse que vers de la perte, vers plus de flou et de confusion, de sorte que le programme conclut : « But their dreams are all inscrutable by eight or nine » (v.14). Réapparition de « inscrutable », de l'indécidable, de l'indicible. « [B]y eight or nine » peut faire référence à l'heure du réveil, moment où toute notre activité psychique nocturne nous échappe et reflue dans le brouillard de notre inconscient. Cela peut aussi éventuellement désigner l'heure du coucher, ce qui suggérerait alors que les rêves se perdent en même temps qu'ils apparaissent : à peine ont-ils pris corps qu'ils nous échappent déjà, un peu à l'instar de l'écriture... Mais « by eight or nine » peut aussi signifier vers huit ou neuf ans, suggérant que l'évolution de l'homme est soumise à la perte au fil du temps, à la perte de lui même : de son passé, proche ou lointain, de la nuit qui précède ou de l'enfance.

Dans ces textes, le sujet lyrique ne s'inscrit pas dans un rapport au monde et aux autres allant de soi. La construction de l'identité passe chaque fois par une perte, la perte de la croyance dans le leurre du quotidien, dans la fausse familiarité de l'existence. Le sujet est confronté à l'inquiétant et l'informe au sein de son intimité. Se connaître n'étant pas vraiment possible, il reste la possibilité de se reconnaître, laquelle s'avère indissociable d'un certain renoncement à la connaissance exhaustive de soi, d'une acceptation de la perte d'une partie de soi.

Comme nous l'avons vu, la reconnaissance de soi passe par le constat d'une cohabitation entre familiarité et étrangeté. Mais lorsque cette tension ne s'équilibre plus, lorsque l'étrange étouffe tout repère familial, ou au contraire lorsque l'enfermement dans le familial fait taire l'étrange alors le risque est de sombrer soit dans l'informe du néant, soit dans celui de la perpétuelle répétition du même, sans issue et sans devenir. Bishop explore la répétition comme manifestation de l'aliénation et de la folie dans « Visits to St. Elizabeths » (*CP* 133). Ce poème rend hommage à Ezra Pound, interné après la guerre dans un hôpital psychiatrique, St. Elizabeth's, pour fous criminels (il avait soutenu le régime fasciste de Mussolini et fut arrêté pour trahison). Parce que ce poème sur la folie est aussi un hommage pour l'écrivain, la répétition n'est pas sclérosante et trouve grâce par l'intervention des perpétuelles variations qui lui insufflent leur vibration.

Dans son fonctionnement, c'est un poème qui ressemble un peu au jeu du téléphone arabe : une phrase est reprise tout au long d'une chaîne de strophes et chaque répétition est l'occasion d'un ajout à la proposition de base mais aussi d'une modification (celle-ci étant bien entendue volontaire dans le poème, contrairement aux distorsions inopinées qui font tout le plaisir du divertissement). Nous sommes en présence d'une sorte de jeu de construction, d'élaboration de variations à partir d'une constante. Or celles-ci interviennent sur les deux axes que Jakobson proposait pour analyser le langage : le rajout d'un vers à chaque nouvelle strophe permet d'élaborer des variations sur l'axe syntagmatique ou métonymique, alors que les modifications apportées aux vers déjà présents dans les strophes précédentes interviennent sur l'axe synchronique. On pourrait lire, ou ré-écrire ce poème selon une grille dont les lignes correspondraient aux différentes strophes et les colonnes aux vers successifs de chaque strophe.

Notre analyse va s'attacher à considérer les variations sur ces deux axes. L'axe syntagmatique correspond grossièrement au développement d'une « histoire » ou du moins d'une diégèse. L'axe synchronique permet la construction d'une caractérisation des substantifs accumulés au fil de la diégèse. Mais nous verrons que c'est surtout l'interaction des deux dimensions qui livre réellement des clefs d'interprétation pour ce poème.

Le socle de « Visits to St. Elizabeths » est le refrain « the house of Bedlam ». Bedlam était le surnom d'un célèbre asile londonien du 19^e siècle. A travers les références à St Elizabeth's et à Bedlam ce poème nous offre une réflexion sur la question de l'internement et de la folie.

Si on observe tout d'abord le substantif « man », le premier à apparaître après la mise en place du refrain, deux occurrences se démarquent des autres : alors que toutes opèrent une caractérisation à l'aide d'un adjectif, celle de la strophe 2 n'en fait apparaître aucun, et celle de la strophe 11 présente un autre substantif en apposition, « the poet ». Dans la strophe 2, l'absence de caractérisation complémentaire correspond au stade encore peu avancé de la construction du poème. Celui-ci n'est encore qu'un squelette, un projet, et son protagoniste n'est encore qu'une présence brute, un matériau non travaillé. La strophe 11 offre un avatar plus significatif de la caractérisation de cet homme, « the poet, the man », et renvoie plus nettement à Ezra Pound comme étant l'individu en question. Or, que nous racontent ces variations sur l'axe synchronique ? La strophe 3 nous annonce un destin tragique. La chaîne des adjectifs déployés peut être scindée en deux segments : le premier évoque l'avènement du poète (« talkative », « honored », « old, brave »), puis on entame la descente tragique prédite au début (« cranky », « cruel », « busy », « tedious », « wretched »). Surgit ici un décalage entre le jeu presque ludique de déconstruction / reconstruction dans lequel le lecteur est engagé, et la tâche du poète qui l'a élaboré, laquelle est au contraire présentée comme laborieuse et ingrate par la trame des trois adjectifs « busy », « tedious » et « wretched » qui précèdent et suivent l'apparition du terme « poet ». Chaque strophe supplémentaire peut être vue comme un nouvel essai manqué, insatisfaisant, et exigeant une nouvelle révision, une nouvelle ré-écriture.

Considérons à présent le cas des substantifs « watch » et « time ». Ils s'inscrivent tous deux dans des propositions assez neutres (« the watch / that tells the time » ou bien « the watch / telling the time »), à l'exception de l'occurrence de la strophe 10 qui devient : « the watch / that ticks the time ». Les autres occurrences sur l'axe métaphorique étant toutes identiques, tournons-nous vers l'axe syntagmatique :

by the silent sailor
that hears his watch
that ticks the time
of the tedious man
that lies in the house of Bedlam.

Le contraste entre le silence du marin et le tic-tac de la montre qui égrène les minutes opère une dramatisation du temps qui passe. Le temps nous est compté, et effectivement le poème s'achève deux strophes plus loin. D'ailleurs, la strophe suivante s'amorce sur une autre évocation du temps qui passe : « These are the years and the walls and the door ». Les enchaînements en « and » renforcent l'impression de course haletante. On y entend aussi l'écho du premier vers dans lequel le mot « ward » apparaissait à la strophe 7 :

« These are the years and the walls of the ward ». Une passerelle est ainsi établie entre la thématique du temps qui passe et celle de l'internement. Et précisément, il se trouve que, hormis cette occurrence de la strophe 7, tous les vers qui s'achèvent par le mot « ward » sont ensuite presque identiques : « that dances . . . down the ward »... une fois que l'on est interné, on est constamment confronté au même, on est condamné à la répétition, on ne fait que radoter. D'où ce poème qui tourne en boucle presque mécaniquement, comme une ritournelle. L'analyse de Michael Riffaterre selon laquelle « [l]a plupart des refrains sont par définition du non-sens » (177) semble ici se confirmer. Ce poème, c'est celui de la folie.

En outre, l'attitude de ce personnage qui traverse le pavillon de l'asile en dansant évolue au cours des trois dernières strophes, et ce, parallèlement à celle du garçon qui tâte le sol « a boy that pats the floor ». Voici les deux séquences évolutives :

–concernant l'homme qui danse :

« weeping »
« joyfully »
« carefully »

–concernant le garçon tâtant le sol :

« to see if the world is there, is flat »
« to feel if the world is there and flat »
« to see if the world is round or flat »

Dans le cas du fou dansant, on passe du désespoir, un état qui semble au moins conscient de la détresse dans laquelle il se trouve, à une joie qui ne paraît alors pas authentique et suggère plutôt une perte d'esprit, une sorte d'inconscience de sa propre folie, pour enfin terminer par un comportement ressemblant à de la paranoïa, ou du moins à une incertitude témoignant d'une perte d'assurance et de repères. Dans le cas de l'autre garçon, l'apposition de « is there, is flat » crée une tonalité rassurante, comme une voix qui dirait « le monde est là, il est plat sous nos pieds, tout va bien » ; puis le besoin de se rassurer se fait plus grand : le garçon ne doit plus seulement constater la présence du sol mais aussi la ressentir (on passe de « to see » à « to feel »), et il semble tenir à vérifier que le monde soit présent ET plat ; enfin, dans la dernière strophe, il n'est plus sûr de rien. Alors que dans les deux premiers cas la phrase n'évoque qu'une vérification d'une réalité affirmée, la dernière variante n'affirme plus mais pose une question indirecte. L'incertitude, l'angoisse et la perte de repère qui grandissent sont posées parallèlement à la thématique de l'internement prolongé et sont liées à elle.

Or, Anne Colwell remarque que, dans cet asile, Pound est le seul personnage immobile : « Only the man, only Pound, is physically still . . . and perhaps verbally » (165)⁷⁶. A l'asile, la création se tait pour laisser place à la folie : avec la première occurrence de ce « flat » qui semble ensuite contribuer à dénoter la perte des repères, la strophe 9 paraît anéantir toute épaisseur, toute consistance de l'écriture : « This is a world of books gone flat ». Anne Colwell souligne la ponctuation de ce vers en contraste avec ce qui précède : « The lack of punctuation [in stanza 8], the “ward / board” couplet, and the profusion of consonance and assonance give this stanza an almost breathless speed. . . . The end stop of the opening line [of stanza 9] stops the building motion » (165-166). Elle évoque aussi dans ces pages la tension entre les strophes qui s'étoffent, s'étendent, et leur mouvement circulaire. Tout cela converge pour indiquer que la réécriture de la phrase initiale en strophes multiples représente autant une expansion de la folie que de la création. On remarque d'ailleurs que l'accumulation de ces strophes correspond aussi à une accumulation des sujets internés, comme si non seulement la folie de Pound croissait, mais aussi celle du monde, le dernier patient étant de manière significative un vétéran : « This is the soldier home from the war », strophe 12.

L'irruption de l'informe au sein du moi ou du familier implique une inévitable incomplétude de l'être. Mais à l'inverse, l'absence d'altérité ferait sombrer l'être dans l'inhumain ou la folie. Le sujet serait alors entraîné sur la voie de l'aliénation. Aussi angoissante que soit l'émergence de l'autre, la véritable menace serait pour Bishop l'aliénation du Même qui anéantirait l'existence et la création. C'est peut-être contre cela que son écriture semble s'attacher à mettre en place des stratégies de persistance.

⁷⁶ Lorsqu'il sera remis en liberté, Pound repartira en Italie où il passera les dernières années de sa vie dans un mutisme volontaire et total.

III – Les stratégies de persistance

L'écriture de Bishop souligne deux types d'aliénation : celle de l'autre en soi qui apprend au sujet qu'une part de lui-même lui échappe, et celle de l'anéantissement du potentiel de la personne par la stérilité du Même. Nous allons voir que Bishop répond à la première par un apparent évitement destiné en réalité à apprivoiser l'étrange par des moyens détournés à défaut de pouvoir le cerner ; puis nous considérerons la manière dont elle contre la seconde menace en lui opposant des jeux de résonance qui garantissent la perpétuation ou encore en amorçant un foisonnement qui opère comme un antidote contre l'amenuisement de l'existence ou de la création.

Évitement et apprivoisement de l'étrange

L'émergence de l'étrange ne peut prendre le sujet que par surprise car la véritable altérité ne peut être prévisible. Ceci corrobore l'idée avancée par divers critiques que Bishop construit souvent son programme autour d'un moment de crise ou de tension. Mais je suggérerai de plus qu'elle semble réagir à cette tension en tentant de l'apprivoiser par une stratégie d'évitement qui consiste notamment à déployer parataxes, énumérations et métonymies. Notons que ces traces d'évitement apparaissent précisément dans les poèmes et nouvelles dans lesquels elle revient sur des épisodes de sa tendre jeunesse. Ceci renforce l'impression que ces stratégies opéreraient comme un mécanisme de défense contre l'affleurement de l'étrangeté venue la priver du doux leurre de l'évidence quotidienne et familiale qui constitue habituellement la toile de fond familière et rassurante de l'existence et surtout de l'enfance.

C'est ainsi que dans « First Death in Nova Scotia » (*CP* 125) ou « Gwendolyn » (*CP*r 213), une enfant est confrontée à un fait qui la dépasse et la dérange : la mort, qui plus est, la mort d'un autre enfant. Elle parvient alors à s'émanciper du choc par un fractionnement de l'objet de crise en une série d'images métonymiques. Dans le poème, l'image du petit défunt Arthur se dissémine en une kyrielle d'autres images également inanimées et connexes du point de vue enfantin de la voix poétique : « the chromographs » (v.3), « the stuffed loon » (v.8). Le portrait sans vie que représente

désormais Arthur est réifié dans les portraits figés⁷⁷ de la famille royale ou dans l'animal empaillé qui sont tout aussi immobiles, tout aussi impossibles à atteindre dans leur éternité. On y décèle également la pâleur et la froideur de la mort. Dans la nouvelle, on retrouve l'alitement mortuaire de la petite défunte dans la mise en scène par la jeune narratrice-focalisatrice des funérailles de la poupée. De cette manière, la mort de son amie est arrachée à l'univers sérieux et irrémédiable des adultes, et elle est transplantée dans celui du faire-semblant des enfants. Ainsi la mort est transférée dans un environnement plus acceptable pour l'enfant.

Bien sûr, un tel jeu métonymique peut être vu comme servant des fins descriptives (quel critique de Bishop n'a pas célébré l'exactitude et la justesse de son observation et de son rendu). Mais ce procédé lui-même obéit à une logique d'évitement qui permet finalement de mieux approcher la réalité indicible que l'auteur souhaite représenter.

Pour la focalisatrice, cela opère comme un système de dérivation de la tension : devant le risque de surtension, elle a recours à des stratégies de contournement, d'évitement de la crise et de l'angoisse.

C'est aussi ce que l'on retrouve dans la nouvelle « In the Village ». La petite narratrice-focalisatrice, démunie devant les accès d'humeur et de démence de sa mère récemment revenue de l'hôpital psychiatrique, cherche de toute évidence à éviter les scènes de tension du quotidien, révélatrices de l'aliénation de la mère (vis-à-vis de sa fille et d'elle-même) : « She screamed. The child vanishes. » (253), « To be sent on an errand! Everything's all right. » (267). Or cet évitement est aussi incarné par le regard périphérique de la petite narratrice :

Most of "In the Village" is told as by a child, and objects hold intense interest for her precisely because of what remains unspoken and unexplained. . . . The speed with which a perilous detail – the absent mate ["In the other window is something new: shoes, single shoes, summer shoes, each sitting on top of its own box with its mate beneath it, inside, in the dark." (p.262)] – is only grazed, then the eye diverted by surface for its own sake, is typical of the way the story negotiates troubled waters. Bishop is concerned here with the unresolved, undetermined nature of childhood perception as a clue to survival. (*Becoming a Poet* 160-161)

Ce que David Kalstone appelle une manière de « naviguer en eaux troubles » me paraît correspondre à cette capacité du regard périphérique de désamorcer l'angoisse de l'étrange. D'où l'énumération d'innombrables objets métonymiques de la mère dans cette nouvelle : en même temps qu'ils évitent une confrontation directe avec le noyau de l'angoisse

⁷⁷ Cependant il est à noter que si chaque image est isolément figée dans la mort, Bishop évite une représentation, une incarnation définitive de la mort en multipliant les images qui l'évoquent.

qu'incarne ce personnage, ils permettent de construire une focalisation de l'évitement qui tacitement en dit long sur l'intensité de cette anxiété. Cette dernière, en évitant d'être « dite », n'en est que plus fortement « ressentie » par le lecteur. Ainsi, si cela constitue une stratégie de stabilisation ou de maintien (d'un environnement considéré comme normal, acceptable) pour le personnage-narrateur-focalisateur, c'est aussi pour l'écrivain une stratégie de représentation redoutablement efficace.

