

**LES LIAISONS BLANCHES DE LA POESIE,
OU LE FANTASME DE LA DISSEMBLANCE**

Quel que soit le mot que tu prononces —
tu remercies
la perdition.

Ces derniers vers du poème de Paul Celan « Welchen der Steine du Herbst » – « Quelle que soit la pierre que tu soulèves » – disent la condition de la poésie, son régime de manque, et la nature confiscatoire et glorieuse à la fois de son chant¹. Dès lors il paraît difficile de tenir un discours sur le blanc en poésie, dont l'écriture semble tissée de perte et constituée de l'ombre même du blanc. En ce sens, on pourrait dire : *quel que soit le mot que l'on choisisse*, c'est toujours le blanc que l'on célèbre.

Il faut pourtant dépasser cette ironie première, et le poète lui-même montre l'exemple, qui fait de cette perte l'objet de son texte. Le paradoxe se retourne alors, lorsqu'il s'agit de figurer le blanc. Il est évidemment impossible de penser et de figurer le blanc selon ses propres termes, et il conviendrait de *ne pas le penser*, de *ne pas le figurer*, de rester dans un vertige

¹ Paul Celan, *De seuil en seuil*, traduit de l'allemand par Valérie Briet, Paris : Bourgois, 1991.

silencieux, de s'abstenir. Le poète est en un sens mis en demeure de choisir entre l'impossible abstention et son discours intenable – puisqu'il s'agit de représenter une abstention qu'il ne pratique pas. Quand Emily Dickinson écrit dans une lettre que « l'offrande faite à l'oreille par le silence est infiniment supérieure au son » (« Silence's oblation to the Ear supersedes sound »), elle sait que cette supériorité-là ne peut être que le point de fuite de ses propres poèmes.

C'est que la poésie est alors aux prises avec les conditions mêmes de son existence. Lorsque la peinture entreprend de représenter l'impossibilité ou l'interdiction de dire, elle est étonnamment, voire naïvement à l'aise : il suffit de penser à la fresque de Fra Angelico *Saint-Pierre imposant le silence*, ou bien au tableau d'Odilon Redon intitulé *Silence* – dans les deux cas, un ou plusieurs doigts (doigts de Saint-Pierre chez Fra Angelico, doigts de la femme anonyme du portrait d'Odilon Redon) barrent la bouche d'un geste dont le texte est limpide. Par contre, lorsque la peinture veut faire voir l'invisibilité, elle se retrouve aux prises avec elle-même, et doit avoir recours à des effets d'annulation, comme l'anamorphose par exemple. Car le fait qu'elle ait la possibilité de donner couleur au blanc, et de passer du *blank* au *white*, est une fausse résolution du problème : ce n'est jamais le blanc qui dans un tableau dit la perte, ou tout au moins jamais le blanc seul, jamais sans les couleurs qui l'entourent et le mettent en scène.

En poésie, c'est bien sûr tout le contraire. Pour dire l'impossible de la vision, la poésie est fort à l'aise, donnant libre cours aux délices baroques. Sur la perspective fermée, la statue manquante dans le temple, et l'image qui se refuse, le poème est disert à l'infini. Par contre, lorsqu'il ne s'agit plus du *non-voir* mais du *non-dire*, le paradoxe se fait intenable, et la poésie, elle aussi, a recours à des effets d'annulation. Ne pouvant représenter le *tout blanc* d'une absence absolue des mots, le texte poétique a recours à un effet de blanc, à des effets de blanc. Ces effets sont en un sens comparables au

fantasme, dans la mesure où ils expriment le désir d'une vision d'annulation sublime dont le poétique doit bien en fin de compte faire l'économie.

Ces effets de blanc ont certes recours aux jeux visuels et formels sur la disposition des lettres et des mots, et sur le blanc de la page – à ces jeux qui, poussés à leur limite, aboutissent au poème idéal de Mallarmé, selon la célèbre définition qu'il en donne dans *Crise de Vers* :

Tout devient suspens, disposition fragmentaire
avec alternance et vis-à-vis, concourant au
rythme total, lequel serait le poème tu, aux
blancs ; seulement traduit, en une manière, par
chaque pendentif.

Toutefois ce n'est pas une telle formalisation externe du blanc qui est l'objet de cette étude – le choix de poèmes en témoigne, qui, d'Emily Dickinson, Gerald Manley Hopkins et Wallace Stevens, ne figurent pas parmi les plus audacieux en la matière.

