

**LE DEUIL DE L'IMAGE DANS
MOURNING PICTURE
D'ADRIENNE RICH¹**

«Mourning Picture», poème d'Adrienne Rich publié dans *Necessities of Life* (1966) fut inspiré par le tableau du même nom, du peintre Edwin Romanzo Elmer (1850-1923)², dédié à sa fille morte.

Avant d'aborder le poème lui-même, nous allons tenter une description du tableau qui, sans en épuiser le sens, puisse en faire ressortir la dominante.

A première vue ce tableau semble avoir toutes les caractéristiques d'une peinture naïve : postures figées des personnages, distinction entre premier plan, plan intermédiaire et arrière-plan (un paysage de campagne). La maison dans la partie droite du tableau signe l'appartenance à un lieu, la côte Est des Etats-Unis, et à un milieu assez aisé de Nouvelle Angleterre : c'est une maison bien entretenue ou fraîchement repeinte.

Le premier trait saillant est la relative monochromie en vert : vert clair de la maison, dégradé de verts de l'herbe et des arbres ; les

¹Cet article a donné lieu à une communication, dans le cadre de l'atelier Intertextualités du 31ème congrès de la S.A.E.S., à l'Université de Provence en mai 1991.

² Conservé au Smith College Museum of Art, Northampton;

seules touches de couleur sont la robe rayée de la petite fille, le ruban rouge de son chapeau abandonné dans l'herbe, l'orange du landau, la pointe de rouge aux fenêtres, et la pelote de laine bleue dans le giron de la femme en noir. Mais ce qui domine, c'est l'opposition entre le noir des deux personnages assis sur des fauteuils et le blanc du journal, du col de dentelle et du mouton de l'enfant auquel font écho les nuages.

En les voyant figés sur leur fauteuil on pense à des gens qui posent pour une photo en habits du dimanche. Mais ce qui frappe par-dessus tout c'est la *séparation* de ces êtres, comme si le peintre avait traité deux images distinctes : à gauche la fillette, le mouton et le chat, placés devant ce qui ressemble à une toile de fond de photographie, à droite ce couple, devant la maison, à l'ombre d'un arbre et la poussette avec poupée au premier plan. C'est le jeune arbre du milieu qui matérialise la coupure.

Les regards accentuent cette impression de séparation en éléments discrets que rien ne relie entre eux. La petite fille a le regard dirigé de côté et légèrement vers le haut, l'homme et la femme ne regardent rien. Les seuls regards qui se croisent sont ceux du chat et du mouton.

Les jeux d'ombre révèlent aussi un manque de cohésion. La partie droite de l'image semble éclairée par la droite, la petite fille par devant et le chat par la gauche, ce qui accentue l'effet d'incohérence, comme



Edwin Romanzo Elmer

Mourning Picture, 1890. Huile sur toile. 71,1 x 91,5 cm
Smith College Museum of Art, Northampton, Mass.
Photo Musée

si le peintre avait traité chaque sujet en motif isolé : le couple sous les arbres d'un part, la petite fille, son mouton et le chat, d'autre part.

La facture du tableau est très méticuleuse avec quelques exceptions : la laine du mouton n'est pas rendue avec le même souci du détail que le reste du tableau, les fleurs par exemple. Les nuages craquelés semblent avoir été surajoutés dans un ciel d'abord trop vide. De la peinture appliquée sur de la peinture et non sur la toile aura mal séché, provoquant ces lésions de surface, qui ressortent d'autant plus que le reste de l'image a un côté patiné à la manière des toiles de maîtres hollandais.

C'est donc un tableau étrange : il subsiste un contraste entre l'application méthodique du rendu et le malaise qui se dégage. Le chapeau melon trop petit du monsieur a des allures de Magritte, tandis que le visage large et un peu ingrat de la petite fille a un faux air de Balthus. D'ailleurs en Août 1950, lorsque le tableau est arrivé au Smith College Museum, le directeur du musée écrivit à un ami, spécialiste du surréalisme : «**** Press Release : The Smith College Museum of Art announces the arrival on extended loan of 'Mourning Becomes Shelburne Falls,' one of two masterpieces by the Balthus of the Berkshires, the Magritte of the Pioneer Valley, the late Edwin Romanzo (sic !) Elmer...»³

³ Cité par Betsy Jones, *Edwin Romanzo Elmer 1850-1923*. Hanover : Smith College Museum of Art, 1963, p. 69.