Cette technique ne manque pas de faire mouche, surtout lorsqu'elle est utilisée sous forme de digression. Dans « Primer Class » notamment, entre deux évocations anecdotiques de sa première année d'école surgissent des questionnements et des incompréhensions plus profonds et plus graves. C'est ainsi que le départ à l'école est prétexte à évoquer, sur un ton faussement insouciant, l'angoisse de la mort et de la perte :

My grandmother had a glass eye, blue, almost like her other one, and this made her especially vulnerable and precious to me. My father was dead and my mother was away in a sanatorium. Until I was teased out of it, I used to ask Grandmother, when I said goodbye, to promise me not to die before I came home. . . . Betsy [the dog] was also included in this deep but intermittent concern with the hereafter; I was told that of course she'd go to heaven, she was such a good little dog, and not to worry. (6)

Le placement sur un même plan de la grand-mère et du chien (renforcé par l'utilisation du pronom « she » pour ce dernier) confère un ton comique à l'épisode, ce qui masque le sérieux de l'angoisse qui le sous-tend concernant la mort et la perte des êtres chers. Puis, comme pour détourner l'attention et minimiser le poids de ce questionnement, Bishop revient soudainement sur le sujet du départ à l'école en évoquant une autre crainte, bien plus dérisoire cette fois, celle d'arriver en retard. Puis à nouveau, au détour de l'évocation de ses petits camarades, surgit un autre thème sombre, la cruauté envers certains enfants de la part de leurs parents et de leurs pairs : « how their father whipped them all the time, *horsewhipped* them », « There was even a song about the Roustains », « their mother didn't take care of them at all » (9). Ici encore, comme pour dériver la tension, Bishop se concentre sur l'objet (le fouet) permettant de perpétrer cette infamie plutôt que sur l'acte lui-même : « It *looked* sinister: long, black, flexible at a point after the handle. . . . It made a *whisshing* sound and sometimes and sometimes figured in nightmares » (9). Mais en même temps qu'elle insiste plus sur l'imaginaire enfantin (stimulé par l'image du fouet) que sur la cruauté parentale, elle met en avant le ressenti d'un tel traitement et le rend plus poignant. En repassant de nouveau sans transition au souvenir de l'école et de ses fenêtres au bord desquelles l'institutrice faisait pousser des haricots, Bishop complète sa stratégie de détournement qui semble aplanir les aspérités angoissantes des souvenirs mais ne fait en

réalité que les affûter. La même technique d'évitement est d'ailleurs mise en place dès la page 4 au sujet des nombres qui l'angoissent tant : « *throw back the pages of his limp, black, oilcloth-covered account book to my page . . . and there . . .* ». L'accumulation des adjectifs retarde l'émergence de l'étrange.

Le lecteur qui suit ces programmes, ces parcours dérivatifs, ne fait alors que toucher du doigt, ne fait que tourner autour de l'objet central de l'écriture, c'est-à-dire le paroxysme de l'expérience, de la tension, de la crise. Il fait l'expérience de l'évitement d'un moment trop intense, trop insoutenable pour être appréhendé directement. Mais c'est précisément ce parcours de l'évitement qui, encore une fois, permet au lecteur de mesurer et de faire au plus près l'expérience de la crise détournée.

Revenons à la collection d'objets liés à la figure de la mère dans « *In the Village* ». La profusion des métonymies permet tout d'abord de connoter la dispersion, la confusion. Parfois, la métonymie est aussi un moyen d'appivoiser l'étrangeté via un élément plus tangible et rassurant. C'est le cas de l'épisode des cartes postales qui tombent des paquets de sa mère et que la narratrice ramasse précieusement : « *Postcards from another world, the world of the grandparents who send things, the world of sad brown perfume, and morning* » (255) avec cette confusion entre les mots « *mourning* » et « *morning* » qui constitue de la part la fillette une forme d'appivoisement de ce qu'elle ne comprend pas, l'évitement étant aussi, paradoxalement, un moyen de revenir autrement au nœud de tension et de se l'approprier.

Or, ces objets liés à la mère sont aussi des métonymies de son mariage brisé par le décès de son époux. Pourtant, le déballage de ces affaires est l'occasion d'une énumération dont l'effet est presque comique : cela évoque le chapeau du magicien dont on ne finit plus d'extraire tout un bric-à-brac de surprises : « *A white hat. A white embroidered parasol. Black shoes with buckles. . . . A silver mesh bag. A silver calling-card case on a little chain. Another bag of silver mesh . . .* » (254). Cette parataxe pose la base d'une isotopie d'accessoires argentés un peu voyants. Or, c'est par rapport à la matérialité de cette isotopie qu'un élément ressort et contraste : la photo du défunt. Ce portrait pris dans le flux de l'énumération passerait presque inaperçu (d'autant qu'il entre, tout comme les objets qui précèdent, dans la rubrique « *argentée* »). Et pourtant, il se distingue nettement des objets alentours : seul élément qu'on n'étale pas, qu'on n'inspecte pas sous toutes les coutures, ce cadre est vite retourné. Ce n'est pas un accessoire qu'on arbore ou qu'on conserve par convenance, mais une relique douloureuse, intime et privée.

Pris dans le flot de la parataxe des éléments énumérés, son évocation crée un choc qui fait rejaillir une sensation de malaise sur tout le paragraphe car la gaité de l'énumération apparaît alors inappropriée. La tonalité en est radicalement changée et ce d'autant plus efficacement que le désenchantement survient non seulement de manière inattendue, mais aussi avec beaucoup de pudeur, de sorte que la douleur n'en paraît que plus authentique et profonde.

La fillette ne pourra jamais conserver que des objets connexes, mais elle ne gardera jamais sa mère à ses côtés : « Before my older aunt had brought her back, I had watched my grandmother and younger aunt unpacking her clothes, her “things.” » (254), « Now the front room is empty. . . . The front room is empty. Nobody sleeps there. Clothes are hung there » (271). L'insistance sur les effets de la mère véhicule l'impression que la fillette ne s'approchera jamais très près d'elle, toutes ces choses étant à la fois le seul lien qu'elle parvient à reconstruire avec sa mère et une barrière derrière laquelle celle-ci lui échappe pour finalement ne laisser que du vide, ou plutôt de l'absence remplie de douleur. Le choix de la métonymie plutôt que de la métaphore permet aussi de dénoter l'évanescence de cette mère.

Le procédé de la métaphore est choisi pour la caractérisation de la mère dans seulement deux occurrences. La première est exposée de manière très nette et concise par Thomas Travisano : « Lost or broken treasures provide further analogues for the mother's collapse [256] » (170). La seconde est aussi une métaphore portant sur un objet métonymique de la mère : un petit ustensile de broderie que l'enfant subtilise et enterre dans le jardin. Harriet Y. Cooper se concentre dans son interprétation de ce passage sur le point de vue de l'enfant et voit cet enfouissement de cette relique maternelle comme un moyen de conservation, un acte destiné à éviter que cet objet, ce lien dérisoire, ne lui soit enlevé (« Elizabeth Bishop: Longing for Home – and Paradise » 123-4). Néanmoins, elle semble ne prendre en compte qu'un aspect de cet acte auquel il faut rajouter le fait contradictoire que du point de vue de la narratrice et du lecteur, cela constitue également un symbole de la perte irrécupérable de la mère elle-même, puisque l'objet est ici métonymique de son absence. Marylin May Lombardi étudie aussi la prédilection de Bishop pour la métonymie comme stratégie de représentation de la disjonction :

Nate, the demiurge – all sooty, sweaty, and triumphant – forges beauty from despair, meaning from chaos. . . . As an artist, she is, like Nate, a forger of unity (a maker of supreme fictions) and relies on the mystical power of art to make connections. But her method remains determinedly metonymic, focusing on the irrevocable separateness of things. (214-217)

Lombardi attire notre attention sur une autre forme d'absence connotée par la métonymie : celle du vide laissé par les interstices qui apparaissent dans les décalages métonymiques. Ainsi, cette figure de style utilisée à de nombreuses reprises dans cette nouvelle permet à Bishop d'écrire le chaos plutôt que de le résoudre. Elle constitue chaque fois un lien mais dénote en même temps l'écartèlement, alors que Nate est l'opérateur de la fusion, de la résolution. Néanmoins, en écrivant ce lien distendu avec sa mère, en l'inscrivant dans ses métonymies, Bishop le préserve de la dissolution-disparition subie par l'ustensile de broderie enterré et perdu à jamais – on retrouve la même tension contradictoire que celle mentionnée ci-dessus quant aux implications de l'enterrement de cet objet. En dépit de l'apparente tentative d'étouffement du cri qui la relie à cette mère par un autre son assourdissant, elle se fait le relais de ce son qu'elle inscrit au cœur de son histoire. Le prétendu camouflage ne fait pas taire l'écho du souvenir ; l'incipit nous a mis en garde : « it hangs there forever. . . . The scream hangs like that, unheard, in memory . . . just alive forever » (251). Bien plus que les objets métonymiques de la mère, parmi lesquels le cri lui-même, c'est le souvenir du cri qui perdure. La forge de Nate peut assourdir ce cri et sa résonance dans la mémoire, mais seulement pour un temps. Lorsque la réverbération des coups d'enclume de Nate cesse, le souvenir ressurgit. C'est ce qui permet à Thomas Travisano d'affirmer : « [The scream] is not “cancelled” (as Tomlinson insists) by the blacksmith's hammer, but it is merely driven into deeper recesses. . . . Art is short, pain is long » (171-172). D'où la nécessité de la demande finale : « strike again! » pour prolonger l'illusion que le chaos a cédé la place à la beauté. Mais c'est alors la voix de la petite fille naïve qui parle : Bishop, l'adulte, celle qui écrit cette nouvelle, ne se berce pas d'une telle illusion. Pour elle, l'art, ce n'est pas créer un leurre fictionnel, refuge de la réalité : écrire, c'est écrire le sujet lyrique, c'est le reconstruire en faisant entrer en résonance les souvenirs qui le composent. Il ne s'agit pas de le réduire à une fiction bien construite, où tout a un sens ; il s'agit de le faire vibrer de tous ses possibles, de tous ses héritages – formateurs ou destructeurs, sources de connaissance ou de confusion – d'où la préférence donnée à la métonymie, ou à la digression, et au foisonnement qu'elles autorisent.

Pour faire vibrer le souvenir du passé ou la reconnaissance de l'aliénation qui participent à la fois de la construction et de la déliquescence du sujet lyrique, Bishop a fréquemment recours à des effets d'écho et de foisonnement. Nous nous proposons dans ce qui suit d'observer la manière dont leur résonance ou leur prolifération comblent le vide,

font reculer le silence, l'informe, l'anéantissement, en mettant en mouvement une commémoration et une perpétuation du souvenir, de l'héritage, de ce qui fonde l'identité du sujet.

Effets d'écho et de résonance comme moyens de perpétuation

Recourir à des effets d'écho est en dépit des apparences une technique très proche et analogue à celle de l'évitement. Enrober l'écriture du sujet de résonance, c'est à la fois chercher à combler l'informe de l'incomplétude et du manque et le pointer du doigt.

C'est exactement ce qui se joue dans « Sestina » (CP 123). La sextine est une forme qui joue sur le réarrangement d'une base d'éléments choisis qui reviennent à la rime au fil des strophes. Le fait que le poème porte le nom générique de la forme adoptée proclame le rôle clé de celle-ci dans la construction du sens. Tous ces réarrangements successifs tournent autour d'un chagrin profond comme l'atteste le terme « tears », un des pivots de fin de vers de cette sextine. La recomposition incessante tourne aussi autour d'une absence. L'association répétée de « the old grandmother » et de « child » pointe vers le chaînon manquant : la mère de l'enfant. Ainsi, les 6 + 1 variations (six strophes de six vers plus un tercet) tissent « en creux » cette absence qui n'est jamais explicitement affirmée ou établie⁷⁸. Ce contournement, cet évitement, devient aussi un moyen de tromper l'absence.

Cette stratégie est reprise au travers du personnage de la grand-mère. Elle s'entoure de son et de langage (« reading the jokes », v.5 ; « laughing and talking », v.6 ; « says she thinks the house is chilly », v.23-24 ; « sings to the marvellous stove », v.38) comme pour emplir le vide sonore dû à l'absence douloureuse qui cause son chagrin. Ce mode de résistance et d'endurance adopté par la grand-mère trouve aussi son pendant silencieux chez l'enfant qui, elle, s'entoure de dessins. Ainsi se superposent les différents efforts des personnages pour compenser le manque, la vacuité physique, visuelle et auditive, auxquels s'ajoute l'effort de la voix poétique pour remplir le vide de la page.

⁷⁸ Chacun des objets qui reviennent à chaque strophe constitue une étape dans le parcours de contournement de l'absence, comme le souligne Victoria Harrison : « Like the phrase “nobody knows,” the Singer sewing machine, Nate’s hammer’s sound, and the mother’s scream, the objects of “Sestina” both fill the room of the poem with the subjects’ emotions and, here particularly because of the form’s repetition and variation, meet each other in always renewed combinations that serve to reiterate, diffuse, and compensate for the subjects’ pain » (130).

Chaque protagoniste est caractérisé par sa façon de « continuer », par sa propre stratégie d'endurance : l'oralité pour la grand-mère, le dessin pour l'enfant, l'écriture pour la voix poétique, et l'infinie relecture pour le lecteur. La mise en rapport par ce poème de ces réponses à la vacance toutes analogues fait naître une expérience artistique relayée par le lectorat qui dément la vacuité qu'elle thématise tacitement ; mais c'est justement la création qui à la fois compense l'absence et la commémore.

« Sestina » s'achève sur l'annonce du redémarrage d'un nouveau cycle : « *Time to plant tears* » (v.37) possède un double sens. Le chagrin doit être enfoui. Mais il ne s'agit pas d'oublier car l'image évoque aussi un nouveau cycle de semence : de ce chagrin, autre chose semble devoir renaître. Au cours de cette sextine, le lecteur a appris que la fuite en avant de la création chaque fois renouvelée n'est jamais qu'une fuite vers le retour et le même, puisque les strophes réactivent chaque fois les mêmes mots-clés, les mêmes enjeux. Mais il ne s'agit pas pour autant de tourner en rond : le retour au même est chaque fois le retour à un nouvel avatar de ce même. Maria Lucia Milléo Martins souligne cet aspect de la mémoire qui se refuse à être mortifère et qui ne reste vivante que parce qu'elle reste créative dans sa recomposition incessante des souvenirs :

[“Sestina”] privileges in its form the essence of what is perpetuated through time – the house, the figure of the old grand-mother, the stove, the almanac, the tears. But the form demands repetition; what stands out in the poem is movement as if memory refused to freeze a final image. Thus the poem ends with the child drawing “another inscrutable house.” (230)

Ce qui est ici mis en évidence, c'est la répétition de la perpétuation. La promesse de renouveau de la fin du poème n'est ainsi pas une promesse d'oubli mais d'une commémoration incessamment réincarnée dans le quotidien. L'élément liquide qui revient sous forme de larmes et de pluie ne pointe pas vers une dissolution. Ces deux avatars sont liés par le biais des qualificatifs qui leurs sont adossés (« September rain » et « equinoctial tears ») ainsi que par leur mise en parallèle dans « She thinks that her equinoctial tears / and the rain that beats on the roof of the house / were both foretold by the almanac » ou dans « the teakettle's small hard tears / dance like mad on the hot black stove, / the way the rain must dance on the house ». On peut voir dans ce rapprochement une communion entre le microcosme des personnages plongés dans la peine et le macrocosme du temps météorologique et des saisons. Les personnages, archétypes de l'humanité survivant au travers de la commémoration, sont happés par le mouvement cyclique d'éternel recommencement.

Nous n'avons évoqué ici que l'aspect positif de cette commémoration au travers de la perpétuation, de la répétition du quotidien. Mais elle comporte un aspect plus négatif : elle est nécessairement empreinte de conservatisme. C'est sur ce versant du poème qu'insiste Mutlu Konuk Blasing :

The form distances the poet from her female characters, whose moves are controlled no less by the requirements of the sestina than by the natural laws scripted in the almanac or by socially prescribed domestic routines. (76)

Cependant, cet aspect du quotidien ne me paraît pas être celui sur lequel Bishop capitalise le plus pour l'élaboration des connotations de ce poème. Bien sûr, la scène décrite est une scène traditionnelle. Mais il ne semble pas que Bishop nous invite à la contempler d'un regard dépréciatif, et la forme ne distancie pas tant que cela le poète de ses personnages, puisque comme il a été dit plus haut, la forme ne fait que réincarner les mêmes stratégies d'évitement des deux personnages et invite le lecteur à explorer ce processus. Le petit côté suranné de la sextine et de la scène participe au processus de commémoration : le poète et le lecteur ré-explorent ici une tradition littéraire et la perpétuent⁷⁹.

Ainsi, persistance et commémoration s'enchevêtrent dans le dernier tercet de cette sextine :

Time to plant tears, says the almanac.
The grandmother sings to the marvellous stove
and the child draws another inscrutable house.

Bien sûr, la maison dessinée par l'enfant reste impénétrable. On assiste au retour de l'informe, de cet adjectif « inscrutable », précisément dans la qualification de la maison – le moi ? Mais c'est aussi ce programme cyclique qui autorise la résistance à l'informe qu'elle apprivoise ainsi par ses tentatives d'approche répétées. La sextine est aussi propice à la commémoration et à la perpétuation d'un passé grâce à la recomposition et à la réactivation auxquelles elle invite.

La technique de la sextine est basée sur la juxtaposition et la répétition de termes. Or cela évoque une autre technique privilégiée de Bishop, celle de la parataxe. Analysons « Cape Breton » (CP 67) qui combine répétition et parataxe et qui nous fournit une illustration des possibilités d'effets de résonance liées à celle-ci.