Par contre, dans l'œuvre de chacun d'eux apparaissent de multiples effets internes de passage au blanc. C'est le corps même de la phrase, du mot ou de la lettre, ou bien encore de la métaphore, comme on le verra avec Stevens, qui est soumis à une sorte de défiguration. Il y a là le rêve d'un texte, d'un signe, d'une figure ou d'un lieu poétique qui ne ressembleraient à rien, ou qui ressembleraient au *Rien*. De ces *effets de Rien* il s'agit de déterminer la nature et les significations possibles.

Sans la garantie de la syntaxe

En revenant à Mallarmé, pour lui emprunter sa très célèbre phrase « Il y faut une garantie, la syntaxe », on pourrait dire ici, s'agissant en particulier de Dickinson, que sa poésie est

justement écrite sans la garantie de la syntaxe. Si, dans son contexte, la phrase de Mallarmé présente la syntaxe comme une armature très lâche et déjà fragile, elle en fait bien cependant l'ultime garde-fou d'un texte en liberté. Chez Dickinson au contraire, les libertés formelles sont mesurées, mais c'est la syntaxe qui est *blanchie* – ce que fait apparaître très nettement "From Blank to Blank" (*761)², poème qui prend le blanc pour objet :

From Blank to Blank —

A Threadless Way

I pushed Mechanic feet —

To stop – or perish – or advance —

Alike indifferent —

If end I gained

It ends beyond

Indefinite disclosed —

I shut my eyes – and groped as well

'Twas lighter – to be Blind —

Une traduction au plus près, s'interdisant toute liaison ajoutée, permet de prendre la mesure de l'incertitude syntaxique :

² La numérotation des poèmes est celle de l'édition établie par Thomas H. Johnson, Variorum ed., Cambridge, Mass., and London : Belknap Press of Harvard UP, 1951.

De Blanc en Blanc —

Chemin sans Fil

Machinalement j'ai avancé —

Arrêt – mort – ou progrès —

Tout indifférent —

Si j'ai fin gagné

C'est fin d'au-delà

Indéfini révélé —

J'ai fermé les yeux – et tâtonné

C'était plus clair – d'être aveugle —

Il apparaît d'emblée que le « chemin sans fil » est bien celui de l'interprétation de ce poème, à la syntaxe parfois discrète mais décelable, et parfois totalement manquante. Il est certes possible de construire la structure « From Blank to Blank / ... / I pushed Mechanic feet », mais que faire alors de « A Threadless Way », qui reste dans un suspens syntaxique – figurant d'ailleurs, de manière mimétique, le sémantisme de l'absence de fil. De même, « To stop – or perish – or advance – » peut constituer une série d'infinitifs sujets d'un verbe élié (« *Is/are Alike indifferent* »), mais aussi d'objets de visée de la marche (« I pushed Mechanic feet — / To stop... ») – mais en ce cas « From Blank to Blank – » se retrouve *délié* de toute structure. Si un certain nombre de constructions sont possibles, nulle marque d'articulation syntaxique n'est présente dans cette première strophe, dont chaque vers peut jouer librement.

Les liaisons possibles se font, en un sens, au détriment les unes des autres, chaque liaison improbable se doublant d'une *déliation* certaine. Une autre syntaxe se met ainsi en place, une syntaxe blanche, qui propose une sorte d'articulation de la césure. Bien sûr cette syntaxe blanche est en liaison directe avec les blancs figuratifs du poème : « A Threadless Way », par exemple, s'inscrit pleinement entre les blancs de début et de fin de vers, et son *cheminement* sans fil ne les interrompt que pour les célébrer.

Dans la seconde strophe, subordination et coordination font de pâles apparitions (sous la forme de « *If* end I gained » et « *and* groped as well »), qui lient à grand peine, et sans contrainte, les deux premiers vers et les deux clauses du quatrième. Mais la structure du second vers s'ouvre sur la béance du blanc figural qui suit « beyond », puisqu'il est assez improbable que cet au-delà ait quelque complément que ce soit. Ainsi il peut s'agir d'un au-delà absolu comme de l'au-delà du texte. Et c'est bien à ces frontières-là que *se tient* le vers suivant, totalement délié de toute syntaxe contingente : « Indefinite disclosed – ». Là encore, cette *liaison blanche* du vers vient redoubler son sémantisme d'un *disclos* illimité et inouï.

