

SIGNES

# Le risque de la lettre

Lectures de la poésie  
moderniste américaine

Isabelle Alfandary

ENS ÉDITIONS

2012

Ce qu'E. E. Cummings dans son discours de fin d'études appelle les « tableaux sonores »<sup>48</sup> de la poésie de Gertrude Stein ne sont pas en définitive si éloignés de la mise au point imagiste, ni de l'ouverture symboliste à la dimension musicale de l'image poétique :

Pour résumer, comportez-vous en musicien, mais en bon musicien, quand vous traitez la part de votre art qui a un parallèle exact en musique; car les mêmes lois s'appliquent, et vous n'êtes soumis à nulle autre.<sup>49</sup>

Libérée du modèle pictural, l'image se ferait graphique et acoustique. Reste que les « tableaux » steiniens ou encore les poèmes visuels cummingsiens résistent à la traduction, à toute substitution, rendant leur qualification même de métaphore problématique, et ne sont pas pour cette raison nécessairement du goût de l'auteur des *Cantos*.

*has to know a deal more about it. When Shakespeare talks of the "Dawn in russet mantle clad" he presents something that the painter does not present. There is in this line of his nothing that one can call a description; he presents» (ibid., p. 6).*

48 « Gertrude Stein subordonne le sens des mots à la beauté des mots eux-mêmes. Son art est la logique de la peinture sonore littéraire poussée à l'extrême » ; « Gertrude Stein subordinates the meaning of words to the beauty of the words themselves. Her art is the logic of literary sound painting carried to its extreme » (« The New Art », *A Miscellany Revised*, Georges J. Firmage éd., New York, October House, 1958, p. 10 ).

49 « In short, behave as a musician, a good musician, when dealing with that phase of your art which has exact parallels in music. The same laws govern, and you are bound by no others » (*Literary Essays of Ezra Pound*, ouvr. cité, p. 6).



## Poésie et matérialité

From here ↓

Réel de la lettre, statut de la réalité

La lettre est plus qu'une réalité parmi d'autres : elle est le réel tel qu'il s'impose au poète autant qu'au lecteur, lui fait face, lui saute aux yeux. Le réalisme linguistique qui caractérise les poétiques de la lettre conduit à interroger la nature des relations qui unissent le monde et le poème. Le poème ne se contente pas de prendre part au monde, de s'insérer en lui ; il en interrompt le cours, l'éclipse provisoirement. Le concerto pour piano silencieux de John Cage, « 4'33 » (1953), donne lieu au monde, donne un lieu au monde, lui fournissant un espace-temps pour se produire, un cadre pour faire entendre sa sourde rumeur. Le poème, coextensif au monde que nous connaissons et reconnaissons comme tel, a la structure d'un monde. La coïncidence de la page et du poème à laquelle s'oblige E. E. Cummings étaye l'analogie. La matérialité du signifiant mise au jour par le truchement de la lettre interroge le statut de la réalité. Si toutes les poétiques de la lettre ne vont pas jusqu'à envisager le monde comme une illusion linguistique, toutes ont une conscience aiguë de la réalité irréductible de la langue, de la langue comme d'une réalité à part entière. De même que l'écriture n'est pas une transcription de la langue, de même le poème n'est pas la traduction du monde.

Le cas Pound mis à part, le tumulte du siècle a d'ailleurs très inégalement touché les modernistes. L'expérience de la Grande Guerre et du communisme soviétique ont scandé la vie et l'œuvre d'E. E. Cummings : *The Enormous Room* (1922), récit de détention en France d'un jeune ambulancier américain soupçonné d'espionnage, marqua les débuts de sa carrière ; son retour dépité d'URSS donna lieu à la publication de son journal de bord, *EIMI* (1933), pamphlet antistalinien et laboratoire grammatical, qui ouvrit la seconde moitié de l'œuvre. L'écriture de Gertrude Stein se ressent

en revanche étonnamment peu des vicissitudes de la guerre, des dangers que pouvait encourir un écrivain américain, portant un patronyme juif, dans la France de Vichy.

On a pu reprocher aux poètes de la lettre de se désintéresser du monde. Les événements subjectifs, les épiphanies de la conscience suffisent aux poèmes : le bond d'une sauterelle, le flux de conscience, une brouette rouge suscitent l'écriture. « De même que William Carlos Williams a écrit des poèmes sur du persil dans un verre près de l'évier, ou une vieille dame mangeant des prunes qui lui semblent goûteuses, de même Stein partait du principe que la poésie commence à la maison<sup>1</sup>, constate Marjorie Perloff. L'événement vaut essentiellement par sa forme qui peut se concevoir comme pure de tout contenu : quelque chose arrive à un sujet. Il pleut, il neige presque sans discontinuer dans les poèmes d'E. E. Cummings, les feuilles tombent inlassablement : les événements saisonniers et cosmologiques scandent discrètement l'œuvre. La pluie est l'événement par excellence. Elle est l'indice du monde en tant qu'il arrive à un sujet, en tant qu'il l'affecte. Loin d'être imperceptible, quoique invisible, elle modifie les êtres sur lesquels elle s'abat sans heurt. Aussi impersonnelle soit-elle, elle est cet agent intouchable qui vous effleure de ses « petites mains » (« personne, pas même la pluie n'a de si petites mains »). Les catégories grammaticales et métaphysiques du sujet et de l'objet s'en trouvent bouleversées. L'événement pluvieux jette le trouble dans l'ordre du monde et de sa représentation.