⁷⁹ On peut faire un rapprochement entre la résignation face au chagrin, l'absence, la mort, et l'acte de se plier à une certaine tradition littéraire, comme le signale Anne Colwell : « the “rigid house” reached by a “winding pathway” is a metaphor for the sestina form itself, which is winding pathway of language and repetition that ends in a rigid structure. . . . [T]he almanac . . . plants moons, a central image in Bishop's poetry for the body's necessary submission to natural processes, time and death. » (155). Chagrin face à la mort ou absence et tradition : les deux sont inéluctables ; il faut en passer par là pour continuer, pour survivre.

Nous avons vu dans le premier chapitre que la voix poétique de « Cape Breton » évoquait une perte de la spiritualité et du sens de l'existence. Cette spiritualité perdue semble avoir existé en un temps reculé. Observons comment son écho vient résonner à nos oreilles à travers le paysage et le langage de ce poème, et plus particulièrement à travers les constructions paratactiques de la troisième strophe :

The little white churches have been dropped into the matted hills
like lost quartz arrowheads.
The road appears to have been abandoned.
Whatever the landscape had of meaning appears to have been abandoned,
unless the road is holding it back, in the interior,
where we cannot see,
where deep lakes are reputed to be,
and disused trails and mountains of rock
and miles of burnt forests standing in gray scratches
like the admirable scriptures made on stones by stones –
and these regions now have little to say for themselves
except in thousands of light song-sparrow songs floating upward
freely, dispassionately, through the mist, and meshing
in brown-wet, fine, torn fish-nets. (v.26-39)

La répétition et la parataxe renforcent le lien entre les vers 28 et 29, inscrivant avec plus de force la notion d'abandon dans ce poème. L'idée d'abandon du sens se propage alors rétrospectivement à l'autre phrase incluse dans cet enchaînement paratactique, celle des vers 26-27. La tradition incarnée par la religion se trouve alors elle aussi dépourvue de sens, de plan, de destinée : les églises sont caractérisées comme étant minuscules et perdues dans le paysage, le participe passé « dropped » suggérant que leur présence relève plus du hasard que d'une volonté divine ou que d'une organisation réfléchie.

Les vers 30 à 32 opèrent un retour à une hypotaxe qui participe à faire ressortir la dimension réfléchie, méditative du discours de la voix poétique. Mais la syntaxe qui enchaîne ensuite les vers 32 à 34 revient à une organisation paratactique. Cela confère à l'énumération des divers éléments du paysage une grandeur incantatoire. De sorte que le lecteur n'est pas surpris au vers 35 lorsqu'une comparaison est établie avec les écritures saintes que les vers précédents ont déjà fait résonner à nos oreilles à travers leur tonalité. Or, la suite affirme que ces écritures saintes ne se font plus entendre directement, sauf par le biais de chants d'oiseaux qui se perdent dans les airs. Le lecteur est placé dans cette position où il n'a accès à la spiritualité perdue des écritures saintes que par le biais des échos du poème. C'est via la parataxe que l'écho d'une tradition lointaine parvient ici jusqu'à nous.

Néanmoins, Bishop ne se cantonne pas à une seule technique pour façonner ses effets d'écho et commémorer un passé tout en lui survivant et en le dépassant. Elle met

aussi en œuvre par exemple des mises en abyme dont les échos en décalage permettent l'introduction d'un commentaire sous-jacent sur ce qui est ainsi perpétué.

Dans « Casabianca » (CP 5), la répétition de l'attaque du premier vers de la première strophe pour le premier vers de la seconde crée comme un refrain. Un autre effet de résonance plus complexe se fait aussi entendre dans la première strophe : « the boy stood on the burning deck / trying to recite "The boy stood on / the burning deck." » où l'écho de la répétition est doublé de celui de la mise en abyme, puis se replie sur lui-même lorsque dans la seconde strophe l'imbrication entre la scène du drame et sa représentation s'inverse : « the swimming sailors, who / would like a schoolroom platform, too ». Ces emboîtements d'échos structurent ce poème mais participent en même temps à sa déstructuration : la mise en abyme de la première strophe (v.1-3), notamment, est activée en milieu de vers créant ainsi une sorte de canon musical qui empêche l'oreille de reconstruire la charpente visuelle du poème, puis elle est fracturée par l'enjambement qui empêche alors le canon musical d'être la parfaite reproduction de la phrase d'origine si la lecture réalise oralement le temps mort occasionné par la suspension de fin de vers.

Le pentamètre initial se déconstruit d'ailleurs peu à peu, rajoutant à la confusion sonore. La belle rhétorique de l'amour qui se désagrège devant le désastre de la scène est thématisée comme étant délirante. Le pentamètre initial cède la place aux quatre pulsations finales qui reprennent les mêmes accentuations qu'au premier vers à l'exception de l'accent central de « stood on » qui est supprimé. La position « debout » disparaît en même temps que la structure en feu du navire s'effondre et s'abîme en mer. La position initiale de l'enfant et du vers classique en pentamètre iambique est impossible à tenir : ce dernier se désagrège rapidement en 4 pulsations puis en 3 à l'avant dernier vers, et finalement en 1 + 3 au dernier vers où les quatre syllabes accentuées sont réparties de manière déséquilibrée par la syntaxe qui isole les trois pulsations finales. Selon Thomas Travisano :

The cost of love is defined in "Casabianca" (1936). . . . The boy attempts to live up to a cast-iron concept of heroism embodied in the schoolroom verse, applying it to his own perilous situation. . . . Here love is synonymous with pain and seems to exist in a realm of high rhetoric, where it exacts pointless, self-destructive gestures of devotion. (32)

Cette analyse de l'amour filial qui cherche à être « à la hauteur », à être digne des valeurs incarnées par son père, pourrait s'étendre au langage et à la versification poétiques. Ce poème devient alors une réflexion sur ce que Harold Bloom a nommé « the anxiety of influence ». Souscrire au pentamètre iambique ne mène ici qu'à une élocution inadaptée,

artificielle et balbutiante : « Love's the son / stood stammering elocution » (v.3-4). L'épopée des ancêtres ne correspond plus à la situation de représentation du fils (/ de la fille si l'on considère qu'il représente la voix poétique). La dévotion à la tradition, comme l'indique Trivisano en parlant de l'amour filial, ne mène qu'à un sacrifice inutile. Bishop utilise en quelque sorte deux types de juxtapositions dans ce poème. Une juxtaposition « statique » : elle pose deux pentamètres iambiques côte-à-côte avec des vers à quatre puis trois pulsations. Et une juxtaposition « dynamique » qui fait rebondir des échos, lesquels activent le processus de déconstruction qui permet de passer du rythme « classique » à celui, propre, du poème. Cette combinatoire permet ici à Bishop de reconnaître son lien à cette tradition puis de s'en démarquer tout en représentant l'impossibilité de s'y tenir, et ce bien qu'elle soit essentielle puisque sans elle, il n'y a pas de représentation, pas de « the boy stood on the burning deck / trying to recite "The boy stood on the burning deck" ». On retrouve la même thématique que dans « The Colder The Air » ou « Wading at Wellfleet » que nous avons analysés dans le chapitre 2 en rapport avec le traitement de l'héritage littéraire. On remarquera d'ailleurs que ces deux autres poèmes s'inscrivent dans la lignée de « Casabianca » dans l'agencement du recueil *North & South* puisqu'ils lui sont consécutifs. « Casabianca » se démarque néanmoins du fait qu'il semble aller plus loin que les deux autres et ne pas se contenter de commenter la tradition dont il est issu : il se tourne plus vers l'endurance de l'écriture qui vient ici de sa capacité à incarner dans sa textualité la relation ambiguë au passé et de s'appuyer là-dessus pour asseoir son propre tempo.

Ailleurs, les effets d'écho autorisent de nouveau la persistance face à une situation de délitement, comme dans « Anaphora » ou « Song » (de 1937). « Anaphora » (CP 52), tout d'abord, peut être lu comme le combat impossible de l'éphémère contre le temps qui passe, comme l'expression du souhait chimérique de perdurer. Chaque matin est une anaphore, un nouveau début. Chaque reprise est à la fois preuve d'endurance et d'éphémère : on essaie de tromper le temps qui passe en recommençant, mais on n'empêche pas pour autant chaque jour de s'achever et de disparaître. Le même processus illusoire est à l'œuvre dans la répétition de « instantly » (v.11) : le redoublement de l'adverbe fait traîner le rythme dans une tentative de contrer l'accélération indiquée par la sémantique du mot, comme si par ce moyen on allait pouvoir nier l'évidence de l'éphémère. Mais la première strophe s'achève sur un autre écho, « mortal / mortal fatigue » qui renvoie cette fois à l'infini de la mort, la seule véritable éternité qui soit.

Lorsqu'une seconde strophe s'amorce, visuellement identique à la première, elle peut *a priori* paraître amorcer un nouveau début. En réalité elle ne fait que passer à la phase déclinante du jour dont l'aurore a été dépeinte en première partie. C'est le négatif de la photographie : à la lumière (« white-gold skies » v.4 ; « brilliant walls » v.5) se substitue l'ombre (« darkening, condensing all his light » v.17), au champ sémantique d'une activité bruisante (« birds », « bells », « whistles », « music ») se substitue celui du déclin et de l'érosion (« falling », « showering », « squandered », « suffers », « sinks », « drift », « weary »). Le seul élément qui semble perdurer et connoter l'infini, « endless / endless assent », s'avère en réalité l'écho de l'éternité mortifère de la première strophe de par son rythme et sa disposition sur la page avec mise en exergue par l'enjambement en fin de strophe (similaires à « mortal, / mortal fatigue »). La construction en diptyque permet ici de saper le fallacieux espoir que l'anaphore puisse nier l'aspect éphémère de la condition humaine. « Anaphora » présente l'impossibilité d'incarner le moyen de perdurer à travers la re-présentation. Et avec l'exactitude linguistique qu'on lui connaît, Bishop passe d'ailleurs de « each day » dans la première strophe à « every day » dans la seconde : « each » souligne l'individualité de chacune des occurrences qui en elle-même peut sembler défier le temps qui passe, alors que « every » envisage la classe d'occurrences dans son ensemble et insiste plutôt sur l'enchaînement des cycles, preuve du caractère éphémère de chacun d'entre eux en dépit de l'endurance du principe cyclique lui-même.

Quant au diptyque de « Song » de 1937 (CP 147), il suit le même mouvement de la gloire au déclin par un phénomène de renvois et de résonances s'amenuisant d'une strophe à l'autre. La mer, lieu de plaisir, est réduite, passée la belle saison, à l'abandon. Le passage des cargos, « rusty-sided freighters », n'est que la pâle copie de celui des yachts estivants qui dansaient sur l'eau : « stepped and side-stepped like Fred Astaire » ; et cette étoile laisse la place à une lune dépeuplée, « the moon's marketless craters », ainsi à d'autres étoiles dépeintes de manière moins étincelante (dans « and the stars are the only ships of pleasure », la tournure négative – « the only » - fait apparaître ces étoiles-là comme un piètre lot de consolation). Ici, l'écho n'évoque l'original que par contraste : c'est une gloire perdue qu'il fait résonner à nos oreilles. Ce qui renvoie de nouveau à la notion d'éphémère : la représentation (ici à la fois celle du monde du spectacle évoqué par Fred Astaire et la représentation sociale des yachts qui s'affichent sur une Riviera américaine) ne dure qu'un temps puis l'illusion s'efface et laisse la place à un paysage brut et nu. L'écho fait résonner l'absence : « is gone, is gone, docked somewhere ashore » (v.5),

et avec elle l'impossible persistance d'une réalité et d'une représentation toujours évanescences. De nouveau, l'écho permet la commémoration d'une effervescence tout en en désignant l'absence et la perte.

On retrouve chaque fois la même tension entre la disparition, la déliquescence, l'absence, l'informe, la perte d'une part et d'autre part l'endurance, la résistance, la lutte pour survivre à tout cela.

Foisonnement et persistance

La persistance de la résonance, en dépit de la perte qu'elle signale, constitue déjà un mouvement vers l'endurance, et notamment celle du sujet lyrique et de l'écriture, du sujet lyrique au travers de l'écriture. Face à la contingence du monde et aux risques de perte et d'anéantissement qui font partie des possibles, Bishop répond par la création qui apprivoise l'absence et apaise l'angoisse liée à celle-ci, comme nous venons de le voir à travers les exemples qui précèdent, une création qui comble aussi le vide et fait abonder les possibles. Car Bishop refuse le leurre de l'évidence d'une « vérité » univoque, familière et rassurante ; elle n'y voit pas une quelconque garantie d'ancrage et de stabilité face à la contingence ; elle lui préfère l'étrangeté de la dissonance qui présente paradoxalement l'avantage du foisonnement et de la vie.

Le titre « Over 2,000 Illustrations and a Complete Concordance » (*CP 57*) semble annoncer l'accès à une certitude, à une vérité, par le biais de la généralisation d'une multitude de cas spécifiques concordants. Les 2.000 illustrations annoncées suggèrent un recueil qui les regrouperait et ferait ressortir de leur archivage une parfaite convergence. Pourtant, toute source de stabilité rassurante et de vérité intemporelle est aussitôt remise en question par les premiers vers. Les voyages évoqués par le masque poétique – qu'il s'agisse de réelles pérégrinations ou d'explorations à travers les illustrations d'un livre – ne semblent pas permettre d'élaborer et de fixer un quelconque savoir : « Thus should have been our travels: / serious, engravable ». La juxtaposition et l'accumulation de ces expériences spécifiques n'aboutit pas à la composition d'un tout stable ou figé. Néanmoins cela n'est pas présenté comme un échec. Si elle avait été atteinte, l'élaboration d'une telle concordance sans faille, irrévocable, aurait revêtu des allures mortifères : « engravable » fait référence à ce qui est inscrit dans la pierre, à une vérité intemporelle et universelle, mais cet adjectif contient aussi le mot « grave », la tombe, et évoque l'épithaphe tombale qui

scelle un destin de manière définitive et à laquelle il n'y a plus d'espoir de rajouter quoi que ce soit. Ce programme de juxtapositions de scènes et de représentations échappe à l'irrévocable et au mortifère bien qu'il reste construit sur du renoncement : renoncement à la concordance parfaite visée par le titre, et renoncement à une vision enfantine et simpliste des choses, comme l'indique le vers final : « – and looked and looked our infant sight away ». Cette renonciation est à considérer comme faisant partie d'un processus de construction de l'identité : il s'agit de dépasser l'abandon de ses illusions enfantines, la perte de ses belles assurances et de son confort manichéen dont le cliché des vers 6 à 8 est un exemple : « Often the squatting Arab, / or group of Arabs, plotting, probably, / against our Christian Empire ». On voit bien la facilité de distinguer le soi (l'Occident) de l'autre (ici le monde Arabe) qui conduit à un antagonisme réducteur et erroné du bien contre le mal.

Quel genre de persistance ces renoncements autorisent-ils ? Un passage à la multitude plutôt qu'à l'unicité, un miroitement des représentations et des possibles. En observant la progression de ce poème, on peut distinguer deux mouvements.

La première partie, la première strophe (v.1-31), nous offre des scènes familières stéréotypées en concordance avec nos préjugés traditionnels et nos attentes culturelles. L'exemple cité ci-dessus de l'Orient comme ennemi de l'Occident en est un, mais le poème évoque aussi les stéréotypes de représentation et de mise en scène de la représentation : « the specks of birds, / suspended on invisible threads above the Site, / or the smoke rising solemnly, pulled by threads » (v.17-19). Ce passage met en relief les « ficelles » théâtrales de toute représentation. De même, les vers 20 à 24 mettent en avant l'aspect esthétique du recueil des illustrations : les choix d'édition, de disposition, de décoration. L'esthétique, la plastique, prime alors au point d'évacuer l'élément vivant de l'expérience représentée : « the human figure / far gone in history and theology, gone with its camel or its faithful horse. / Always the silence, the gesture, the specks of birds / suspended... » (v.14-18). Ce sont des images qui figent, qui font taire la scène qu'elles représentent. Serait-ce le prix à payer pour accéder à cette vérité sans faille, cette parfaite – mais fallacieuse – concordance ? Est-ce cela qui nous est promis au vers 25 : « when dwelt upon, they all resolve themselves » ? Que le lecteur se détrompe car c'est le moment que choisit Bishop pour l'entraîner dans un enchaînement tourbillonnant de directions divergentes : « the lines that move apart » (v.27), « dispersing storms » (v.29), « watery prismatic white-and-blue » (v.31). A l'image fixe se substituent des scènes aux multiples

facettes et aux colorations incertaines. Au travers de cette complexité, Bishop opère une transition entre le renoncement aux belles certitudes stables mais mortes et la persistance d'expériences remémorées paratactiquement (et non selon des schémas prédéfinis faisant cadrer ces expériences avec des attentes de représentations culturelles). Ce maintien de l'expérience et du souvenir par la parataxe permet aussi à l'individu de jouir d'une endurance qui compense le renoncement à ses certitudes d'avant l'expérience, et ce grâce au foisonnement – et donc à la vitalité – que cette technique occasionne.