Quant à la ponctuation dickinsonienne, telle qu'elle apparaît dans ce poème, qui est, à cet égard, à l'image de toute l'œuvre, elle constitue également une forme de liaison blanche. Les tirets semblent en effet ponctuer non pas des phrases mais des blancs. Ils sont en place de liaisons manquantes qu'ils ne sauraient remplacer, et dont ils soulignent l'absence – c'est par exemple le cas des tirets de fin de vers, de celui qui suit "Blank" au vers 1, ou de celui qui suit "disclosed" au vers 8, reliant tous deux le blanc de la déliaison syntaxique au blanc de fin de vers.

En outre, d'une manière générale, le tiret relie toujours le blanc au blanc. Il est vrai qu'il le rompt d'un trait qui le marque, mais, ce faisant, il le *ponctue*, le rend présent. La ponctuation est une autre forme de liaison blanche chez Dickinson, dans la mesure où elle ne *ponctue* et ne *garantit* que le blanc.

Le tiret est d'ailleurs à la frontière à la fois de la syntaxe et de la morphologie, car il marque aussi, en lui-même, en son propre signe, une sorte de perte, de perte de la forme du mot, de perte de la forme de la lettre. Il est à la fois le poinçon du blanc figural, et la marque d'un dessaisissement de la lettre – dont il témoigne cependant, dont il reste le signe témoin.

*

Le rêve de l'amorphisme

Les liaisons blanches de la poésie – telles qu'elles apparaissent ici dans Dickinson – ne sont en effet pas seulement syntaxiques, mais aussi morphologiques. De toute évidence, la *déliation* syntaxique entraîne une perte des marques grammaticales. La libération de toute appartenance externe implique une *déliation* interne du mot. Non articulé, hors cadre, le mot a souvent loisir de rester dans une forme peu marquée ou même vierge de toute marque et de tout aspect. Dans le poème *From Blank to Blank*, c'est le cas des verbes *stop*, *perish*, et *advance*, ou encore du mot *indefinite*, que sa solitude référentielle laisse dans l'*entre-deux* de l'adjectif et du substantif, voire sous la forme d'un adverbe de forme incorrecte. Là encore, c'est la multiplicité des possibles qui fait que le mot reste en blanc – et l'on retrouve dans l'articulation de ces effacements réciproques une syntaxe blanche, comme en négatif de l'autre syntaxe.

En dernière analyse, le sujet de ce poème est une épopée blanche, décrivant le cheminement héroïque du moi dans l'espace de l'improbable, de l'indéterminé et de l'invisible. Le prétérit est bien le temps de la ballade, mais d'une ballade abstraite : si la marque temporelle est constante et cohérente, elle ne renvoie qu'à un passé indéterminé, et indistinct, qui fait blanchir le comparatif « *Twas lighter* » par l'indifférenciation entre l'avant et l'après de l'aveuglement. Le risque est mortel (« – or perish – »), l'enjeu est sublime (« *Indefinite disclosed* »). Intrépide, le discours décrit l'aveuglement comme une étape

souhaitable dans l'accès à la vision. Tandis que le silence, qui est le double discursif de cette cécité, ne s'inscrit qu'en secret, dans ces effets internes du blanc.

Le corpus dickinsonien tout entier est ainsi une *œuvre au blanc*, où s'éminent ou bien sont blanchis, au hasard des poèmes, conjonctions mais aussi sujets et verbes, ou bien encore marques et référents. Dans de très nombreux poèmes, cette *déliation* est suffisamment marquée pour ne pas être seulement un *passage au blanc* syntaxique et morphologique, mais aussi pour pouvoir figurer, positivement, un système de liaisons blanches, postulant dès lors la représentation (fantasmatique) d'une articulation et d'une forme d'une autre nature.

Rester exclusivement dans le texte dickinsonien, ce serait à tous égards rester dans le *même*, non seulement le même texte, mais aussi les mêmes formes de passage au blanc, infiniment variées dans leur stratégie et leur intensité certes, mais travaillant pareillement. Pour tenter de reconnaître la nature possible et les implications profondes de ce double rêve paradoxal d'une syntaxe qui serait totalement déliée et d'une forme qui connaîtrait vraiment l'amorphe, il faut aussi les voir mises en scène dans un autre texte poétique, et d'une manière complètement différente, par exemple chez Hopkins – dont le poème « Henry Purcell » peut sembler a priori être même un contre-exemple :

Henry Purcell

The poet wishes well to the divine genius of Purcell and praises him that, whereas other musicians have given utterance to the moods of man's mind, he has, beyond that, uttered in notes the very make and species of man as created both in him and in all men generally.