D'où vient cette impression de malaise et d'oppression? Certes de cette *disjonction* visible entre les personnages qui semblent posés là comme en une image de rêve ou immobilisés par un sort.

En reconstituant la position du spectateur d'après les lignes de fuite de la maison, on trouve une ligne d'horizon basse, qui impliquerait qu'une part plus grande fût accordée au ciel. Or, l'image inclut plus de sol herbeux que de cioux et même les nuages donnent plus l'impression de faire de la «figuration» pour combler un espace trop vide, que de signaler un quelconque appel de spiritualité. Pas de transcendance dans cet univers figé : bien que l'horizon soit ouvert sur un paysage, nulle lumière palpable ne vient figurer l'infini comme dans les tableaux luministes (Bierstadt, Heade, Bingham).

Les craquelures des nuages sont la seule trace visible du geste créateur qui par ailleurs s'efface pour laisser briller la chose représentée.

Edwin Romanzo Elmer est souvent classé parmi les «American Primitives» auxquels il s'apparente par la gaucherie et le caractère empesé des postures et la structure frontale de l'image qui produit un effet d'à-plat, semblable en cela à ces oeuvres «qui restituent l'objet dans son hallucinante présence tout en le privant d'une dimension : le mouvement, la profondeur, le frémissement de la vie»⁴

Ce tableau conjugue le côté mécanique de la reproduction du monde et la précision extrême dans la profusion : un grossissement à

⁴ Roland Tasei, *Peupables Truths : l'imitation dans la peinture américaine au XIXème siècle* in *L'imitation : aliénation ou source de liberté ?* Paris : La Documentation française, 1986, p. 257.

la loupe révèle le côté pré-raphaélite du parterre de fleurs (cf. les anémones de Farrer).

L'influence de Ruskin par l'intermédiaire de Norton qui a diffusé sa pensée aux Etats-Unis, et vivait à Ashfield Mass., comme Edwin Romanzo Elmer, semble d'ailleurs avérée⁵. L'intérêt d'Elmer pour la photographie, les machines et le dessin industriel explique sans doute le soin pris à représenter la maison et la précision photographique du rendu.

Le caractère à la fois naïf et très moderne de cette précision photographique ne peut manquer de frapper un spectateur familiarisé avec les oeuvres des précisionnistes des années 20 (Sheeler, Demuth) et celles des hyperréalistes américains.

En reprenant la question de Betsy Jones⁶, on pourrait se demander si ce tableau produirait le même effet s'il s'intitulait «Family Portrait» au lieu de «Mourning Picture». L'effet de nature morte ou de vie arrêtée («still life»), l'image travaillée par la mort, la mimesis laminée de l'intérieur ne sont pas dus au titre et subsisteraient malgré son changement.

Edwin Romanzo Elmer a fait ce tableau après la mort de sa fille, donc d'après photographie : c'est comme si le posé photographique signalait la mort. On pense bien sûr aux très belles pages de Roland

⁵ Betsy Jones, *op. cit.*, p. 65.

⁶ «Would the viewer understand the picture's tragic origins if it were called simply *Family Portrait?*», *ibid.*, p. 70.

Barthes sur la photographie liée au souvenir de sa mère dans *La Chambre Claire*.

Dans les imperfections ou les inadéquations signalées plus haut, il ne faut peut-être pas voir les maladresses d'un peintre inexpérimenté, mais une intention esthétique : comme l'énonce Ruskin dans *Modern Painters*, une part irréductible d'altérité sépare l'homme du monde et l'impossibilité demeure de combler ce hiatus. Dans «Palpable Truths : l'imitation dans la peinture américaine au XIXème siècle», Roland Tissot rappelle cette différence fondamentale entre les transcendentalistes (héritiers du romantisme) et les émules de Ruskin prônant le mystère du réel par opposition à l'unité divine, ce que Roland Tissot résume ainsi : «l'imitation ainsi conçue est moins un constat qu'une dynamique, un mouvement vers un but en perpétuel décalage. Il s'agit plutôt d'un désir lancé vers l'étreinte impossible d'un objet en fuite, toujours hors-discours : le réel.»⁷

Inquiétante aussi reste cette image d'un dehors qui réunit toute la panoplie du dedans : tenues de ville dans un jardin, fauteuils de salon posés dehors, non pas agneau pascal, symbole de résurrection, mais mouton domestique familier comme un chat.