Le second mouvement du poème est une longue galerie de portraits et de fragments de souvenirs de voyages sans connexion apparente les uns avec les autres. L'accumulation de ces juxtapositions de perspectives crée un effet de vertige et de défamiliarisation : au fourmillement des collégiens succède l'immobilité d'un homme décédé et de volcans éteints, puis sans transition, retour à la musique, à la couleur, mais une fois de plus sans harmonie ; on sombre même dans le grotesque « the fat old guide made eyes » (v.44). Alors, par contamination (du fait de l'enchaînement paratactique), lorsqu'on revient ensuite à une scène censée être plus familière car occidentale, on ne voit plus que la mascarade mondaine : « The Englishwoman poured tea, informing us / that the Duchess was going to have a baby » v.47-48). Ceci a pour effet de défamiliariser le seul point d'ancrage qui s'offrait à nous dans cette spirale vertigineuse... Et cela devient une autre occasion où l'on fait des grimaces. Puis l'affolement des perspectives continue avec le passage suivant qui nous mène dans les maisons de joie de Marrakech, théâtres inquiétants où s'exhibent la laideur et la maladie (« pockmarked prostitutes »), d'où se dégage une agitation fébrile, et qui offrent le spectacle d'un étalage de chair humaine. On retrouve ensuite son équivalent dans l'étalage des fausses reliques d'un prophète dans une tombe ainsi profanée. Mais s'ajoute alors une perversion supplémentaire : celle du détournement du sacré, du prétexte spirituel pour servir des fins touristiques, voyeuristes et commerciales. Tout n'est que succession de mascarades. La diversité n'est pas harmonieuse mais criarde. Elle affole les sens du voyageur qui cherchait beauté et concordance. Le seul dénominateur commun est la dissonance. Face à l'impossibilité de confirmer nos certitudes et d'asseoir une expérience esthétique unifiante du monde, la voix poétique est contrainte d'abandonner sa vision enfantine des choses : « – and looked and looked our infant sight away » (v.74). Grandir, c'est ici abandonner l'idée préconçue d'une expérience qui serait esthétique, au sens de « belle », facilement résumée, gravée dans le marbre et rassurante, et c'est accepter la dissonance. Ceci rejoint la préférence constatée

dans le premier chapitre pour une esthétique de l'expérience, quelle qu'en soit la nature, plutôt que pour une expérience esthétique. Ce qui compte, c'est que la création fasse fourmiller de vie le monde qui nous entoure.

L'écriture de Bishop se tourne vers la pluralité, vers la vie, la persistance à tout prix – même au prix de la dissonance dans « Over 2,000 Illustrations and a Complete Concordance » ou à celui de la frénésie dans « Sandpiper » ou encore dans « Sleeping on the Ceiling ».

Fidèle au recueil dans lequel il apparaît – *North & South* – « Sleeping on the Ceiling » (CP 29) s'articule autour de l'opposition binaire « haut / bas ». Le haut, c'est le repos, le sommeil (on trouve associé au plafond les termes « sleeping » dans le titre et « peaceful » au vers 1). Le bas, c'est le fourmillement et l'activité (« rustle », v.9 ; « the insects tunnel », v.10 ; « meet » et « battle », v.12 et 13).

Par ailleurs, les lieux ouverts et larges de la Place de la Concorde (v.2) et du Jardin des Plantes (v.7) s'opposent à la taille minuscule des insectes dont ils sont peuplés, ainsi qu'au décor de la chambre et notamment au papier peint (« wallpaper », v.6). Ces jeux entre macrocosme et microcosme, entre sphère publique et sphère intime, permettent de faire jouer des correspondances entre paysage extérieur et paysage intérieur du masque poétique. Ainsi, on peut voir dans la projection de la topographie parisienne sur sa chambre une représentation de ses différents états d'esprit. Le bas correspond à la projection d'une profusion de fantaisies, à une forte activité de l'imagination. Le haut, par opposition, représente une activité psychique réduite : « Not a soul is in the park » (v.5). C'est un lieu de repli, où l'on peut se distancier du reste du monde : les vers 3-4, « The little crystal chandelier / is off, the fountain is in the dark », font reculer les scintillements et le flux du monde extérieur jusqu'à l'occulter.

Dans « The Sea & Its Shore » apparaît aussi cette vision de l'agitation d'insectes, et elle est là aussi liée à une impossibilité pour l'esprit de trouver le repos : « Either because of the insect armies of type so constantly besieging his eyes, or because it was really so, the world, the whole world he saw, came before many years to seem printed, too » (178). Les insectes sont ici des lettres, des caractères d'imprimerie qui semblent assaillir l'esprit du protagoniste puis se réimprimer sur le monde qu'il regarde, de sorte qu'il ne peut plus regarder ce qui l'entoure qu'à travers cet écran de l'écriture. Il ne peut plus se débarrasser de ce filtre de l'imagination qui re-structure le monde. Dans la nouvelle comme dans le poème ces insectes-écriture ou insectes-imagination garantissent l'activité

poétique : c'est grâce / à cause d'eux que Boomer, dans « The Sea & Its Shore » en vient à voir le monde comme une expérience littéraire et linguistique (« [The sandpiper] looked, to his strained eyesight, like a point of punctuation », 178) et que le masque poétique de « Sleeping on the Ceiling » ne peut s'endormir au plafond, et qu'il doit au contraire faire jouer son imagination au travers de ce programme poétique.

Du point de vue de l'artiste, il semblerait normal que le bas de la pièce, associé à l'activité imaginative, soit plus attrayant que le haut, et que l'effervescence de l'esprit soit bien plus enviable que le vide. Pourtant, le souhait final exprimé par le poème dément cette supposition : « But oh, that we could sleep up there. . . ». On retrouve la posture de « Quai d'Orléans » qui aspire à l'oubli pour échapper à une mémoire douloureuse. Ici, l'activité de l'esprit est faite de tensions : « to meet the insect-gladiator, / to battle with net and trident » (v.12-13). De plus ce n'est pas une activité choisie, mais inévitable pour le masque poétique, tout comme l'était la mémoire dans « Quai d'Orléans » : « We *must* go under the wallpaper » (v.11, mes italiques). Qui plus est, l'imagination revêt des allures inquiétantes : ce papier sous lequel on se glisse évoque un mouvement d'introspection auquel semblait nous inviter le vers 6 (« the wallpaper is peeling ») et qui paraissait promettre une révélation, mais au cours duquel on se heurte aussitôt à un obstacle (« the Jardin des Plantes has locked its gates », v.7). On n'a pas accès à ce moi qui se dérobe et devient par là-même étrange(r). Le vers suivant vient d'ailleurs rajouter une dimension animale à ce paysage de l'intellect humain : « Those photographs are animals » (v.8). L'activité psychique est constituée de foisonnement (« mighty flowers and foliage », v.9) et de pluralité (le Jardin *des* plantes), ce qui inclut des conflits et de l'étrangeté. L'unicité de la Place de la Concorde semble alors être un refuge où l'on échapperait à toute cette profusion et cette complexité. Mais souhaiter ce repos, c'est arrêter d'imaginer et d'écrire... dès lors que l'on cède à la tentation de repli vers l'impair et l'unique, vers l'absence d'engagement psychique, le poème s'arrête : « that we could sleep up there . . . » ... et l'écriture se tait.

Preuve par le contraire, le repos semble mortifère. La persistance résiderait ainsi dans l'abondance, dans la prolifération-perpétuation, dans les représentations.

IV – L'écriture de la perte

A l'instar du double qui souligne la finitude de l'impair, toutes ces stratégies d'échos et de foisonnement ne font que pointer du doigt le manque qu'elles s'efforcent de combler. Elles inscrivent dans l'écriture le creux qu'elles prétendent masquer. De sorte qu'écrire, pour Elizabeth Bishop, semble perpétuellement la mener à écrire la perte.

Dans cette perspective, un poème intitulé « Trouvée » (*CP* 150) ne peut que nous intriguer et nous interpeller. L'étrang(èr)eté du titre français – ce néologisme de Bruce Bégout s'avérant de nouveau particulièrement adapté ici – suggère au lecteur de regarder dans la direction inverse : la poule retrouvée écrasée en pleine ville incarne doublement la perte – l'anéantissement irrémédiable de la mort, mais aussi l'errance sans but et sans issue qui lui a fait quitter le monde rural pour se perdre définitivement dans la ville.

Ce que l'on trouve finalement, ce n'est pas la poule, mais ce qu'il en reste, la marque littérale qu'elle laisse de son passage : « turned into a quaint / old country saying / scribbled in chalk » (v.21-23). Cette trace, c'est un message écrit avec sa propre chair... un message dans lequel elle se perd (elle y perd littéralement la vie). Or le proverbe qu'elle incarne se trouve être un questionnement qui reste sans solution, ainsi que Brett C. Millier le souligne : « The “quaint / old country saying” about why the chicken crossed the road encompasses all the “why” questions of her recent stay in New York [with the death of Lota], and the trivial but sad vision of the hen smashed flat in the soft tar of West Fourth Street stands for all its sadness » (404). Conformément, les deux premières strophes sont essentiellement des interrogations (« Oh, why should a hen / have been run over[?] », « How did she get there? », et « Where was she going? ») qui resteront toutes inévitablement sans réponse. D'où l'incompréhension et l'incrédulité respectivement des strophes 4 et 5 qui reviennent encore sur l'étrangeté de la situation et de toute perte : perdre, c'est concéder au domaine de l'étrange quelque chose qui appartenait précédemment à la sphère du familier. C'est bien ce que cette poule incarne : elle appartenait au milieu rural, est venue se perdre en milieu urbain et n'y a pas survécu. Son destin tient alors lieu d'emblème pour l'angoisse de l'étrange. Les vers courts à deux ou trois pulsations rajoutent à la sensation d'être démunie devant la mort. Le seul élément de certitude, c'est ce qui reste concrètement sous nos yeux de cette volaille : « – red-and-white

now, of course » (v.6) et « scribbled in chalk / (except for the beak). » (v.23-24). Ce « ici et maintenant » compense l'impression de la voix poétique que les choses lui échappent. Il permet de résister à l'angoisse. Ces apartés se démarquent d'ailleurs du reste du texte où règne un sentiment d'incongruité et d'incompréhension. La seule réponse trouvée face à la mort semble être de l'accepter de manière « crue », avec un regard clinique (d'où la précision que la poule n'est plus blanche mais blanche et rouge) car c'est la seule emprise qu'on a sur elle. Et si, en fin de programme, l'imagination s'empare de la trace laissée pour y voir un message qui ne peut déboucher que sur de l'indéchiffrable et de l'insoluble (exprimés dans le proverbe), l'aparté du dernier vers revient à l'observation et à son impitoyable exactitude (tout est écrasé à l'exception du bec). Face au vertige du basculement soudain dans l'étrange (en traversant la rue), le seul moyen de ne pas perdre pied demeure l'exactitude du témoignage avec cette forme de franchise que procure un regard implacable. Or ces qualités font partie des caractéristiques fondamentales de l'écriture de Bishop. Son écriture serait alors en elle-même un moyen de lutter contre la perte. Et pourtant, on le voit dans le paradoxe que soulève ce poème, laisser un message, une trace, c'est nécessairement y laisser une part de soi.

Voyons ce que nous révèlent ceux de ses poèmes qui se signalent dès le titre comme menant une réflexion sur son art : « Poem » et « One Art ». Ces deux poèmes prétendent pourtant dans leur développement traiter d'autres arts (respectivement de la peinture et de la perte). Mais ils procèdent en réalité par détours pour revenir finalement à eux-mêmes en tant que poèmes, en tant qu'art de l'écriture – ce qui n'est nullement surprenant puisque nous savons désormais que ces parcours dérivatifs sont bien la marque de Bishop.

« Poem » (CP 176) cristallise toutes les tensions, les réflexions, les techniques d'écriture et de persistance, les centres d'intérêt, les questionnements d'Elizabeth Bishop. On y retrouve sa double nationalité, et la double grille de lecture qu'elle projette sur le monde (« American or Canadian », v.2), son goût des nuances et des accumulations métonymiques (« mostly the same whites, gray greens and steel grays », v.3), ses mises en exergue volontaires d'hésitations / questionnements (« – this little painting (a sketch for a larger one?) », v.4), le plaisir et la finesse des jeux entre mots et images et les tensions qui en découlent (« About the size of an old-style dollar bill / . . . has ever earned any money in its life », v.1-5).

La première strophe est consacrée à une description du tableau mais sans mentionner ce qu'il représente. Elle retrace également son histoire, sa provenance. Il semble que Bishop prépare ainsi la matière de son poème qui combine histoire du devenir de ce tableau, découverte et description de son contenu, de sa technique, pour finalement mener à une réflexion sur le lien entre présence de l'artefact, ce qu'il dépeint et représente, et transmission prise dans le flux temporel et le changement du monde. Une des clefs de décryptage de ce poème se situe précisément à la confluence entre la diégèse de la transmission du tableau en tant qu'objet et ce qu'il représente (un paysage particulier de Nouvelle-Écosse qui fera ensuite l'objet d'une reconnaissance par le masque poétique). Cet incipit paraît emblématique de l'art de Bishop qui mêle construction narrative⁸⁰ et écriture poétique. Ce poème retrace l'histoire de la rencontre entre le masque poétique et la représentation picturale faite par un de ses aïeux d'un endroit qu'ils ont tous deux fréquenté, mais c'est aussi la construction d'une représentation poétique de l'expérience de la rencontre avec et par ce tableau.

Tout le poème oscille entre ce qui échappe et ce que l'on découvre et que l'on parvient à saisir et à maintenir. La scène peinte occasionne ainsi tour à tour doute (« or is it? » aux vers 15 et 27) et conviction (entre temps, au vers 17, un sursaut de certitude se fait entendre : « two brushstrokes each, but confidently cows; »). Parce que ces vaches ne sont qu'esquissées, la tension entre hésitation et certitude est inscrite dans la représentation picturale et transmise, transcrite, dans la représentation verbale par la collocation de « brushstrokes » et de « confidently ».

Plus loin, l'immédiateté de la voix suggère la proximité de l'objet : « Heavens, I recognize the place, I know it! » (v.28). Et à l'inverse lorsque cette voix se met en scène dans son incapacité à nommer, elle écrit l'évanescence du réel et l'impossibilité de le figer, de le conserver : « It's behind – I can almost remember the farmer's name. » (v.29). De façon similaire, la manière dont la voix d'un parent est matérialisée dans le texte et ce qui nous est donné d'entendre participent à l'élaboration de cette tension entre maîtrise et dérobade. Signalée par des italiques plutôt que par des guillemets cette voix n'est pas séparée du flux verbal de l'ensemble mais elle s'inscrit au contraire en son sein : elle vient

⁸⁰ Le vers 37, « A sketch done in an hour, "in one breath," », rappelle d'ailleurs la définition que Poe avait formulée dans son essai « The Philosophy of Composition », selon laquelle une nouvelle est une histoire en prose qui doit pouvoir se lire en une heure ou deux maximum, « in one sitting ». Remarquons cependant qu'ici c'est la composition de l'œuvre picturale qui est condensée, ce qui tend à brouiller un peu plus les limites entre réception et production, la composition étant elle-même une lecture – du paysage et du monde.

dans le prolongement de la voix poétique et est placée comme en vis-à-vis, sur un même niveau, alors que des guillemets superposeraient des couches d'énonciation et souligneraient le caractère rapporté de ce second discours. En gommant cette hiérarchisation, la voix poétique choisit d'estomper la distance qui nous sépare de cette autre voix. L'effet produit est celui d'un accès direct à ces paroles, d'une persistance, d'un maintien de celles-ci par delà le fossé temporel. Mais l'échec s'inscrit déjà dans cette tentative de faire perdurer quelque chose d'aussi volatile que de l'oralité. Par ce discours dans le discours, on voudrait nous transmettre un message d'une génération passée, mais la filiation y est déjà brouillée : « *Your Uncle George, no, mine, my Uncle George, / he'd be your great-uncle, left them all to Mother* » (v.41-42). Elle est même mise à mal et niée puisque « Mother » rime avec « never ». Le vers 41 paraît se replier sur lui-même comme pour s'anéantir du fait de la répétition doublée d'une rectification. Si la voix semble proche par le choix du code qui la signale, les échos sabotent ici l'idée de préservation, avec notamment des rimes aux sonorités mal ajustées qui sapent le thème du retour qu'elles sont censées véhiculer : « he went back to England » renvoie à « again » mais la rime est faible du fait de la déformation qui intervient entre « again » et « England » et qui rend ce retour sonore ambigu. Cette écriture affiche, par certains choix, la volonté d'incarner une endurance qu'autoriserait les artefacts artistiques, mais elle s'avère à bien y regarder une écriture de la perte.