Have fair fallen, O fair, fair have fallen, so dear

To me, so arch-especial a spirit as heaves in
Henry Purcell,

An age is now since passed, since parted ; with
the reversal

Of the outward sentence low lays him, listed to
a heresy, here.

Not mood in him nor meaning, proud fire or
sacred fear,

Or love or pity or all that sweet notes not his
might nurse :

It is the forgèd feature finds me ; it is the
rehearsal

Of own, of abrupt self there so thrusts on, so
throng the ear.

Let him oh ! with his air of angels then lift me,
lay me ! only I'll

Have an eye to the sakes of him, quaint
moonmarks, to his pelted plumage under

Wings : so some great stormfowl, whenever he
has walked his while

The thunder-purple seabeach plumèd purple-of-
thunder,

If a wuthering of his palmy snow-pinions scatter
a colossal smile

Off him, but meaning motion fans fresh our wits
with wonder.³

Peu de points communs effectivement entre l'abstinence dickinsonienne et l'*éccéité* hopkinsienne, entre le minimalisme verbal et sonore de « From Blank to Blank » et le foisonnement apparent de « Henry Purcell ».

Pourtant il s'agit bien aussi de l'élaboration d'une autre syntaxe ou d'une syntaxe de la différence, et de la recherche d'une forme autre. Ce poème, on le sait, fut écrit à la gloire d'Henry Purcell, à la fois comme une imploration et une célébration. Le contexte est ici très précisément religieux : Hopkins demande que soit rapportée la sentence d'excommunication qui frappe le musicien. Dès lors, le poème est à la fois récit d'excommunication, c'est-à-dire d'une forme de *déliasion*, et prière pour une inversion ou conversion de cette *déliasion* en une liaison ou syntaxe nouvelle. Rimes et paronomase créent tout un système signifiant autour de l'hérésie et de la conversion (*heresy* joue d'abord avec *here*, soit l'altérité du choix⁴ avec la proximité de l'ici ; peut-être aussi *heresy* joue-t-il avec *reversal*, l'inversion, et *rehearsal*, la répétition). Ce sont à la fois la conformité et l'anti-conformisme théologiques de Hopkins qui s'entendent alors, ouvrant tout un autre champ d'analyse. Pour s'en tenir à l'étude des formes de liaison et de *déliasion*, plusieurs effets sont ici remarquables. Ainsi, par exemple, le jeu paronomastique (*rehearsal/reversal*) implique une forme de passage au blanc du mot par l'autre sens que la sonorité proche lui arrache. Ou bien encore, au cœur du poème, la figure du musicien perd toutes ses formes de représentation externe, pour ne plus être que sa propre

³ Op.cit.

⁴ *Hérésie* vient du mot grec *haireîsthai*, qui signifie *choisir*.

essence de forme, essence de soi : *own*. Il y a bien dans *own* la manifestation d'une forme grammaticalement amorphe, au plus près de la forme blanche du moi.

Nulle surprise alors que, déliée de l'excommunication, mais aussi délivrée de l'apparence, la forme sans plus d'aspect d'Henry Purcell laisse voir une autre forme, et suscite d'autres liaisons – qui rejoignent ici le rêve de la communication angélique. C'est la double métaphore de la plume de l'oiseau et de la plume de l'ange qui donne lieu à la double création libre, à la fois syntaxique et morphologique de *plumèd* (mot que Pierre Leyris a traduit par *emplumé*)⁵.

Ainsi le *passage au blanc* du moi sous la forme *own*, associé au rétablissement de cette liaison sublime qu'est la communication divine, permet au poète de rêver à une configuration du mot qui puisse dire la forme pleine de la blancheur angélique. Hopkins suit bien ici le même cheminement sans fil que Dickinson, mais il donne à cette syntaxe blanche la plénitude paradoxale du corps angélique. La musicalité n'est pas transcrite, comme on pourrait s'y attendre, par la liquidité de voyelles, mais au contraire par une accumulation de consonnes, tendant à couler dans la pierre comme une impossible statue de cette musicalité. De même, au lieu d'une atonalité de voix, qui mimerait le vide, se trouve un excès d'accents – qui miment la corporéité de ce blanc.

La liaison ici ne se fait plus de blanc en blanc, mais dans le blanc, d'un corps fantasmatique à l'autre. La fin du poème « Henry Purcell » confirme ce régime onirique, lorsque le corps mi-ange mi-monstre de l'oiseau-musicien se dissout, pour ne laisser qu'un sourire. En position initiale, le *Off* du dernier vers est presque aussi délié que le *beyond* de Dickinson. Et le poème bascule enfin dans l'abstraction, quand ne reste plus que le mouvement même (« meaning motion ») et l'émerveillement du sublime (« wonder »).