Cette description succincte du tableau montre l'abondance des signes de déhiscence : ni dehors ni dedans, quelque chose de bancal ne colle pas ou ne décolle pas, comme un deuil impossible.

⁷ Roland Tissot, *op. cit.*, p. 259.

Pour reprendre la distinction de Freud dans «Deuil et mélancolie» nous nous demanderons s'il s'agit ici de figurer le travail de deuil ou de représenter une absorption mélancolique dans la douleur du deuil.

Le poème, quant à lui, a une structure claire : ses trois strophes dessinent un trajet ou plutôt un travail si l'on suit les auxiliaires verbaux. «They have», «This was», «I could» fonctionnent sur le mode de l'assertion dans l'avant repéré par rapport au *hic et nunc* d'un présent de l'énonciation. C'est la petite fille qui parle, inscrivant donc déjà une incertitude quant à l'ancrage référentiel de ce présent impossible. Le monde décrit semble cohérent et unifié comme le tissu sonore des vers marqués par la prédominance des sons [ae] : «carried», «fast», «pram», «shaft», «grass», «rasp», «map».

La deuxième strophe s'amorce sur le mode de la reprise, mais le tableau se fige en une stase de rêve — «the dream condenses» — renforcée par des échos sonores («shadows»/«meadows», «globes» ; «crystals»/«ceilings») ; l'équilibre sémantique des contraires mime cet arrêt du mouvement («visible and invisible», «remembering and remembered»). Le «and» semble plus disjonctif que conjonctif : comme dans le célèbre exemple emprunté à Virgile, «Timeo Danaos et dona ferentes».

Le dévoilement du sujet de l'énonciation «I am Effie» se produit en un temps mort. La petite fille prédique son existence en même temps qu'elle s'énonce comme morte.

A la troisième strophe : «They have» devient «they will» inscrivant les actions des survivants («They») dans l'ordre de la nécessité inhérente à tout être vivant, ce qui établit une correspondance avec le titre du recueil *Necessities of Life*. Déménager et donner les jouets attachés au souvenir de la petite fille défunte constituent un programme, une sorte de loi humaine intrinsèque au fait de survivre. La citation de Montaigne placée en exergue au recueil lui sert de *memento mori*, et inscrit ce recueil sous le signe du lien entre vie et mort :

Changeray-je pas pour vous cette belle contexture des choses? C'est la condition de votre création, c'est une partie de vous que la mort : vous vous fuyez vous-mêmes.⁸

Dans ce scénario fictif qui se situe après le moment de la réalisation du tableau, s'introduit un mouvement vers un au-delà de la représentation : Adrienne Rich ne décrit plus le tableau elle construit un univers fictif de l'après.

L'image du rouet vide et du fil de soie évoquent le sujet arachnéen de Whitman dans «A Noiseless Patient Spider»⁹.

Au moment même où l'on pourrait dire qu'Adrienne Rich surajoute des images — l'image du fil de soie trop fin pour survivre à la perte — on perçoit l'expression d'une vérité de ce tableau. Contrairement au

⁸ Adrienne Rich, *Necessities of Life*. New York : Norton, 1966.

⁹ Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1862-3.

jeu de la bobine, le *fort-da* est arrêté dans ce tableau qui tente par des images de combler un manque insupportable.

Mais après avoir évoqué ce fil coupé, ce lien ténu avec un «lies» en fin de vers, sorte de «ci-gît» (avec la polysémie possible de «mensonges») qui marque un arrêt de la circulation des images, la voix du poème amorce un mouvement énonciatif qui excède l'image représentée et amorce un véritable travail de deuil.