Dans la dernière strophe, certains mots perdurent par répétition dans un même vers ou par écho et parallélisme entre deux vers. Cela laisse planer la possibilité d'une éventuelle persistance. Cependant chaque itération s'accompagne d'un léger décalage qui fait ressortir le dédoublement et interdit la superposition qui résoudrait l'équation entre l'impair et le double, le réel et sa représentation. La tension entre l'endurance dans la similitude et la différenciation du décalage n'est jamais résolue. Ainsi, le mouvement interne du vers 45 passe d'une séparation à un rapprochement puisque dans « I never knew him. We both knew this place », le verbe « know » est d'abord associé à « never » puis à « both ». Mais ensuite, la convergence spatiale exprimée est remise en question par une séparation temporelle « our years apart » (v.48). La suite de ce vers insiste d'ailleurs sur l'aspect étrange de la coïncidence (« How strange. »). Pourtant le fractionnement de ce vers parcouru par trois phrases différentes est contrebalancé par les notions, portées par sa troisième partie, de persistance et d'union : « And it's still loved »... mais celles-ci sont à leur tour immédiatement désamorçées (« or its memory is (it must have changed a lot) »,

v.49). Le reste de la strophe consiste en un florilège de répétitions dont la deuxième occurrence remet sans cesse en question la première :

Our visions coincided – “visions” is
too serious a word – our looks, two looks:
“art copying from life” and life itself,
life and the memory of it so compressed
they've turned into each other. Which is which?
Life and the memory of it cramped,
dim, on a piece of Bristol board,
dim, but how live, how touching in detail
– the little that we get for free,
the little of our earthly trust. Not much. (v.50-59)

La convergence associée au substantif « visions », non seulement par sa collocation avec « coincided » mais aussi par la connotation de transcendance qu'il véhicule, semble un instant confirmée par le singulier du verbe « is » avant de basculer grâce à l'enjambement vers un démenti d'autant plus appuyé que la légère suspension de fin de vers permet à la lecture de donner plus de poids à « too serious a word ». « Visions » est alors remplacé par « looks », un terme bien plus bishopien puisqu'il refuse la réduction, la résolution. Et cette fois, on insiste sur l'impossible superposition des expériences « our looks » devient « two looks ». On distingue à nouveau « art » et « life », représentation et réalité brute. Et pourtant, une fois encore le mouvement se réinverse aussitôt : « life and the memory of it so compressed / they've turned into each other ». Mais le lecteur des premières heures entend dans le « Which is which? » de la fin de ce même vers une résonance du « Gentleman of Shalott » : il sait qu'une telle position n'est pas tenable bien longtemps, et de l'autre côté du miroir, « life and the memory of it so compressed » devient « life and the memory of it cramped ». Il n'y a plus fusion mais entassement. Puis étouffement, ou du moins atténuation : « dim ». Pourtant là aussi on retrouve la posture bishopienne : « dim, but how live, how touching in detail » n'est pas sans rappeler ce qui pourrait être la devise de sa vision de la vie : « awful but cheerful ».

Parce que la mémoire intervient et filtre la réalité, parce que l'art ne fait que copier la vie, ce qui en ressort ne peut être le réel lui-même, point sur lequel Bishop insiste dans sa poésie, comme nous l'avons montré dans le premier chapitre. Il y a nécessairement une déperdition, mais ce qu'il en reste demeure vibrant, riche de ce qui a été préservé, riche de la signification des choix, modifications et transformations qui ont été imposés au réel. Ce qu'il en reste, c'est finalement ce qui compte, le noyau, l'essentiel : « the little that we get for free, / the little of our earthly trust ». « Free » nous renvoie à la première strophe : « Useless and free » (v.6). La perte de la contrainte du réel constitue en effet un gain de

liberté – le tableau représenté en est un exemple : libéré de toute transaction monétaire, sa valeur n'est pas celle d'une monnaie d'échange, elle réside dans son maintien, dans son endurance en tant que lien (« family relic / handed along », v.7-8). Ce statut intergénérationnel est cependant évoqué en toute modestie : « as a minor family relic / handed along collaterally to owners / who looked at it sometimes, or didn't bother to. » (v.7-9). Car le poème concède que ce n'est pas grand chose (« Not much. », v.59), compte tenu de la déperdition que le temps et la transmission impliquent.

L'art et la mémoire sont les seules tentatives possibles – bien qu'incertaines, voire impotentes – pour compenser ou contrer la perte inévitable liée à la contingence et la temporalité du monde ainsi qu'à l'impossible immédiateté de l'expérience. Le dernier vers résonne comme un dernier défi lancé contre cette perte, bien qu'elle y soit en même temps annoncée : « the yet-to-be-dismantled elms, the geese ». Et c'est peut-être cela un poème pour Bishop : à la fois une tentative désespérée de faire perdurer ce qui semble voué à disparaître, et en même temps, du fait de l'impossibilité de la tâche, le choix d'écrire cette déperdition et cette déliquescence.

Ce « Poem » incarne la conception de ce que l'écriture doit essayer d'être pour Bishop. Contrairement à ce que suggère Barbara Comins dans son essai « “Shuddering Insights”: Bishop and Surprise », ce poème n'aurait pu être intitulé « Painting », à l'instar de « Large Bad Picture ». En tant qu'objets, le tableau de son oncle ne fait que représenter ce qui a existé à un moment donné. Bishop s'attèle à une tâche plus complexe. Elle inscrit dans sa représentation de cette toile le processus de déperdition lui-même, de sorte qu'il perdure sans jamais atteindre son terme : toutes ces hésitations entre maintien et délitement résonnent dans les échos de ses répétitions et dans les jeux de brouillage mis en place par les voix représentées, et tant qu'elles résonnent, elles ne disparaissent pas. Ce qui prévaut, c'est bien le poème lui-même plutôt que le tableau, c'est l'enjeu linguistique de mise en mouvement plus que la représentation figée sur laquelle il s'appuie.

Cette conception transparaît aussi dans « One Art » (CP 178) qui suit immédiatement « Poem » dans le recueil *Geography III*. Bishop y exprime plus explicitement la conflagration entre son art, son écriture, et l'impossibilité de conserver quoi que ce soit. « One Art » présente un art qui ne consisterait pas à produire quelque chose, du moins rien de « positif », mais à produire de la perte. Le premier tercet donne le ton :

The art of losing is not hard to master ;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.

L'assemblage « intent / to be lost » transgresse l'antithèse de chacun des éléments : la notion d'intention évoque une trace de signifiante, une forme de présence, alors que la deuxième composante évoque un creux, une absence, involontaire et subie de surcroît puisqu'exprimée au passif. L'enjambement renforce pourtant la sensation que la perte est pratiquée de façon active. L'isotopie construite autour de ce thème comporte de fait des termes connotant l'actif et l'intentionnel : « art », « master », « intent », « Lose », « accept », « hard », « practice », « farther », « meant ». « Accepter de perdre », c'est avoir le pouvoir de le faire. Il ne s'agit pas de nier le manque causé par la perte, mais tout simplement de vivre la perte, et le vers 15 (« I miss them, but it wasn't a disaster ») exprime la résignation. D'ailleurs toute révolte serait illogique car si le sujet affirme son « pouvoir de perdre » il n'est pas cohérent de chercher à compenser les effets de ce pouvoir ; ce serait le nier, l'anéantir.

Les objets égarés ne sont pour certains que matériels : « door keys », « houses », « my mother's watch ». Mais les pertes évoquées concernent essentiellement des possessions d'une tout autre nature : celle de la mémoire – « places, and names », « the joking voice, a gesture / I love » ; et celle de l'affect et de l'imagination – « I lost two cities, lovely ones. And, vaster, / some realms I owned, two rivers, a continent. » (v.13-14). La possession opère ici par projection de l'esprit. On est dans le domaine de la création imaginative. Celle-ci se concluant par la perte de ce qu'elle a produit, un glissement se produit dans l'esprit du lecteur qui le mène de la notion de création, à celle de perte, et finalement de création de la perte, de composition de l'absence. Et c'est sans doute précisément cela le pouvoir de son art : celui d'écrire le vide et la fatalité (pas seulement d'essayer de les combler ou de les compenser) – « though it may look like (*Write* it!) like disaster » conclut le poème au vers 19.

Les parenthèses, doublées des italiques, créent la sensation que le poète se force à écrire ce manque, aussi douloureuse cette manifestation de l'incomplétude soit-elle. L'impératif sert peut-être à repousser le désastre jusqu'à la dernière limite, jusqu'à la fin du vers et du poème puisque l'insertion de ces parenthèses retarde l'inscription noir sur blanc du mot « désastre ». Mais il renvoie en même temps à l'exercice en cours : celui de l'écriture, et notamment celui d'une écriture qui prône la pratique de la perte, « Then practice losing farther, losing faster » (v.7). (On repense alors à « Little Exercise » qui

nous enjoignait de se laisser aller à l'expérience et aux éléments et ce par l'exercice de l'esprit : « Think of », avec le décalage que cela engendre déjà). Ici, la répétition de « losing » par la construction parallèle du vers 7 est combinée à une répétition des allitérations en [f] et [r]. Cependant, ce que ce redoublement maintient, ce sont des sons glissants – [f], [θ], [st] – évoquant la désagrégation. Simultanément, le lecteur doit forcer son élocution pour soutenir le vers jusqu'au bout. Et Bishop parvient à nouveau à construire la déliquescence et à la faire persister.

Le lecteur est confronté à une lecture en creux : toutes ces villes, rivières et continents imaginaires que la voix poétique a perdus, ne peuvent par conséquent lui être donnés à voir, lui être représentés. Bishop ne fait que les nommer, et encore de manière générique (« places », « cities », « rivers », « continents », etc.). Le lecteur est condamné à ne pas pouvoir les contempler, même au travers d'une représentation. Il ne peut qu'entrevoir leur existence puisque pour avoir été perdus, ils doivent bien d'abord avoir existé. Bishop nous expose par ces termes génériques sa géographie du manque. En ce sens, son art ressemble à l'économie du monument qui ne tient pas lieu de passé, mais qui atteste juste d'une présence antérieure. Cela rejoint aussi ce que Barthes exprimait dans « Bruissement de la Langue », c'est-à-dire que : « le sens serait ici le point de fuite de la jouissance » (275), un point toujours repoussé. Le dernier vers en est l'illustration parfaite : en tentant de faire cas de ce « (*Write it!*) » si intrigant, le lecteur s'essaie à des sens et sait qu'il reste toujours des possibilités qui lui ont échappé. Les diverses pistes qu'il découvre s'avèrent cumulables et indécidables : si la pluralité foisonne sans pouvoir se résoudre, se réduire, c'est qu'elle suit précisément de par sa nature un mouvement inverse d'expansion. Paradoxalement, ce trop plein engendre une lecture du vide, de l'absence, parce qu'il ne peut être maîtrisé de manière exhaustive. La représentation, tant du côté de l'écriture que du côté de la lecture semble alors devenir une expérience de la limite du sens.

Malgré cela, le ton n'est jamais entièrement pessimiste chez Elizabeth Bishop. Ce poème est certes empreint de beaucoup de chagrin. Il condense beaucoup de points douloureux. On y retrouve notamment l'éternel exil de l'auteur par rapport à un « chez elle », à « home » : cette notion n'était jamais acquise pour elle, et au cœur de ce poème se loge l'inévitable plainte d'avoir perdu sa maison, son foyer : « my last, or / next-to-last, of three loved houses went. » (v.10-11)⁸¹. Comment ne pas être tenté alors d'interpréter le

⁸¹ Comme l'ont expliqué d'autres critiques, Bishop écrit ce poème après la fin de sa relation avec Lota de Macedo Soares qui s'est soldée par le suicide de celle-ci, ainsi que par des ressentiments de sa famille et ses amis brésiliens, de sorte que Bishop a été contrainte d'abandonner la maison dans laquelle elles

début du vers 10 (« I lost my mother's watch. ») comme une lamentation d'avoir perdu la surveillance, la protection maternelle ? Ces objets sont métonymiques du lien brisé, de l'amour mis à mal. Et pourtant, même la résignation fondamentalement nécessairement dans l'art de la perte n'est pas complète :

– Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
the art of losing's not too hard to master
though it may look like (*Write it!*) like disaster. (v.16-19)

Le vers 16 permet d'exprimer le regret de la séparation de l'être aimé, mais grâce au présent de « I love » et à l'enjambement, Bishop fait perdurer au delà de la découpe du vers le lien amoureux incarné par le geste conservé dans la mémoire. Elle ne cherche pas à minimiser la douleur : « I shan't have lied ». Elle insiste sur la sincérité de ses sentiments, mais c'est parce qu'elle est résignée à être constamment dépossédée de ce que la vie lui offre (puis reprend) qu'elle parvient à maintenir son art et à assurer la persistance de sa voix : écrire la perte, écrire ce qui lui semble être un désastre, c'est déjà continuer. D'ailleurs si les trois premières occurrences de « disaster » qui reviennent en fin de strophe à la manière d'une villanelle nient en apparence la catastrophe (« their loss is no disaster », « None of these will bring disaster », « but it wasn't a disaster »)⁸², le dernier vers, lui, préfère en reconnaître les effets (l'effet produit – « look like » – est bien celui du désastre) mais tout en y opposant une résistance, celle de l'écriture (« (*Write it!*) »). La représentation de « losing » et de « disaster » est bien ce qui défie l'anéantissement qu'ils engendrent. C'est sans doute pourquoi en dépit de l'ambiance profondément triste du poème, la douleur n'est jamais teintée d'aigreur, le pessimisme jamais rigidifié en désespoir.

Bien que l'art soit le moyen que Bishop trouve pour s'opposer à l'évanescence du réel, elle ne le présente pas comme constituant une parade infaillible, ni même comme exempt de cette évanescence contre laquelle il agit. Un poème comme « North Haven » (CP 188) vient complexifier la relation entre le mal et le remède. Dédié à la mémoire de Robert Lowell, il évoque comme une perte irrémédiable la permanence posthume à laquelle son œuvre accède nécessairement avec son décès. L'immobilité, c'est la privation du changement et donc des possibles. Bien sûr, le changement c'est aussi l'éphémère, mais

avaient vécu ensemble pendant quinze ans. Elle dut aussi vendre la maison qu'elle avait achetée à Ouro Preto, étant devenue *persona non grata* dans la région.

⁸² Ces répétitions de « disaster » nient la catastrophe tout en l'affirmant néanmoins, puisque cette répétition ne peut être anodine. Elle révèle en effet la souffrance générée par le désastre de la perte et réaffirme donc celui-ci.

il est lié à la capacité d'agir et de choisir – on repense alors à la notion de prise de risque considérée comme nécessaire à la création et à la persistance. Plutôt que d'opposer le concept de mutation à celui de permanence, Bishop confronte ici le potentiel, la possibilité (« I can », v.1 et 2) à l'impotence finale, l'impossibilité d'agir (« You can't », v.28 ; « you cannot », v.30). Car ce que le poème oppose, ce ne sont pas tant les concepts de mutation et de permanence, mais plutôt la possibilité ou l'impossibilité d'agir.

Tout le corps du poème s'évertue à mettre en scène la capacité de transformation du monde vivant. Pourtant celle-ci est aussi constamment atténuée par l'application que met la voix poétique à toujours en dépeindre les limites. Les îles côtières ne dérivent que dans le cadre de la baie : « and they're free within the blue frontiers of the bay. » (v.10). D'ailleurs, elles ne bougent pas vraiment, uniquement dans l'imaginaire de la voix poétique : « The islands haven't shifted » (v.6) entre en tension avec « even if I like to pretend they have » (v.7), puis « drifting » (v.8) est remis en question par « in a dreamy sort of way », ainsi que par le tiret qui le précède et qui l'affilie à ce jeu de faire semblant. Si les îles sont immobiles, il n'en reste pas moins que l'imagination est en action. De même, les mélodies des moineaux à blanche gorge sont restreintes à cinq notes (v.17) mais leur chant n'en est pas moins persistant, et suivi d'effet sur la réalité : « pleading and pleading, brings tears to the eyes » (v.18). Lorsque la voix poétique nous dit que le changement de la nature est un retour au même, mais jamais tout à fait identique, « Nature repeats herself, or almost does », elle suggère un processus qui à la fois maintient, fait perdurer l'existence mais y apporte du changement : « *repeat, repeat, repeat; revise, revise, revise* ». Le glissement de « repeat » à « revise » implique l'ajout d'une intentionnalité. Il ne s'agit plus seulement de l'évolution phénoménologique de la nature : la strophe suivante est consacrée à la capacité de l'humain à accumuler les découvertes qui enrichissent son existence : « you first “discovered” girls / and learned to sail, and learned to kiss »... ou qui ne sont peut-être finalement qu'un simulacre de consistance :

(“Fun” it – it always seemed to leave you at a loss...)