⁵ G.M. Hopkins, *Poèmes*, choix et traduction de Pierre Leyris, Paris : Seuil, 1957.

Le poème d'Hopkins s'inscrit tout entier dans un fantasme de *déliation* et de liaison ineffable, à laquelle il donne la présence de *l'éccéité* poétique et de la *corporéité* ou *corporalité* angélique, avant l'évanouissement final. C'est au sein d'une *défiguration* essentielle que la *syntaxe* angélique (en employant le mot *syntaxe* dans son sens le plus large) et la forme de l'ineffable ont pu feindre, ou rêver, de prendre figure. L'effet de blanc s'est étoffé, a pris corps, jusqu'à la surcharge, avant de se donner pour effet.

Plus constamment ironique est Dickinson, qui, par exemple dans « My Reward for Being, was This » (*343), rêve de ce que les anges lui diront lorsqu'ils l'aborderont : « When Thrones accost my Hands —/With 'Me, Miss, Me' » ("Lorsque les Trônes aborderont mes mains/Avec un « Moi, Miss, Moi »). La communication angélique demeure ici dans la double distance d'une ironie radicale – les anges se disputant ses faveurs, et l'appelant *Mademoiselle* –, et d'une perte radicale, car le double sens de *miss* permet de penser que le rendez-vous sera manqué, *raté*. Chez Dickinson, même lorsque la syntaxe blanche se double d'une métaphore angélique, elle reste sans désemparer une syntaxe de perte.

*

La dissemblance, le déconcert

Ce poème de Hopkins a permis de découvrir, derrière la surcharge apparente – surcharge de la liaison blanche par la métaphore angélique – la véritable nature de ce processus du *passage au blanc*, qui est en réalité une opération de défiguration, un *principe défiguratif*. Ce que « Henry Purcell » fait également apparaître, c'est que cette défiguration passe d'abord par la dissemblance. Selon une inversion qui peut sembler paradoxale, c'est bien l'excès de matérialité sonore de ce poème qui, à la limite de la défiguration, évoque, par dissemblance, un vrai blanc. L'effet le plus marqué de tout le

poème se trouve au vers 8, dans l'accumulation conjointe d'accents forts et de consonnes : « Of own, of abrùpt sèlf there so thrusts on, so throngs the ear ». Au moment même où peut se dire, au plus près de *l'amorphe*, la forme de l'être (*own*), la phrase poétique figure un surcroît, et se bigarre de surcharges.

Il y a ici non pas exactement défiguration mais dissemblance, non pas discordance mais *déconcert*. Un bref détour par la théologie permet de définir le rapport secret et essentiel entre la dissemblance, le *déconcert* et le blanc. C'est un texte du Pseudo-Denys l'aréopagite, souvent cité, un des textes fondateurs de la représentation dans la théologie négative, et dans tout le calvinisme en un sens, et qui oppose les « images insuffisantes », c'est-à-dire figurales, aux « métaphores sans ressemblance » ou encore « images sans ressemblance »⁶. Le Pseudo-Denys associe cette réflexion à une méditation sur l'utilisation de l'allégorie dans la Bible, disant que le recours à l'allégorie permet justement de représenter la parole divine, l'indicible, par des *images autres*, qui puissent la représenter sans lui ressembler.

Ce principe de dissemblance sera souvent repris à *la lettre* par les peintres de sujets religieux. Dans son *Fra Angelico* – dont le sous-titre est *Dissemblance et Figuration* – Georges Didi-Huberman observe la présence fréquente de taches multicolores, formant parfois des panneaux entiers, qui apparaissent, en bordure ou au centre des fresques et tableaux d'« Annonciation » en particulier⁷. Et il les analyse comme une reprise figurale de ce fantasme d'une représentation qui, parvenant à être totalement dissemblable, pourrait évoquer l'ineffable. La communication angélique serait beaucoup plus un signe à décrypter dans ces *maculae*, dans ces taches, qu'un symbole à voir directement dans la figure de l'ange Gabriel, dont la blancheur est plus aveuglante que signifiante.

⁶ Pseudo-Denys, *Œuvres complètes*, Paris : Aubier, 1943, p. 191.

⁷ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Paris : Flammarion, 1990.