Si l'ordinaire s'affirme comme un lieu commun de la poésie moderniste, son avènement remonte au transcendantalisme, à sa découverte dans la philosophie emersonienne : « On est surpris de constater que le proche est non moins beau et merveilleux que le lointain. »<sup>2</sup> Le concept d'ordinaire résulte d'une démythification néo-kantienne de l'idée d'objet : l'objet ainsi que l'envisage R. W. Emerson n'est pas hors de son aperception par un sujet.

Nous avons vu que nous ne voyons pas directement, mais médiatement, et que nous n'avons pas de moyen de corriger ces lentilles colorées et déformantes que nous sommes, pas plus que nous avons les moyens de mesurer leur marge d'erreur. Il se peut que ces sujets-lentilles aient une capacité créatrice ; peut-être n'y a-t-il pas d'objets. Il fut une époque où nous demeu-

1 21<sup>e</sup> Century Modernism, ouvr. cité, p. 66.

2 « nobody, not even the rain has such small hands » (Complete Poems 1904-1962, George J. Firme éd., New York, Liveright, 1991, p. 367).

3 « Man is surprised to find that things near are not less beautiful and wondrous than things remote » (« The American scholar », Essays and Lectures, New York, Library of America, 1983, p. 69).

rions dans ce que nous voyions ; maintenant la rapacité de ce nouveau pouvoir, qui menace de tout absorber, nous fascine. La nature, l'art, les êtres, les lettres, les religions – tous les objets successivement y passent, et Dieu n'est qu'une idée parmi d'autres. La nature et la littérature sont des phénomènes subjectifs ; tout mal et tout bien sont des ombres que nous projetons.<sup>4</sup>

Le poème ne se détourne pas du monde mais s'entretient prioritairement de son milieu – la langue, la subjectivité – d'un sujet dans la langue. L'univers domestique qu'annonce la table des matières de *Tender Buttons* (« Objets », « Nourriture », « Chambres ») ne se justifie que parce que celui-ci se situe au contact de la subjectivité, que parce que celui-ci touche le sujet aussi bien qu'il est touché par lui : l'intérieur dont il est supposé question dans l'œuvre est métonymique de l'intériorité d'une conscience. L'objet poétique en devient presque indifférent sous la plume de Stein : celui-ci ne vaut qu'au titre de sa contiguïté avec le sujet, de sa saisie subjective.

La méthode de Gertrude Stein, qui s'apparente à la réduction pratiquée par la phénoménologie qui lui était contemporaine, la conduit à mettre le monde entre parenthèses. S'il veut avoir accès à la langue, le poète doit faire cesser la source d'interférences que représente le monde<sup>5</sup>. La retraite parisienne du poète constitue à cet égard la condition de possibilité de son écriture. Les catégories inlassablement reprises d'intérieur et d'extérieur trahissent le désir steinien d'abstraction du monde des hommes et de leurs commerces verbaux. C'est au prix de la mise à distance des éléments empiriques de la conversation que peut s'atteindre selon elle la réalité ultime de la langue américaine à laquelle elle travaille sans relâche. Ce qui arrive au sujet du poème est avant tout la langue telle qu'il la parle, telle qu'elle parle en lui. Le narrateur de *The Making of Americans* le manifeste sans détour :

← to here

4 « We have seen that we do not see directly, but mediately, and that we have no means of correcting these colored and distorting lenses which we are, or of computing the amount of their errors. Perhaps these subject-lenses have a creative power ; perhaps there are no objects. Once we lived in what we saw ; now, the rapaciousness of this new power, which threatens to absorb all things, engages us. Nature, art, persons, letters, religions, – objects, successively tumble in, and God is but one of its ideas. Nature and literature are subjective phenomena ; every evil and every good thing is a shadow which we cast » (« Experience », *ibid.*, p. 487).

5 « Objects », « Food », « Rooms ».

6 « Wilder écrit : "Il m'est souvent apparu que Mademoiselle Stein était engagée dans une série d'exercices spirituels dont le but était d'éliminer pendant les heures d'écriture tous ces chuchotements dans l'oreille en provenance du monde extérieur et intérieur où le public habite" » ; « Wilder writes : "It has often seemed to me that Miss Stein was engaged in a series of spiritual exercises whose aim was to eliminate during the hours of writing all those whispers into the ear from the outside and inside world where the audience dwells" » (cité par Norman Weinstein, *Gertrude Stein and the Literature of Modern Consciousness*, New York, Frederick Ungar Publishing Co, 1970, p. 91).