You left North Haven, anchored in its rock,
afloat in mystic blue. And now – you've left
for good. (v.25-28)

Le plaisir de ce qui est nouveau, des apprentissages, ne se solde que par un très volatile « fun », mot vide de sens et qui semble ici dépouiller l'expérience de son contenu, le tout étant véhiculé en anglais par une expression faisant explicitement et doublement référence à la perte : « leave you at a loss ». Car ces premières fois sont nécessairement éphémères et

vite disparues. Le poème fait contraster ces occurrences uniques avec les expériences de retour et d'insistance. Parmi toutes ces évocations de changement et de perte, la strophe 3 se démarque en faisant survenir l'adjectif inattendu « full » qui opère comme un contrepoids par rapport à l'expression « leave you at a loss ». Or de quoi Elizabeth Bishop emplit-elle cette strophe ? De toute une flore abondante qui comble la vue, celle de l'observateur et celle du lecteur. D'une efflorescence qui investit l'élocution par une énumération qui permet de donner à chaque élément toute son ampleur, de lui consacrer tout le temps nécessaire sans qu'il soit emporté dans le flot de la syntaxe :

This month, our favorite one is full of flowers:
Buttercups, Red Clover, Purple Vetch,
Hawkweed still burning, Daisies pied, Eyebright,
the Fragrant Bedstraw's incandescent stars,
and more, returned, to paint the meadows with delight. (v.11-15)

On retrouve l'intentionnalité de l'observateur projetée sur la scène dans « paint . . . with delight ». Différents faisceaux convergent ici : l'action du regard sur la réalité (« paint »), l'idée de plénitude (« full . . . and more ») et la thématique du retour (« returned »). C'est par par l'insistance du regard, que l'on donne à la réalité sa consistance. C'est lorsqu'il n'est plus possible de revenir que l'on sombre dans le néant :

You left North Haven, anchored in its rock,
afloat in mystic blue... And now – you've left
for good. You can't derange, or re-arrange,
your poems again. (But the Sparrows can their song.)
The words won't change again. Sad friend, you cannot change. (v.26-30)

Ici, deux pertes se distinguent. Celle, momentanée, de « You left North Haven » autorise un éventuel retour, et notamment par l'imagination qui réinvente la scène à souhait, dans son endurance ou dans son évanescence (la tension entre les deux se jouant dans le passage du vers 26 au vers 27 : « anchored in its rock, / afloat in mystic blue »). Puis la perte prend une nouvelle résonance lorsque l'œil reste suspendu dans le vide béant de la fin du vers 27 pour finalement prendre acte du caractère incommensurable de la vacuité à laquelle il est confronté : « You've left / for good ». Ce qui est triste, c'est ce qui est définitif. La même logique que dans « The Imaginary Iceberg » et dans « The End of March » est à l'œuvre ici : c'est parce qu'on n'atteint jamais l'iceberg, que le voyage peut continuer ; c'est parce qu'elle représente un idéal que la « crypto-dream-house » est impossible. Et Bishop, bien qu'elle soit fascinée par elle, lui préfère l'imperfection de l'ordinaire qui lui fournit la matière de sa création. L'imperfection, l'évanescence, la mutabilité deviennent chez elle garants de la création. C'est ainsi que « The Monument »

(CP 23) propose une réflexion sur la fonction de la représentation commémorative et sur l'incertitude de la possibilité de remplir une telle fonction puisque le monument signale une perte, une absence. Il s'agirait donc, comme pour une œuvre d'art, une œuvre littéraire, de perpétuer *in absentia*.

Le dialogue autour duquel se tisse le poème suggère que la fonction commémorative du monument ne va pas de soi, n'est pas acquise avec la présence du monument puisqu'il fait l'objet d'une discussion entre deux voix en désaccord – aucune n'appartenant à l'artiste auteur du monument – leur discordant prouvant le statut précaire, non acquis du monument. La première voix semble être celle du masque poétique puisqu'elle apparaît plus immédiate, sans guillemets. Elle présente le monument et reconstruit une histoire autour de lui, une histoire qui se fonde sur ses racines, sur ses définitions :

An ancient promontory,
an ancient principality whose artist-prince
might have wanted to build a monument
to mark a tomb or boundary, or make
a melancholy or romantic scene of it. . . . (vers 35-39)

On retrouve ici les divers sens du mot qui renvoient soit à la sépulture, et donc à la fonction commémorative, au rôle moral du monument, soit à la délimitation d'un terrain, et donc aux fonctions d'avertissement et d'appropriation de l'espace, soit à une fonction plus esthétique. Ce faisant, elle réaffirme la légitimité du monument (« It is the monument », v.46), notamment face à la seconde voix, signalée par des guillemets, qui remet en cause le bien-fondé du monument.

Tout comme les réactions impatientes des badauds qui ne reçoivent qu'une miette dans « A Miracle for Breakfast », la mise en scène du dialogue entre ces deux voix soulève la question de ce que l'on attend du monument. Elle suggère que ce monument n'est qu'une proposition, un arrangement ouvert aux possibles. Les trente premiers vers sont dédiés à l'observation de la composition, de la structure de l'ouvrage et soulignent le fait qu'il ne s'agit que d'une représentation faite d'artifices, avec toutes les limitations que cela implique. Les nombreux termes géométriques employés pourraient laisser penser qu'il s'agit là d'un ouvrage figé. Le vers 2 insiste sur son aspect construit à la fois sémantiquement et structurellement, avec la répétition en début et en fin de vers du participe passé « built » qui encadre ainsi, comme pour mieux le faire tenir en un bloc, le contenu de ce vers. Cependant ce contenu inclut la marque d'une hésitation, d'une révision, d'une réécriture : « built *somewhat* like a box. *No*. Built » (mes italiques désignant les éléments d'hésitation sujets à révision). La voix poétique attire notre attention l'incertitude

inhérente à tout ouvrage d'art. Mais elle nous signale aussi que le spectacle qui nous est offert n'est jamais qu'une perspective particulière (« The view is geared / (that is, the view's perspective) », v.20-21), ce qui ouvre la voie à d'autres possibles. Ainsi autour de ce monument peut-on observer « une » mer, « un » ciel. Ces articles indéfinis sont singuliers, mais ils renvoient à toute une classe d'occurrences là où on a l'habitude de ne flécher qu'un élément unique (« le ciel », « la mer »). Ils dénotent donc à la fois une multitude de possibilités et un choix qui a été fait d'en sélectionner une parmi tant d'autres. De sorte que ce ciel et cette mer doivent être considérés dans leur particularité pour ce qu'ils apportent à la représentation : ils contribuent notamment à faire ressortir la structure géométrique du monument (« A sea of narrow, horizontal boards / . . . / its long grains alternating right and left », v.24-26 ; « A sky runs parallel », v.28), et ils font ressortir la texture du matériau (« and it is palings, coarser than the sea's: / splintery and long-fibred clouds », v.29-30). Or c'est cet aspect artificiel et en même temps cette texture naturelle qui assurent l'endurance du monument. Ce que lui reproche la seconde voix (« But that queer sea looks made of wood, / half-shining, like a driftwood sea. / And the sky looks wooden, grained with cloud », v.40-42) c'est précisément ce qui fait la richesse du monument ; ces choix de l'artiste-architecte permettent de mettre en avant la fonction esthétique et représentative du monument et ce au cours du temps, au travers des âges : cette ostentation du bois, de son grain et de ses fibres redonne au monument une dimension vivante et son vieillissement témoigne justement de sa persistance. Le bois vieillit, peut se craqueler, se patiner, mais conserve sa forme globale, une double caractéristique qui lui donne l'avantage sur la réalité qu'il représente :

It is an artifact
of wood. Wood holds together better
than sea or cloud or sand could by itself,
much better than real sea or sand or cloud.
It chose that way to grow and not to move. (vers 59-64)

Ce monument qui allie l'artificiel et le naturel (« artifact / of wood ») cumule les avantages du vieillissement évoqués ci-dessus et ceux de la conservation grâce à l'artifice qui se fait l'empreinte, la trace de ce qui est mutable – une mutabilité des éléments naturels d'ailleurs représentée textuellement par le jeu de permutation qui intervient entre les vers 61 et 62 : « sea », « cloud », « sand » puis « sea », « sand », « cloud ». Le monument-poème écrit ainsi l'éphémère et l'instable et se façonne d'après lui.

On comprend ici que ce qui peut être perpétué, commémoré, ce n'est jamais que la représentation et non l'original. Le monument perpétue plus l'intention de celui qui représente que ce qu'il représente :

The monument's an object, yet those decorations,
carelessly nailed, looking like nothing at all,
give it away as having life, and wishing;
wanting to be a monument, to cherish something. (v.64-67)

L'objet-monument conçu par l'artiste est plus un geste vers la création qu'une création en soi. C'est un pré-texte à la création. Le fait que le monument ne livre pas le secret de ce qu'il commémore fait partie de l'économie de la création qui semble inévitablement se fonder sur une perte : « But roughly but adequately it can shelter / what is within (which after all / cannot have been intended to be seen) » (v.75-77). La perte de l'original du fait de la représentation, en amont de l'existence du poème-monument-œuvre d'art, et le recul incessant des représentations que l'on peut toujours renouveler, en aval (« It is the beginning of a painting, / a piece of sculpture, or poem, or monument », v.78-79), sous-tendent tout le processus de création-commémoration.

L'incertitude concernant le potentiel du monument à remplir sa fonction de transmission commémorative provient de sa capacité d'ouverture aux possibles ; la qualité de la protection qu'il apporte à ce qu'il abrite – que ce soit une dépouille physique ou un souvenir – est également ce qui le rend difficilement pénétrable. Bishop représente ce dilemme dans une partition à deux voix, mais surtout grâce à un *da capo* (une fin évoquant un début ainsi que le dernier vers avatar du premier qui nous renvoie à celui-ci). Ce retour au début garantit au poème une endurance sans offrir de solution à ce dilemme, précisément parce qu'il fait reculer toute solution. Bishop érige ainsi un monument à la gloire de la perte-persistance.

La littérature d'Elizabeth Bishop opère comme un art de la révision condamné à une perte incessante, mais qui se nourrit d'elle. Le foisonnement, les échos, les ré-arrangements mis en œuvre luttent contre le délitement et l'effacement mais ceux-ci sont par là-même inscrits au cœur de son art et instruisent même tout son mode de fonctionnement. Son œuvre est un maelström qui nous entraîne dans son art de la perte comme création.

Conclusion

Traverser l'œuvre d'Elizabeth Bishop est pour nous aussi, lecteurs, une expérience de la perte. Confrontés à des écrits qui déstabilisent par leur fausse accessibilité, nous sommes soumis à ses jeux de défamiliarisation et entraînés dans sa réflexion sur l'ordinaire qu'elle dépouille de sa banalité, de son évidence, de tout caractère acquis et dont elle avive les angles saillants qui nous piquent et nous dérangent. Elle nous initie à son rapport au monde qui refuse le confort de tout engourdissement des sens et de l'esprit masquant la présence de l'altérité dans l'intimité du quotidien. Parce qu'elle maintient un savant équilibre entre observation factuelle et minutieuse, et relais créatif de celle-ci par l'imagination, ses écrits dégagent une impression de grande lucidité et d'authenticité – par rapport aux choses, aux autres, mais aussi par rapport à elle-même. Sa démarche séduit autant que sa représentation (laquelle n'en est pas moins exquise et dentelée, sans pour autant être toujours destinée à plaire aux sens ou à l'esprit – on peut penser à « Filling Station » ou « Questions of Travel » qui peuvent nous renvoyer à nos préjugés, ou encore à « Roosters » ou « A Miracle For Breakfast » dont la scansion mécanique peut sembler lassante mais qui constitue en réalité un choix mûri et réfléchi, destiné à leur conférer leur efficacité).

Cette écriture insiste aussi sur le fait que c'est la capacité créatrice de l'imagination qui place l'humain dans une relation au monde si compliquée – car toujours incertaine et fugace – mais aussi si particulière et si précieuse. Car c'est cette capacité qui lui interdit une existence léthargique sans remise en question de ce qui l'entoure. C'est également elle qui éclaire la réalité d'une lumière toute personnelle et qui permet à l'individu d'y imprimer l'empreinte de son existence et de son identité. Bishop traite d'ailleurs des deux facettes, collective et individuelle, de cette identité, et du rapport entre les deux. L'humain en tant que groupe ou membre d'un groupe marque et façonne son environnement – par les filtres qu'il y impose, mais aussi plus activement par la société

qu'il y implante, et au sein de cette société, dans le domaine qui concerne plus directement Bishop, par la tradition littéraire qu'il y cultive. Dans les écrits de Bishop, tout cela est mis en perspective par rapport à sa position personnelle. Par ce biais, elle fait entendre une voix qui suit une démarche consistant à passer par un élément extérieur pour revenir à elle-même, à une nouvelle découverte d'elle-même, et qui ainsi se démarque. Le traitement de la dimension collective de l'identité du sujet – « you are an *I*, / you are an *Elizabeth*, / you are one of *them* » (« In the Waiting Room ») – est aussi l'occasion de nous transmettre sa vision sociale sur les rapports de force du monde moderne. On y découvre un élitisme noble et humaniste, fondé sur une hiérarchisation des valeurs plutôt que sur celle des classes. Cela s'applique aussi dans son art et explique sa relation d'allégeance et en même temps de démarcation critique envers les formes classiques et traditionnelles : elle y reconnaît une excellence dont elle refuse pourtant de s'accommoder du fait de son exigence artistique de création authentique. Cela se retrouve dans sa relation à Marianne Moore : bien que considérée comme son mentor, Marianne Moore s'imposa plus comme un modèle de conduite que comme un censeur et Bishop sut garder la maîtrise de sa production en dépit de l'admiration et de l'amitié qu'elle portait à son aînée. De même malgré ses liens étroits avec Robert Lowell et malgré leurs échanges épistolaires, elle ne se laissa pas entraîner dans la tonalité plus sombre des écrits de son ami. Son alliance d'une humanité profondément humble et d'une morale élitiste se retrouve dans son choix de se pencher sur l'ordinaire et de façonner en son honneur des constructions rigoureuses, ciselées, bref d'y consacrer tout son art.

Compte tenu de sa modestie et de son exigence morale et intellectuelle, on peut imaginer que s'affirmer en tant que voix distincte fut à la fois une nécessité et une gageure. Mais ce sont ces mêmes traits de caractère qui l'ont certainement conduite à reconnaître le potentiel de l'ordinaire, à ne pas le congédier comme un phénomène anodin, à lui accorder toute sa concentration, à lui consacrer une réflexion existentielle faisant justice à son altérité. Comme nous l'avons vu, ces questionnements l'ont ramenée à une réflexion sur le rapport du sujet à la réalité extérieure et donc sur le sujet lui-même, et ce, selon une approche de doute, de refus des certitudes, de mise à disposition du soi à la contingence du monde et des autres. Cela donne naissance à une écriture d'ouverture des possibles, qui se manifeste ici par des constructions tournant à l'infini comme dans « Casabianca » ou « A Word With You », là par des constructions aporétiques comme dans « The End of March » ou « The Gentleman of Shalott », ailleurs par des constructions paratactiques,

métonymiques ou elliptiques confiées au soin du lecteur afin qu'il engage dans la création sa contribution personnelle et la ravive ainsi d'une perspective nouvelle. C'est le cas par exemple de ce que Myriam Bellehigue a nommé « la parenthèse blanche » dans « The Moose » (« the year (something) happened. ») et qui « semble nous inviter à la compléter par des épisodes de notre propre existence » (Nesme 152). Cela nous remet sur la piste de cette manière dont Bishop semble lâcher prise sur sa production tout en nous obligeant d'autant mieux à la servir en faisant jouer sur nous son autorité auctoriale par voie de modestie : en donnant l'impression de s'effacer devant la réalité qu'il nous présente, en s'élaborant de façon discrète, sans y paraître, le sujet lyrique ménage au lecteur la place de s'exprimer au travers de l'œuvre proposée, de s'y engager plus avant ; ce faisant, il l'entraîne dans une autre illusion, celle d'une relative autonomie créatrice. Or il s'agit là d'une représentation supplémentaire qui participe du processus créatif de l'œuvre : le lecteur en reconstruisant son rôle comme un pivot de l'œuvre s'investit d'une mission créatrice et prend ainsi en charge la persistance du sujet lyrique. Il semble que ce soit en ces lieux où ce sujet apparaît le plus effacé qu'il manipule le mieux ou du moins qu'il entraîne le plus le lecteur dans son jeu et qu'il le contraigne finalement le plus habilement à lui garantir une certaine endurance. Cette économie du manque foisonnant ou de la perte prolifique s'impose plus fermement à mesure que l'on avance dans l'univers bishopien.

L'œuvre de Bishop semble constamment se fonder sur l'idée que toute expérience, y compris celle de la création, passe par la perte. L'essence des choses et des autres, leur complétude, échappent nécessairement au sujet du fait des nombreux prismes qui s'intercalent entre lui et l'autre (aussi bien dans la rencontre avec le monde phénoménologique qu'avec d'autres individus). L'intégrité de ce qu'il perçoit est modifiée par sa subjectivité. Le souvenir qu'il conserve (de ce qui n'est déjà plus qu'une reconstruction de l'expérience) est transformé par la mémoire. Les écrits de Bishop représentent autant ces prismes déformants, y rajoutant celui du langage poétique, que l'expérience elle-même. L'observation accrue de Bishop ne vise aucun but objectiviste mais plutôt l'expression d'un ressenti, d'une subjectivité affûtés. C'est pourquoi son écriture est une imbrication d'observation et d'imagination, aucune ne primant sur l'autre ou n'étant plus légitime que l'autre, et surtout aucune ne pouvant aller sans l'autre. Cette posture détermine le rapport du sujet au monde, y compris au monde littéraire, et le façonne selon une dynamique de perte et de transformation, de perte comme transformation. Ainsi l'héritage est réinvesti dans les formations innovantes du sujet lyrique, mais il n'est qu'un

point de départ dans l'exploration de sa voie et de sa voix.