Le fil («thread») est rompu avec le passé mais il se produit aussi une rupture avec l'image : les interrogations («should I», «could I») prennent la place de l'assertion, le pluriel descriptif («early-summer clouds») se transforme en un singulier abstrait : «its early summer cloud» (la nuagité de début d'été), le verbe concret («stands fast on its hill») devient un nom abstrait : «its noon-day presence» («sa présence de midi» avec un petit côté «cimetière marin»), le pluriel d'abondance («shadows») est remplacé par la marque de la privation : «shadowless», transformant le paysage réel en décor utopique, (c'est-à-dire, au sens propre, *sans lieu*) sans ombre. Pour achever cette plongée dans le non-être, «map» (avec ses connotations de repérage, orientation, ordonnancement, maîtrise) devient «skeleton», qui par déplacement suggère la présence de la mort qui décharne. De descriptif le poème devient évocateur d'une *vanité* d'autant plus remarquable que le baptême est évoqué, en passant, par un nom de lieu : «Baptist Comer».

La fin de la question («and leave *this* out?») plonge le poème dans l'indécidable : Rich étire les possibilités du langage qui joue sur la limite du sens puisque, quel que soit le point de vue linguistique

adopté¹⁰, «this» exprime à la fois, la *proximité* du sujet de l'énonciation, (par opposition à «that» qui marquerait une «distanciation») c'est-à-dire ici du sujet mort, ce qui est déjà en soi assez problématique, la *cohésion* avec l'instance énonciative (tandis que «that» indiquerait la rupture), et la *reprise* (c'est la fonction anaphorique des démonstratifs, c'est-à-dire qu'ils reprennent le contexte-avant), qu'elle soit «mémorielle» (une reprise mémorielle reprend une donnée ou une personne bien connue du ou des locuteurs, mais qui n'a pas nécessairement été mentionnée dans un segment de discours antérieur), ou «contextuelle», ce qui n'a aucun sens évident ici. Le référent de ce «this» est-il le même que celui de «this was our world» qui rassemblait les éléments situés dans le Massachusetts?

«This» en italiques c'est le réel, sans double, irréprésentable, sans référent stable, délictique flottant qui ne renvoie à aucune image et qui désigne peut-être le deuil dans son entier.

Pour confirmer cette percée dans un entre-deux inquiétant, un décalage syntaxique signifie le hiatus : «I am Effie, you were my dream». La séparation s'est opérée ici puisque la toile unifiée qui représentait «our world» cède la place à une déchirure seulement marquée par un renversement des temps.

¹⁰ Ulrika Dubos, *L'Explication grammaticale du thème anglais*. Paris : Nathan, 1990, pp. 101-104.

D'autres questions se font pressantes : à qui s'adresse le « je », qui est ce « you » de « I tell you », simple relais phatique ou autre incarné ? Et ce « you » est-il le même que celui de « you were my dream » ?

Si l'indécidable est à son paroxysme dans cette assertion finale, la relecture du poème révèle l'incertitude qui fissure ce poème moins dans des images difficiles à interpréter que dans de légers décalages bien plus dérangementants.

« Out » petit mot charnière apparemment inoffensif déplie ses ambiguïtés : « out under » évoque le lieu, mais « draw out the map », c'est la complétude, tandis que « out of my head » indique l'origine comme dans « out of curiosity ». Entre « out in the light », et « leave this out » il y a la même différence qu'entre la simple notation de lieu : l'extériorité (hors de la maison) et l'exclusion, l'oubli, le refus d'inclure.

La feuille de lilas s'enrichit d'associations intertextuelles : T.S. Eliot, dont est cité le premier vers de *The Waste Land* (« The Burial of the Dead » : April is the cruellest month / breeding lilacs out of the dead land" premier vers de *The Waste Land* (« The burial of the dead »), ou Walt Whitman (*Memories of President Lincoln* : « When lilacs last in the door-yard bloom'd »). La simple mention du lilas permet l'ouverture d'un entre-deux intertextuel qui s'éloigne du sujet patent du tableau pour mieux en exprimer le message funèbre évoqué par le titre. Le poète, non pas descripteur mais décrypteur, nous fait accomplir le trajet de « lilac leaf » à « leave », en passant par « feel » et « grief » ; du gros-plan photo-réaliste sur les brins d'herbe à l'échappée définitive

hors de l'atmosphère confinée du Massachusetts, où l'on baptise dans les coins et où les cieux ressemblent à des plafonds.