A cet égard, la poésie semble fort proche de la peinture, y compris dans sa démarche et dans ses effets. Dans « Henry Purcell », l'évocation de l'ineffable passe beaucoup moins par la mention de l'ange (« his air of angels »), que par l'effet de dissemblance créé par le vers 8. Ce fantasme d'une pure hétérogénéité prend d'ailleurs chez Hopkins une forme picturale bien connue, celle de sa « Beauté piolée » (« Pied Beauty ») – l'image de la diaprure, la forme du mouchetage, que l'on retrouve ici dans les lunules (« moonmarks ») et le piquetage (« pelted ») du plumage de l'oiseau. Dans sa dissemblance par rapport au faux *vrai blanc*, la *macula* serait donc le seul vrai *faux blanc*.

Si Dickinson ne pratique que rarement une telle inscription de la tache ou de la dissemblance directement dans son écriture poétique, elle la théâtralise, à sa manière habituelle, dans l'unique quatrain qui constitue le poème "Candor – my tepid friend" (*1537) :

Candor – my tepid friend —

Come not to play with me —

The Myrrhs, and Mochas, of the Mind

Are it's iniquity —

Alliant la désinvolture d'une apparente familiarité, et une sorte d'allégorie abstraite, Dickinson rejette ici la blancheur, qu'elle ne cesse par ailleurs de chanter dans toute son œuvre. Bien sûr *candour* n'est ni *white* ni *blank*, et le mot anglais signifie d'abord la sincérité ou la bonne foi. Mais que le poète oppose à *candour* les myrrhes et les Mochas fait affleurer dans cette *candeur* son sens originel de blancheur : les myrrhes et les Mochas évoquent, par opposition, des images géographiquement et sensoriellement composites. Ce que revendique Dickinson ici, c'est bien *l'iniquité*, c'est-à-dire l'inégalité, mais aussi la différence, la dissemblance. D'ailleurs, la syntaxe passablement *blanchie* du poème permet de voir dans « it's » la reprise soit de « Mind » soit de « Candor ». Si le poète souhaite s'éloigner du blanc et

de son innocence, c'est pour mieux les retrouver peut-être dans la diaprure et la différence, dans la tache et l'impureté.

Il s'agit donc de penser autrement le désaccord, non plus comme une évocation métonymique de la perte de l'harmonie originelle, mais comme la métaphore secrète et paradoxale de cette plénitude perdue. La dissemblance serait alors une conversion réversible de la ressemblance. Seule la perte de l'harmonie peut se retourner en signe de l'harmonie perdue.

Tel est aussi peut-être le sens ultime du choix de Prospero à la fin de *La Tempête*, lorsqu'il *reconnait* Caliban et non pas Ariel. En lui faisant dire « This thing of Darkness I acknowledge mine », Shakespeare théâtralise un renoncement à l'illusion métonymique (Ariel, l'ange, la musique) au profit du fantasme métaphorique (Caliban, la tache, la discordance). Le blanc ne peut rien figurer, même pas lui-même. C'est aussi ce que dit l'invisibilité théâtrale d'Ariel, tandis que la parole discordante et la sombre bigarrure clownesque de Caliban sont ce qui fait voir Ariel.

En ce sens, l'accentualisme de Hopkins (sous sa forme originale de *sprung rhythm*, *rythme abrupt*, qui s'entend de manière exemplaire dans « *forçèd feature finds me* » par exemple), figure *l'éccéité*, cette manifestation de présence *existentielle*, ce *dasein* hopkinsien, et fait entendre l'indicible. A la dissemblance picturale, le poème ajoute une dissemblance sonore, et la voix est traitée un peu comme une figure. Néanmoins, dans la mesure où la voix reste le médium poétique, tout début de *dé-concert* (une voix un peu rauque, un rythme *dé-concertant*) entraîne le poème dans les parages d'une défiguration où l'annulation menace.

★

D'une traduction blanche comme ultime fantasme

Très exactement à l'inverse de Hopkins (mais juste à l'envers aussi, si l'on accepte l'idée que *l'éccéité* manifeste en réalité

l'absence), Dickinson rejette expressément l'accentualisme, et même l'accent simple, dans son poème « The Treason of an accent » (*1358 Version I) :