Cette étude a montré que la perte inévitable n'est pas uniquement envisagée comme une expérience délétère, chez Bishop. Bien au contraire, elle se révèle nécessaire pour la création et la persistance du sujet lyrique⁸³. Mon analyse a exposé combien la perte est nourricière chez Bishop : elle sous-tend son art et entre dans le processus de création. Non seulement elle fait partie de la formation du sujet lyrique mais elle garantit aussi la pluralité de ses formations, de son maintien, de son renouvellement. Accepter la mutabilité, l'incertitude, c'est effectivement maintenir le mouvement créatif, la multiplication des possibles. Refuser la finitude des formes figées, des conclusions, c'est assurer le prolongement de l'expérience artistique. Travailler l'incomplétude c'est empêcher l'arrêt de la réflexion, c'est inciter à continuer les recherches et les interrogations.

A l'issue de cette étude, il semble qu'une des clefs essentielles de lecture de la signature Bishop soit la notion de perte comme création. Elle permet de mieux comprendre les impressions paradoxales de familiarité et d'étrangeté, d'évidence et de complexité, de clarté et de flou produites par son œuvre et qui ont souvent été la cause d'une lecture réductrice de celle-ci⁸⁴.

A la manière dont le *Unheimlich* – l'inquiétante étrangeté freudienne – serait une rupture dans l'ordonnement policé et rassurant du quotidien et de l'être qui révélerait une partie cachée de celui-ci, la perte des frontières, des délimitations entre les catégories permet à Elizabeth Bishop de créer des représentations sans doute déstabilisantes, parfois angoissantes, mais qui favorisent une reconnaissance plus authentique du monde et de soi. Ainsi son traitement de l'ordinaire prend toute son ampleur lorsqu'on l'envisage à travers l'angle de la perte-crétion : perte de la familiarité, des apparences d'évidence, découverte d'un visage nouveau mais / et non figé de l'ordinaire, avec des zones d'ombre, d'étrangeté, qui le maintiennent vibrant, vivant dans nos imaginations. La même logique de perte-crétion appliquée à son placement par rapport à ses pairs permet de concevoir l'héritage comme un ensemble de repères, de modèles qui

⁸³ En ce sens, mon analyse rejoint celle de Geneviève Cohen-Cheminet : « le doublet imagination-connaissance (« what we imagine knowledge to be »), discours poétique et discours spéculatif, n'impliquent pas que la distance, la cassure, l'entre-deux soient à comprendre en termes unanimement tragiques de perte. Le dynamisme au cœur de la notion de tension métaphorique pose en termes d'énergie le rapport de l'imagination à la connaissance qui sont deux espaces articulés l'un à l'autre » (Nesme 33). Le doublet imagination-connaissance se rapproche de ce que j'ai appelé l'observation imaginative dont nous avons vu qu'elle est étroitement liée au processus d'acceptation de la perte.

⁸⁴ Ou peut-être devrait-on écrire « familiarité & étrangeté, évidence & complexité, clarté & flou » pour reprendre l'esperluette que Bishop affectionnait, sans doute précisément pour le lien chiasmique qu'elle lui permettait d'établir entre les deux termes ainsi rapprochés.

l'ont traversée, qui l'ont certes influencée, mais qu'elle n'a pas réutilisés sans les plier, les façonner pour qu'ils se prêtent à son ressenti. Si elle s'autorise à emprunter des formes classiques telles que le sonnet, la villanelle ou la sextine, c'est parce qu'elles lui permettent de retenir une part d'héritage littéraire qui contribue à l'élaboration de l'expérience artistique nouvelle qu'elle y propose et parce qu'elles nourrissent une réflexion sur le rapport ambigu de perte et de création avec l'héritage et le passé. Les formes, les rythmes, les conventions, les représentations qui ne sont plus de mises constituent pourtant le socle sur lequel se fonde sa création. En se laissant traverser par la tradition, le déjà connu, l'écriture de Bishop en signale le caractère révolu et libère des espaces qui s'ouvrent à l'incertitude et à de nouveaux possibles. Or cet inconnu que Bishop tente de laisser affleurer est fait de contingence ; il est instable. Il s'agit donc à nouveau de se laisser traverser, par l'informe cette fois, sans pouvoir et sans chercher à l'emprisonner (sans risquer de l'anéantir) – la démarche obéit ici encore au principe de perte créatrice et de création de la perte qui permettent de rendre visible ce qui n'est qu'un mouvement intangible. Les écrits de Bishop mettent ainsi en musique une logique de reconnaissance du soi sans fixation possible puisqu'il s'agit d'une reconnaissance de sa mutabilité, et ils entrent ainsi dans une économie de reconstruction perpétuellement à renouveler du sujet.

Chez Bishop, les formations du sujet lyrique passent par l'émergence de l'étrange, l'expression de l'informe, par l'exploration de l'altérité dans toutes ses manifestations – le monde, les autres, l'inconscient, le rêve, la mort, mais aussi l'incomplétude de l'être, sa mutabilité, son aliénation endogène. Dans l'écriture cela correspond à une élaboration par la fragmentation – ce qui s'accorde d'ailleurs avec la prédilection de Bishop pour les formes courtes ainsi que pour les arrangements paratactiques – qui ancre le texte dans une subjectivité particulière mais préserve des espaces de rencontre et d'échange avec l'autre, notamment avec le lecteur, des espaces de résonance où la multitude peut s'engouffrer. Mais au lieu de se diluer ou de se perdre dans cette multitude, le sujet solidement arrimé aux nœuds du texte s'en nourrit. Multitude et impair s'enchevêtrent alors : s'offrant ainsi au flux de l'altérité le sujet est perpétuellement revisité, refaçonné, réactivé – « *repeat, repeat, repeat; revise, revise, revise* » (« North Haven »). En ce sens, le sujet bishopen est une sorte d'anti-Bartleby qui oppose sa logique d'ouverture aux possibles – « *It would have been a pity not to* » (« Questions of Travel ») – à l'attitude de rejet et de repli telle qu'elle s'exprime dans la célèbre réplique « *I'd rather not to* » du personnage melvillien. Le sujet bishopen se construit selon une philosophie

positive d'ouverture aux possibles selon laquelle il s'agit d'accepter la diversité des possibilités rencontrées dans la recherche de la connaissance de soi. Cela inclut nécessairement une prise de risque – celle de se perdre dans la multiplicité, ou celle de se dissoudre dans l'informe – mais celle-ci est considérée comme faisant partie de l'expérience nécessaire et incontournable pour l'approche d'une (re-)connaissance du sujet. Bishop préfère intégrer le risque et la perte à sa création plutôt que d'adopter une posture d'auto-protection mais aussi d'isolement : on remarquera d'ailleurs que Melville travaille dans « Bartleby the Scrivener » des images de murs (auxquelles le sous-titre, « A Wall Street History », nous renvoie avec une ironie délicate), de parois plus ou moins imperméables, de portes fermées alors que chez Bishop on rencontre plutôt des cages (qui d'ailleurs se brisent), des surfaces diaphanes, des miroirs, des biseaux, des brumes, des brouillards, et bien sûr des filets. Bien sûr, le refus de Bartleby constitue une autre forme d'endurance, mais qui se renforce dans l'isolement ; alors que l'endurance du sujet lyrique chez Bishop repose sur sa vulnérabilité et son exposition à l'autre puisqu'elle s'en remet à la contingence pour se donner la possibilité d'accéder à la richesse de la multiplicité. Bartleby est tourné vers la déconstruction (il s'anéantit d'ailleurs), le sujet bishopen vers la création.

En se faisant l'écho de la pluralité, de l'incertitude, du caractère fluctuant et intangible de la réalité qu'elle représente, l'écriture de Bishop s'érige certes en écriture de la perte, mais cela inclut aussi une résistance : elle opère sous forme de représentation métonymique de la perte à laquelle elle résiste précisément grâce au procédé métonymique. Bishop évite ainsi l'écueil de ce qui deviendrait une négation de la perte inévitable qui participe de toute existence et de toute création. Ainsi les techniques d'évitement, de résonance et de foisonnement ne masquent pas la difficulté de la contingence, de l'instabilité, de l'informe ou de l'incertitude qui sont source d'angoisse ; elles ramènent toujours vers cette source du sentiment de perte mais la placent en tension avec la représentation lacunaire à potentiel créatif mise en place. Le sujet de cette écriture perdure alors via ces représentations d'évanescence et de fragmentation qui appellent à une réification incessante d'elles-mêmes.

Un recueil paru en 2006 va sans doute permettre de prolonger et d'affiner encore la réflexion autour du sujet lyrique toujours en devenir dans l'écriture de Bishop : *Edgar Allan Poe and the Juke Box* est un recueil de poèmes d'Elizabeth Bishop n'ayant jamais été publiés soit parce qu'ils sont restés à l'état de brouillons, inachevés, soit parce

qu'elle ne les avait pas jugés suffisamment satisfaisants, soit encore parce qu'elle n'avait pas souhaité les exposer sur la place publique.

On découvre notamment dans ce recueil des poèmes où le sujet lyrique se dévoile plus ouvertement, et tout particulièrement dans des poèmes d'amour – avec un « je » qui se présente dans son intimité dans « “A lovely finish I have seen . . .” » (*Juke Box* 11), dans « Good Bye – » (*Juke Box* 13), « Washington as a Surveyor » (*Juke Box* 17), ou « “We hadn't meant to spend so much time . . .” » (*Juke Box* 41), et parfois même avec un « you » aisément identifiable comme dans « Apologia » (*Juke Box* 15) où elle s'adresse à une Margaret qui ne saurait être autre que son amie Margaret Miller. Cela semble accréditer ma thèse selon laquelle la poésie de Bishop n'est pas une poésie impersonnelle mais bien ancrée dans l'univers très personnel d'un sujet qui nous entraîne dans son monde à la fois terre-à-terre et fantaisiste, un sujet qui avec toute sa fraîcheur juvénile joue déjà pourtant très consciemment et malicieusement avec son lecteur implicite dans « “I introduce Penelope Gwin . . .” » (*Juke Box* 3), lui faisant partager les traits d'esprit et réflexions allégoriques sous couvert d'un personnage qui pourrait lui tenir lieu de persona. Le fait qu'elle n'ait jamais publié ces poèmes pourrait nous mener à une réflexion sur la notion d'encodage poétique comme couverture autorisant le sujet lyrique. A ce titre, une étude comparative des poèmes qu'elle avait choisi de publier et de ceux qu'elle ne jugeait pas encore arrivés à maturité ou inadaptés à la parution permettrait d'alimenter une réflexion sur ce qui constitue un sujet lyrique en devenir et sur ce qui s'apprête à le devenir mais n'en constitue pas encore un. Autrement dit de tenter de répondre à la question suivante : qu'est-ce qui fait la différence entre l'incomplétude artistique du sujet qui lui assurera une persistance lorsque l'auteur aura perdu toute emprise sur lui lors de la parution et l'incomplétude d'un sujet jugé trop insatisfaisant par l'auteur et nécessitant encore d'être retravaillée pour atteindre une persistance « autonome » ? Qu'est-ce qui fait que dans la construction (en tant que processus) d'un poème qu'un sujet est opérationnel ou non ? Qu'est-ce qui lui fournit son potentiel d'endurance et quels sont les manquements de l'écriture qui le rendent en partie invalide ou du moins impropre à la parution ?

Il semble de plus que la thématique amoureuse soit plus présente parmi ces morceaux non parus. Un poème tel que « Travelling, a Love Poem » (*Juke Box* 162), titre au sujet duquel elle s'interroge (« or just “Love Poem” ? ») nous renvoie à la fois à « Arrival at Santos » (« Let's get going. / Look they've got the same pictures ») rappelant la surprise des voyageuses découvrant que les Brésiliens aussi possèdent des timbres, un

drapeau, etc.), à « Filling Station » dont il partage la tonalité dépréciative retournant l'ironie vers la voix poétique elle-même (« but their carpet... that *aggressive* blue... Yucky ») et à « Poem » (« Yes, it [the asphalt sidewalk] looks as if it had melted and run / around those elm-trees » les ormes étant ici aussi les symboles d'un monde passé menacé par la modernité). Ce poème nous conduit à relire tous ces autres textes avec ce titre alternatif, « Love Poem », en tête. Peut-être devrait-on envisager le voyage comme relation amoureuse dans bien d'autres de ses écrits.

Ce travail a également souligné l'efficacité des jeux sur les fausses apparences⁸⁵ : de la fausse simplicité dénonçant le lissage du quotidien qui désarme notre vigilance, en passant par la prétendue naïveté du regard enfantin qui aiguise la tension provoqué par l'irruption de la mort, de la folie ou encore de la cruauté, à l'humour et la légèreté de ton qui ne rendent que plus poignantes l'inconséquence ou l'infatuation humaines. Nous avons déjà noté sans entrer plus avant dans le détail que ces traits de décalages dans l'écriture se retrouvaient chez May Swenson. Notre analyse pourra servir de départ à une étude des contre-pieds, contre-poids, contre-emplois, contre-temps, et autres techniques de contre-courants et décalages dans l'œuvre de cette poète qui s'inscrit dans la lignée d'Elizabeth Bishop.

La lignée d'Elizabeth Bishop... encore une notion difficile à définir. Si elle ne prit part à aucune école, si elle ne donna naissance à aucun mouvement distinctif, si elle reste, à l'unanimité, inclassable, elle s'impose néanmoins comme incontournable. Que nous légue-t-elle à travers son art de la perte créatrice ? Des questions, celles de l'ouverture de son recueil *Geography III*, portant à la fois sur son art et sur le monde, sur son art comme mode d'être au monde. Et quelques éléments de réponse malgré tout :

art "copying from life" and life itself,
life and the memory of it so compressed
they've turned into each other. Which is which?
Life and the memory of it cramped,
dim, on a piece of Bristol board,
dim, but how live, how touching in detail
– the little that we get for free,
the little of our earthly trust. Not much.
About the size of our abidance
along with theirs: the munching cows,

⁸⁵ C'est d'ailleurs aussi une insistance que l'on retrouve dans certains poèmes du volume *Edgar Allan Poe & The Juke Box* : « Luxembourg Gardens » (*Juke Box* 27) ou « Keaton » (*Juke Box* 119) s'articulent autour d'un refus de se laisser leurrer par un monde policé et reviennent sur l'exigence d'authenticité si cruciale pour Bishop.

the iris, crisp and shivering, the water
still standing from spring freshets,
the yet-to-be dismantled elms, the geese.

Ce passage final de « Poem » pourrait tenir lieu de manifeste à sa conception de la poésie. On y retrouve le plaisir des choses simples (énoncées simplement : « the munching cows . . . the geese »), l'émerveillement devant la nature, devant ce qui s'offre à nous, ce qui se tient à notre disposition, si nous de prenons la peine de regarder, l'humilité de sa présence dans ce monde naturel, la simplicité de son art mais aussi le rôle essentiel qu'elle lui reconnaît : sans prétention mais constituant une réalité tout aussi légitime que l'original. La voix qui s'exprime ici paraît bien loin des doutes dont Elizabeth Bishop fait part dans sa correspondance quant à la légitimité de ses poèmes, ou même de l'effort déployé par la voix du poème suivant « One Art » qui semble devoir se faire violence (« *Write it!* ») pour se faire entendre dans l'écriture. C'est aussi cela que Bishop nous lègue : que rien n'est jamais acquis, que tout est éternellement à recommencer, mais que c'est aussi cela le plaisir de l'incertitude et de l'ouverture des possibles, le plaisir de voguer dans les eaux jouissives de ses textes, ses « Pleasure Seas ».

Annexes

Annexe 1 : « Love Armed » de Aphra Behn (1684)

Love in fantastic triumph sat,
Whilst bleeding hearts a round him flowed,
For whom fresh pains he did create,
And strange tyrannic power he showed;
From thy bright eyes he took his fire,
which round about, in sport he hurled;
But 'twas from mine he took desire,
Enough to undo the amorous world.

From me he took his sighs and tears,
From thee his pride and cruelty;
From me his languishments and fears,
And every killing dart from thee;
Thus thou and I, the God have armed,
And set him up a deity;
But my poor heart alone is harmed,
Whilst thine the victor is, and free.

Annexe 2 : « Epitaph on a Hare » de William Cowper

Poème auquel Marianne Moore fait référence lorsqu'elle utilise le mot « rump ».

Here lies, whom hound did ne'er pursue,
Nor swiftewd greyhound follow,
Whose foot ne'er tainted morning dew,
Nor ear heard huntsman's hallo',

Old Tiney, surliest of his kind,
Who, nurs'd with tender care,
And to domestic bounds confin'd,
Was still a wild Jack-hare.

Though duly from my hand he took
His pittance ev'ry night,
He did it with a jealous look,
And, when he could, would bite.

His diet was of wheaten bread,
And milk, and oats, and straw,
Thistles, or lettuces instead,
With sand to scour his maw.

On twigs of hawthorn he regal'd,
On pippins' russet peel;
And, when his juicy salads fail'd,
Slic'd carrot pleas'd him well.

A Turkey carpet was his lawn,
Whereon he lov'd to bound,
To skip and gambol like a fawn,
And swing his rump around.