Autre exemple d'ambiguïté qui déborde le cadre de la mimesis, dans la deuxième strophe, la construction de « still filling » et « half bursting » reste problématique : à quoi ou qui se rapportent ces changements d'état ?

Le poème dans sa composition même et son démontage patient des images d'abord clairement évoquées représente ainsi un véritable *travail de deuil* car c'est de l'image qu'il faut se dessaisir pour faire bouger le symbolique. Pour que le deuil s'accomplisse il ne s'agit pas de remplir le silence de mots mais de relier chaque détail de l'objet perdu au moi pour l'en libérer : « Chacun des souvenirs et des attentes, pris un à un, dans lesquels la libido était rattachée à l'objet, est mis en position, surinvesti, et sur chacun est attaché le détachement de la libido »¹¹, ce que Lacan commente ainsi : « Freud insiste bien sur ce dont il s'agit — le deuil consiste à identifier la perte réelle, pièce à pièce, morceau à morceau, signe à signe, élément grand I à élément grand I, jusqu'à épuisement. »¹²

Revenir au tableau après avoir lu le poème dans toutes ses articulations permet de le voir autrement.

¹¹ Sigmund Freud, « Deuil et Mélancolie », (1917) in *Oeuvres Complètes*, volume XIII, éd. André Bourguignon, Pierre Cotet, Jean Laplanche. Paris : Presses Universitaires de France, 1988, p. 263.

¹² Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VIII, Le transfert*. Paris : Éd. du Seuil, 1991, p. 458.

La séparation du tableau en deux paraît plus manifeste : d'un côté l'image est pleine, trop pleine, de l'autre elle est vide, ce qui renverse la question du deuil. Comme dans le poème on se demande si ce n'est pas la petite fille qui revit sa vie antérieure en rêve. «Mourning» évoque bien un deuil, mais le deuil de qui? Si c'est le deuil de la petite fille, on peut entendre un génitif subjectif : c'est elle qui doit faire le deuil de ses parents. Le tableau présenterait ainsi les acteurs de ce drame, avec au premier plan, le sujet de l'énonciation et à l'arrière-plan, les objets dont il faut libérer le moi. Ainsi au commentaire sentimental instinctif suscité par la première vision du tableau «pauvres parents» se substituerait, «pauvre petite fille riche» (ou Rich).

Le poème, par sa manière méthodique de défaire les images pour mettre en valeur les manques syntaxiques, semble aussi avoir saisi le *punctum* de cette image, qui est l'absence de la jambe gauche de la petite fille, et qu'en général on ne remarque pas.

Image de castration, le membre arraché à la représentation (Adrienne Rich a beaucoup joué sur le caractère littéral de réparation par le souvenir, cf. «dis-membered» et «re-membered») est peut-être le prix à payer dans l'échange de désirs incestueux entre le père et sa fille. Il y aurait là, comme dans les formations visuelles du rêve, une représentation de mots : en anglais, pour évoquer un prix exorbitant on dit, «it costs an arm and a leg», ce qui confirmerait l'hypothèse du prix à payer dans un rapport incestueux et interdit entre le père et sa fille.

Un syntagme étrange, «grief-tranced hand», fait de trois monosyllabes accentuées, semble damer le pion à la transcendance («tranced-hand»/«transcendence»). La main paralysée du père n'a pas pu compléter l'image de sa fille ; si la trace est inachevée, la déprise (donc le deuil) ne sera pas possible.

Si le poème d'Adrienne Rich change notre vision du tableau c'est sans doute parce qu'il inverse le point de vue par identification avec cette fille bancale trop liée au désir du père.