The Treason of an accent

Might Ecstasy transfer —

Of her effacing Fathom

Is no Recoverer —

Pour Dickinson, l'accent est ce qui peut trahir l'extase. Il risque de transférer, déplacer, ou traduire indûment et faussement l'ineffable. Dickinson repart ici de l'autre bord de l'indicible, de la profondeur signifiante et fermée de l'extase (« Fathom »), dont le pouvoir ou la qualité d'effacement (« effacing Fathom ») n'offre aucune prise, aucune reprise possible à la représentation. Ce vrai *passage au blanc* est figuré avec pertinence par le blanc de début de vers avant « Is no Recoverer ». Pour autant qu'ellipse et *déliation* permettent de tenter ici une traduction, cela pourrait donner, par exemple :

La Trahison d'un accent

Pourrait traduire l'Extase —

L'effacement de son étreinte

Ne connaît pas de reprise —

Le poème reste ici au secret de sa liberté syntaxique, et presque tout pourrait être sujet de cette non-reprise : l'accent, l'extase ou l'effacement, mais aussi le blanc pictural qui précède la lettre initiale de chaque vers.

Dickinson ne nie pas que l'accent puisse matérialiser le rêve de faire voir l'invisible par la dissemblance, mais ce rêve est souvent pour elle trop chargé de matérialité, ou plutôt la forme que prend ce rêve, et les moyens qu'il emprunte pour se faire voir sont trop visibles. En réalité, c'est la traduction-même de ce rêve qui a trop

de corps. Dans certains de ses poèmes, elle s'en tient à une traduction du blanc par la dissemblance – myrrhes et mokas, on l'a vu, mais aussi bijoux chatoyants, insectes piolés, ou même myriades de noms propres, qu'elle utilise comme autant d'aspects bigarrés du nom. Mais dans maint autre poème, la traduction du blanc est contaminée par la défiguration.

Or en parlant de traduction défigurée, très peu, ou pas du tout figurale, on parle, en un sens, d'une des formes possibles de l'abstraction. Et c'est bien ce qui apparaît dans ce poème, où la *déprise* de l'Extase peut rester *déprise*, tout en nommant cette extase, grâce à l'abstraction. Ce n'est plus une dissemblance qui renvoie métaphoriquement au blanc, mais une *dé-figuration* qui le représente métonymiquement. Une telle métonymie n'a bien sûr plus rien à voir avec la représentation mimétique d'un blanc figural, elle est métonymie du signe du blanc, voire de son concept même. L'abstraction est *métonymie blanche*, mimésis du rien, et forme toujours tautologique.

Il semble donc y avoir trois niveaux de liaisons blanches, et trois degrés dans le fantasme. Le premier est le fantasme symbolique : le poète ou le peintre rêvent d'une représentation du blanc qui pourrait naïvement renvoyer au blanc – l'ange Gabriel est peint en blanc, le poème est scène blanche. Le second fantasme est métaphorique : jouant de la dissemblance, le peintre et le poète rêvent de faire secrètement voir un vrai blanc. Le dernier fantasme étant abstraitement métonymique, poète ou peintre adoptent un régime unique pour l'objet et sa traduction, ou sa *manière* : c'est le régime du blanc. L'abstraction apparaît alors comme un effet de blanc.

Ces trois degrés du fantasme de blancheur se trouvent justement dans *La Tempête*, mis en scène et figurés par Ariel et Caliban. En effet la fonction de *faire-voir* discordant de Caliban, analysée précédemment, correspond au fantasme métaphorique, qui joue de la dissemblance. De plus, lorsque nous voyons Ariel sur scène, tout en sachant qu'il est invisible, nous sommes soumis ironiquement à l'illusion du symbolique – dans la mesure où cette impossible figure de l'ange ou de l'esprit est montrée, et représente donc l'irreprésentable. Mais, au même instant, nous

sommes également soumis au régime de l'abstraction, dans la mesure où Ariel est aussi un *signe* de blanc, un *signe* d'invisibilité.

En ce sens, Dickinson participe pleinement de la complexité et des ironies de la représentation shakespearienne, y compris dans ce *faire-voir* paradoxal de l'abstraction : sa syntaxe elliptique, tout comme son lexique souvent *tout-abstrait*, sont les figures audacieuses d'une poésie qui rêve d'être vraiment une *traduction blanche*.