His frisking wa at evening hours,
For then he lost his fear;
But most before approaching show'rs,
Or when a storm drew near.

Eight years and five round rolling moons
He thus saw steal away,
Dozing out all his idle noons,
And ev'ry night at play.

I kept him for his humour's sake,
For he would oft beguile
My heart of thoughts that made it ache,
And force me to a smile.

But now, beneath this walnut-shade
He finds his long, last home,
And waits inn snug concealment laid,
'Till gentler puss shall come.

He, still more aged, feels the shocks
From which no care can save,
And, partner once of Tiney's box,
Must soon partake his grave.

Bibliographie

Œuvres d'Elizabeth Bishop

BISHOP, Elizabeth. *The Complete Poems 1927-1979*. NY: Farrar, Straus and Giroux, 1979.

---. *The Collected Prose*. Ed. Robert Giroux. NY: Farrar, Straus and Giroux, 1984.

---. *One Art: Letters*. Ed. Robert Giroux. NY: Farrar, Straus and Giroux, 1995.

---. *Edgar Allan Poe & The Juke Box*. NY: Farrar, Straus and Giroux, 2006

Ouvrages consacrés à Elizabeth Bishop

A – Biographies

FOUNTAIN, Gary, Peter Brazeau. *Remembering Elizabeth Bishop: An Oral Biography*. Amherst: U of Mass. P, 1994.

MILLIER, Brett C. *Elizabeth Bishop: Life and the Memory of It*. Berkley: U of California P, 1993.

MONTEIRO, George (ed.). *Conversations with Elizabeth Bishop*. Jackson: UP of Mississippi, 1996.

WEHR, Wesley. « Elizabeth Bishop in Seattle » and « Elizabeth Bishop and Susan Langer: A Conversation on University Way », *The Eighth Lively Art: Conversations with Painters, Poets, Musicians & the Wicked Witch of the West*. Seattle: U of Washington P, 1984. 157-190.

B – Ouvrages critiques

ADAMS, Don. « Elizabeth Bishop and the Pastoral World ». Menides and Dorenkamp 157-166.

ANDERSON, Linda and Jo Shapcott (eds.). *Elizabeth Bishop: Poet of the Periphery*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books, U of Newcastle, 2002.

BACON, Crystal. « “That World Inverted”: Encoded Lesbian Identity in Elizabeth Bishop's “Insomnia” and “Love Lies Sleeping” ». Menides and Dorenkamp 139-148.

- BELLEHIGUE, Myriam. « « In the Village » et « Sestina » d'Elizabeth Bishop : objets et apparitions ». *Lemardeley et Topia* 37-51.
- . « « The Moose » ou la surprise du quotidien ». *Nesme* 145-155.
- . « Elizabeth Bishop : un Art de l'Exil ». Thèse de doctorat. U Sorbonne Nouvelle, 2002.
- BESNER, Neil. « Brazil in Bishop's Eyes ». *Menides and Dorenkamp* 75-82.
- BLASING, Mutlu Konuk. *Politics and Forms in Postmodern Poetry: O'Hara, Bishop, Ashbery, and Merrill*. Cambridge, UK; NY: Cambridge UP, 1995.
- BLOOM, Harold (ed.). *Elizabeth Bishop: Bloom's Major Poets*. NY: Chelsea House Publishers, 2002.
- BONETTI PARO, Maria Clara. « Converging Frontiers: Elizabeth Bishop's "North" and "South" ». *Menides and Dorenkamp* 99-107.
- BORUCH, Marianne. « Original Shell ». *Walker* 398-401.
- COHEN-CHEMINET, Geneviève. « Elizabeth Bishop, « *Literalist of the Imagination* » : réflexions sur le réel poétique ». *Nesme* 17-36.
- COLWELL, Anne. *Inscrutable Houses: Metaphors of the Body in the Poems of Elizabeth Bishop*. Tuscaloosa: U of Alabama P, 1997.
- COOPER, Harriet Y. « Elizabeth Bishop: Longing for Home – and Paradise ». *Menides and Dorenkamp* 119-128.
- COSTELLO, Bonnie. *Elizabeth Bishop: Questions of Mastery*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1991.
- DICKIE, Margaret. *Stein, Bishop, Rich: Lyrics of Love, War and Place*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1997.
- DONOGHUE, Denis. *Connoisseurs of Chaos: Ideas of Order in Modern American Poetry*. NY: Columbia UP, 1992.
- GOLDENSOHN, Lorrie. *Elizabeth Bishop: The Biography of a Poetry*. NY: Columbia UP, 1992.
- HARRISON, Victoria. *Elizabeth Bishop's Poetics of Intimacy*. Cambridge, UK; NY: Cambridge UP, 1993.
- KALSTONE, David. *Becoming a Poet: Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell*. U of Michigan P, 2001.
- . *Five Temperaments: Elizabeth Bishop, Robert Lowell, James Merrill, Adrienne Rich, John Ashbery*. NY: Oxford UP, 1977.

- LOMBARDI, Marilyn May. *The Body and the Song: Elizabeth Bishop's Poetics*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1995.
- LOWELL, Robert. « From “Thomas, Bishop, and Williams” ». Schwartz & Estess 186-189.
- MCCABE, Susan. *Elizabeth Bishop: Her Poetics of Loss*. University Park : Pennsylvania State UP, 1994.
- MCCLATCHY, J.D. « Some Notes on “One Art” ». Walker 406-411.
- MCPHERSON, Sandra. « “The Armadillo”: a Commentary ». Walker 386-388.
- MENIDES, Laura Jehn, Angela G. Dorenkamp (eds.). *“In Worcester, Massachusetts” – Essays on Elizabeth Bishop. From the 1997 Elizabeth Bishop Conference at WPI*. NY: Peter Lang, 1999.
- MILLÉO MARTINS, Maria Lúcia. « Elizabeth Bishop and Carlos Drummond de Andrade: “Opening of tin trunks and violent memories” ». Menides and Dorenkamp 225-234.
- MONTEIRO, George (ed.). *Conversation With Elizabeth Bishop*. Jackson: UP of Mississippi, 1996.
- NESME, Axel (ed.). *Elizabeth Bishop: The Complete Poems – “and looked our infant sight away”*. Paris : Ellipses, 2002.
- et Jacques Pothier (eds.). *Profils Américains n°19 : Elizabeth Bishop*. Montpellier : PU de la Méditerranée, 2006.
- ORTEMANN, Marie-Jeanne. *Synthèse sur The Complete Poems*. Nantes : Le Temps, 2002.
- PARKER, Robert Dale. *The Unbeliever: the Poetry of Elizabeth Bishop*. Urbana, Chicago: U of Illinois P, 1988.
- SANTOS, Sherod. « A Connoisseur of Loneliness ». Walker 402-405.
- SCHWARTZ, Lloyd, Sybil Estess (eds.). *Elizabeth Bishop and Her Art*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1983.
- SPIEGELMAN, William. « Elizabeth Bishop's “Natural Heroism” ». Schwartz & Estess 154-171.
- SPIRES, Elizabeth. « Questions of Knowledge ». Walker 393-397.
- SULTAN, Stanley. « “The Country Mouse”: Con-Text, Para-Text, Contra-Text ». Menides and Dorenkamp 53-58.
- TRAVISANO, Thomas. *Elizabeth Bishop: Her Artistic Development*. Charlottesville: UP of Virginia, 1988.

TURNER, Alberta. « On “First Death in Nova Scotia” ». Walker 412-414.

VALENTINE, Jean. « On “Sonnet” ». Walker 415-416.

WALKER, David (ed.). « Elizabeth Bishop (1911-1979) ». *Poets Reading: The Field Symposia*. Oberlin, OH: Oberlin College P, 1999.

WALKER, David. « Elizabeth Bishop and the Ordinary ». Walker 389-392.

XIAOJING, Zhou. *Elizabeth Bishop: Rebel “In Shades and Shadows”*. NY: Peter Lang, 1999.

Poésie

A – Textes

BEHN, Aphra. « Love Armed », *Abdelazar, or the Moor's Revenge*. 1684. *The Norton Anthology of Poetry*. Shorter 4th ed. London: W.W. Norton, 1997. 296. Print.

COWPER, William. « Epitaph on a Hare ». 1784. *Literature and Nature*. Bridget Keegan and James C. McKusick (eds.). Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2000. Print.

LOWELL, Robert. *Lord Weary's Castle*. NY: Harcourt Brace, 1946.

---. *The Mills of the Kavanaughs*. NY: Harcourt Brace, 1951.

---. *Life Studies*. London: Faber and Faber, 1959.

---. *Imitations*. NY: Farrar, Straus and Giroux, 1961.

---. *For the Union Dead*. NY: Farrar, Straus and Giroux, 1964.

---. *Near the Ocean*. NY: Farrar, Straus and Giroux, 1968.

---. *Notebook*. London: Faber and Faber, 1970.

---. *The Dolphin*. London: Faber and Faber, 1973.

---. *History*. London: Faber and Faber, 1973.

---. *Selected Poems*. NY: The Noonday Press, 1991.

MOORE, Marianne. *The Complete Poems of Marianne Moore*. London: Penguin Classics, 1982.

SHELLEY, Percy Bysshe. « The Cloud ». 1822. *The Norton Anthology of Poetry*. Shorter 4th ed. London: W.W. Norton, 1997. 473. Print.

SWENSON, May. *Nature*. NY: Alfred A. Knopf, 1987.

---. *In Other Words*. Boston, NY: Houghton Mifflin, 1994.

---. *Dear Elizabeth: Five Poems & Three Letters to Elizabeth Bishop*. Logan: Utah State UP, 2000.

TENNYSON, Alfred. « The Lady of Shalott ». 1832. *Tennyson's Poetry: a Norton Critical Ed.* London: W.W. Norton, 1971. 13-17. Print.

B – Ouvrages critiques sur la poésie

ADAMS, Stephen. *Poetic Designs: an Introduction to Meter, Verse Forms and Figures of Speech*. Toronto: Broadview Press, 2000.

BARKER, Stephen (ed.). *Signs of Change*. NY: State U of NY P, 1996.

BRADFORD, Richard. *A Linguistic History of English Poetry*. London: Routledge, 1993.

---. *The Look of It: A Theory of Visual Form in English Poetry*. Cork: Cork UP, 1993.

FINCH, Annie. *The Ghost of Meter: Culture and Prosody in American Free Verse*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1993.

FREDMAN, Stephen. *Poet's Prose: The Crisis in American Verse*. Cambridge, UK; NY: Cambridge UP, 1983, 1990.

---. *The Grounding of American Poetry: Charles Olson and the Emersonian Tradition*. Cambridge, UK; NY: Cambridge UP, 1993.

GROUPE μ . *Rhétorique de la Poésie : Lecture Linéaire, Lecture Tabulaire*. Paris : Points Seuil, 1990.

JAKOBSON, Roman. *Huit Questions de Poétique*. Paris : Seuil, 1977.

LEMARDELEY, Marie-Christine et André Topia (eds.). *L'Empreinte des Choses*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

LEVINSON, Marjorie. *Romantic Fragment Poem*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1986.

PINSKY, Robert. *The Situation of Poetry: Contemporary Poetry and its Traditions*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1978.

RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la Poésie*. Traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas. Paris : Seuil, 1983.

SILLIMAN, Ron. *In the American Tree*. Orono: National Poetry Foundation, U of Maine, 1986.

STEELE, Timothy. *Missing Measures: Modern Poetry and Revolt Against Meter*. Fayetteville: U of Arkansas, 1990.

SUHAMY, Henry. *Versification Anglaise*. Paris : Ellipse, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la Prose*. Paris : Seuil, 1971.

---. *Questions de Poétique*. Paris : Seuil, 1986.

YORK, R.A. *The Poem as Utterance*. London: Methuen, 1986.

Autres ouvrages critiques

AUERBACH, Eric. *Mimésis*. Bern : Verlag, 1946. Traduit de l'allemand par Cornélius Heim. Paris: Gallimard, 1968. Print.

BARTHES, Roland. « L'Effet de Réel ». *Œuvres Complètes*. Vol. 2. Paris : Seuil. 1995. 484. Print.

---. « Variations sur l'Écriture ». *Œuvres Complètes*. Vol. 2. Paris : Seuil, 1995. 1550. Print.

---. « Le Bruissement de la Langue ». *Œuvres Complètes*. Vol. 2. Paris : Seuil. 1995. 275. Print.

---. *Critique et Vérité*. Paris : Seuil, 1966.

---. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.

---. *Le Degré Zéro de l'Écriture*. Paris : Seuil, 1972.

BÉGOUT, Bruce. *La Découverte du Quotidien*. Paris : Allia, 2005.

BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford UP, 1997.

BOLZINGER, André. *Histoire de la Nostalgie*. Paris : CampagnePremière, 2007.

CAVELL, Stanley. *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago: U of Chicago P, 1994.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. 1817. Ch. XIV, vol. I. Princeton, NJ: Routledge & Kegan Paul, Princeton UP, 1983.

- DAVID, Christian. *Le Mélancolique Sans Mélancolie*. Paris: L'Olivier, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les Choses*. Paris : Gallimard, 1996.
- GUETTI, James. *The Limits of Metaphor*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1967.
- ISER, Wolfgang. « The Reading Process : a Phenomenological Approach ». *Modern Criticism and Theory*. London: David Lodge, 1988. 211-228.
- MOGLEN, Seth. *Mourning Modernity: Literary Modernism and the Injuries of American Capitalism*. Stanford, CA: Stanford UP, 2007.
- POE, Edgar Allan. « The Philosophy of Composition ». 1846. *Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. Edward H. Davidson. NY: Houghton Mifflin, Riverside ed., 1956. 452-463. Print.
- TODOROV, Tzvetan. *Critique de la Critique*. Paris : Seuil, 1984.
- ZALTZMAN, Nathalie. *L'esprit du mal*. Paris: L'Olivier, 2007.

Formations du sujet lyrique dans les écrits d'Elizabeth Bishop

Thèse de doctorat en littérature américaine, études du monde anglophone

École Doctorale 514 EDEAGE (Études Anglophones, Germaniques et Européennes)

Unité de Recherche EA 4398 PRISMES (Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone)

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. 17, rue de la Sorbonne. 75 005 Paris.

Résumé :

Ce travail présente la manière dont le regard d'Elizabeth Bishop appréhende le monde en refusant toute illusion de familiarité. Il étudie les diverses stratégies de défamiliarisation qui invitent le lecteur à redécouvrir les surprises que peuvent réserver l'ordinaire et le quotidien, ainsi que le rapport qui s'instaure entre le sujet lyrique et le monde dans ces conditions. Il s'agit d'analyser comment l'affleurement de l'étrange ou de l'informe dans le familier et l'intime permet d'accéder à une reconnaissance du soi plus ample et plus authentique. L'écriture de Bishop remet inlassablement en question la stabilité de la réalité, y compris celle du sujet, ainsi que toute notion d'acquis, ou d'acquisition dans le temps. C'est ainsi que sa voix – sa signature – se singularise et qu'elle se démarque de ses pairs, mais aussi de la société à laquelle elle appartient. Ce qui s'affirme au travers de son écriture n'est paradoxalement fait que d'incertitude et de vulnérabilité. Le sujet qui s'y forme se construit sur de l'éphémère, sur ses propres limites ; il ne peut s'appuyer que sur la découverte de l'aliénation exogène mais également endogène à laquelle il est confronté. Simultanément, cette écriture cherche des moyens de maintenir le sujet, par la résonance d'échos, par le foisonnement, la prolifération, autant de techniques qui le ramènent incessamment au manque, au vide, à la faille qu'elles sont supposées masquer. Cette thèse propose d'interroger le rapport entre perte et création dans l'œuvre de Bishop, la manière dont la création se nourrit de la perte, et dont elle entraîne le lecteur dans cette transaction, l'incluant par là-même dans le processus créatif.

Titre en anglais : The Shapings of the Lyrical Subject in Elizabeth Bishop's Writings

Résumé en anglais :

This study examines the way Elizabeth Bishop's writings probe the world's seeming familiarity, how through various strategies of defamiliarization they reveal to the reader the hidden surprises of the ordinary, and how the lyrical subject relates to the world. As the strange and the shapeless surface within the intimate and the familiar, the persona gains access to a better and more authentic understanding of his/her own self. Bishop's writing relentlessly questions the stability of reality, including that of the self. It seems that the only knowledge available is that of uncertainty and contingency. Her voice is therefore necessarily singular and isolated, being itself in perpetual mutation. In order to maintain itself, her subject is constrained to rely on its own ephemeral and limited nature, as well as on external and internal alienation. Echoes and techniques of proliferation are construed to achieve that aim. Yet those techniques keep bringing the subject back to the lack, the absence, the gaps they are meant to bridge and cover up. Finally, this analysis explores the relationship between loss and creation: how creation is fueled by loss and how the reader is drawn into Bishop's writing thus ensuring the persistence of creation.

Mots clés en français : poésie, littérature américaine, nouvelles, sujet lyrique, Elizabeth Bishop, quotidien

Mots clés en anglais : poetry, American literature, short stories, lyrical subject, Elizabeth Bishop, the Ordinary.