Il est impossible de retracer ici l'histoire de ce rêve, et des formes qu'il a prises, chez les poètes qui vinrent après Hopkins et Dickinson. Mais un nom s'impose pourtant, celui d'un poète pour qui – dans « The Man with the Blue Guitar » – le monde était vert, la guitare bleue, et la poésie blanche : Wallace Stevens. Poète *de* l'abstraction, Stevens la théorise, non seulement dans des essais comme *The Necessary Angel* mais aussi dans ses poèmes⁸. C'est donc dans une abstraction à la fois pratiquée et spéculaire que ses poèmes se sont écrits. Un des poèmes de *Notes Toward a Supreme Fiction* propose, dès le titre, ce qui pourrait être considéré comme l'impératif poétique (et probablement catégorique) de Wallace Stevens :

It Must Be Abstract

III

The poem refreshes life so that we share,

For a moment, the first idea... It satisfies

Belief in an immaculate beginning

⁸ Wallace Stevens, *The Necessary Angel, Essays on Reality and the Imagination*, New York : Vintage, 1942.

And sends us, winged by an unconscious will,
To an immaculate end. We move between these points :
From that ever-early candor to its late plural

And the candor of them is the strong exhilaration
Of what we feel from what we think, of thought
Beating in the heart, as if blood newly came,

An elixir, an excitation, a pure power.
The poem, through candor, brings back a power again
That gives a candid kind to everything.

We say : At night an Arabian in my room,
With his damned hoobla-hoobla-hoobla-how,
Inscribes a primitive astronomy

Across the unscrawled fores the future casts
And throws his stars around the floor. By day
The wood-dove used to chant his hoobla-hoo

And still the grossest iridescence of ocean
Howls hoo and rises and howls hoo and falls.

Life's nonsense pierces us with strange relation.

Le poème parle du poème, et la blancheur prend la forme, ici conceptuelle, de la *candeur*. La poésie, pour Stevens, est l'écriture d'un fantasme d'innocemment (« Belief in an immaculate beginning/.../To an immaculate end »). L'ange affleure dans *winged*, qui représente le *transport* de la fiction suprême – la poésie, sans doute. L'espace poétique est le champ d'une blancheur généralisée, qui va de la candeur unique d'un éternel commencement (« ever-early candour ») au blanc tardif et pluriel (« late plural »). Cette pluralité, qui, loin de nuire au blanc, l'habite, et en est une modalité, démontre qu'il n'y a plus de contraste entre la dissemblance et le blanc, et que ce lieu poétique tend à être celui d'une totale abstraction.

Il n'y a cependant pas ici de déconstruction du mode de signification, la syntaxe n'est pas blanche mais pleine, la voix n'est pas rauque, et le poème a la cohérence et la compacité des textes tranquilles. Mais l'abstraction règne, dans la mesure où le poème ne part que de lui-même (il s'ouvre sur « The poem... »), et ne parle que de lui-même. D'être une symphonie en blanc *non déconcertante*, ce poème confine à la véritable abstraction. Il n'est nul besoin de mimer le passage au blanc lorsque le passage est déjà fait, et que le poème s'écrit sur l'écran blanc du fantasme d'abstraction.

Le symbolique est à présent hors de propos, et le métonymique est accompli : on est bien ici *dans l'ordre du blanc*. Et dans cet espace de l'effacement, c'est le métaphorique qui fait un retour ironique et triomphant. Il est ironique, parce que la métaphore redevient premier geste métaphorique, jet d'étoiles, astronomie primitive. Il est triomphant, car l'image renaît de l'abstraction, puisque la défiguration redevient iridescence – et même une iridescence grossière (« the grossest iridescence ») est une image de la dissemblance, une *image de la métaphore*. La voix repart aussi dans ce grand geste métaphorique, se dégageant (ironiquement, là encore) du purement répétitif (« hoobla-

hoobla-hoobla »), pour effectuer le saut prodigieux dans le chant, le poème, avec *how* – que son sémantisme possible distingue de la simple onomatopée de *hoobla*, et révèle comme manière et forme (*how, comment*). Et si la tourterelle reste dans le mimétique (« hoobla-hoo »), ce sont les modulations du chant primitif qui vont tracer dans le poème le dessin des vagues de l’océan : « Howls hoo and rises and howls hoo and falls ». La métaphore stevensienne est un geste sans geste, un acte pur selon la définition aristotélicienne ⁹.

Cette métaphore-là rouvre la possibilité du chant et du dessin dans *l’oeuvre au blanc*. Telle est peut-être l’ultime forme de la traduction blanche, cette relation d’étrangeté (« strange relation ») qui nous transperce de blancheur.

Quelque soit le mot que tu prononces
 Tu remercies
 La perdition

En écho à ces vers de Celan, mais aussi *en retour du blanc*, ces vers de Stevens dans "Esthétique du Mal" :

Native of poverty, children of malheur,
 The gaiety of language is our seigneur.

Christine SAVINEL

⁹ *La Métaphysique*, Livre XII.