Dans un poème précédent, «After Dark», consacré au voeu de mort prononcé contre son père, Adrienne Rich complète ce morceau d'image manquante, et donne un sens très fort à sa boîterie bien physique : «until, self-maimed, I limped off, torn at the roots.»¹³

Le poème suivant dédié à sa grand-mère «Halfway» évoque une jeune fille morte : «A young girl, thought sleeping, is certified dead.»¹⁴

Cette incorporation du mort dans le moi fait partie du travail du deuil, ce qu'Abraham et Torok ont appelé «fantasme du cadavre exquis» : «L'objet incorporé, auquel le Moi s'identifie partiellement, rend possible une certaine temporisation en attendant de rééquilibrer l'économie, redistribuer les investissements. A défaut de pouvoir liquider le mort et décréter définitivement : «il n'est plus», l'endeuillé

¹³ Adrienne Rich, *Necessities of Life*, in *The Fact of a Doorframe*. New York : Norton, 1984, p. 69.

¹⁴ Adrienne Rich, *ibid.*, p. 73.

le devient pour soi-même, et, par là, il se donne le temps d'élaborer, peu à peu et pas à pas, les effets de la rupture.»¹⁵

C'est une telle élaboration pas à pas, feuille d'herbe à feuille d'herbe qu'accomplit le poème.

Mettre en regard le poème et le tableau qui l'a inspiré permet de voir ce qui n'est pas représenté et d'explorer non le domaine du *visible* mais celui du *visuel*. Ce face-à-face texte/image fait ressortir la puissance du négatif ou le pouvoir non de figurer mais de dé-figurer de l'image : «Pas une image juste, juste une image», dit Godard¹⁶.

Le travail de deuil ne s'effectue pas dans la plénitude de l'image, mais dans la suspension des images, la syntaxe étant le domaine privilégié d'un travail de déprise imaginaire. Il faut accepter de se démettre du sens *obvie* pour découvrir un sens *obtus*.

Mieux que «Mourning Picture», le tableau d'Edwin Romanzo Elmer pourrait s'intituler «Melancholy Painting», deuil impossible, («l'ombre de l'objet tomba sur le moi»)¹⁷, figure inachevée, bras du peintre arrêté par l'interdit de la représentation. C'est la tranche (de «grief-tranced hand») qui induit la notion de passage (*transire*).

¹⁵ Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Ecorce et le noyau*. Paris : Flammarion, 1987, p. 234.

¹⁶ Cité par Roland Barthes, *La Chambre Claire, Note sur la photographie*, Paris : Éd. de L'Étoile, Gallimard, Éd. du Seuil, 1980, p. 109.

¹⁷ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 268.

Le poème, quant à lui, mène à une résolution : «le deuil amène le moi à renoncer à l'objet en déclarant l'objet mort et en offrant au moi la prime de rester en vie»¹⁸ ; le poème permet ainsi l'accomplissement d'un travail que le tableau n'a pu qu'ébaucher.

Si l'image du tableau semble avoir suscité cette catégorie de «l'entre-temps»¹⁹, coupure entre un présent antérieur et un présent sans amarre, le poème, lui, fait bouger l'entre-deux en créant un événement de mots qui laisse scintiller un réel noir et insaisissable. Comme dans le titre choisi par Jacques Roubaud, «Quelque chose noir»²⁰, qui, pour dire la mort, fait trébucher la grammaire.

Marie-Christine LEMARDELEY-CUNCI

¹⁸ *Ibid.*, p. 277.

¹⁹ Danil Sibony, *Entre-Deux, l'origine en partage*. Paris : Éd. du Seuil, 1991, p. 274 : «Voilà en vue de quoi opère l'image : elle vise à faire vibrer le temps, à créer de l'entre-temps.»

²⁰ Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*. Paris : Gallimard, 1986.

MOURNING PICTURE

*The picture was painted by Edwin Romanzo Elmer
(1850-1923) as a memorial to his daughter Effie.
In the poem, it is the dead girl who speaks*

They have carried the mahogany chair and the cane rocker
out under the lilac bush,
and my father and mother darkly sit there, in black clothes.
Our clapboard house stands fast on its hill,
my doll lies in her wicker pram
gazing at western Massachusetts.
This was our world.
I could remake each shaft of grass
feeling its rasp on my fingers,
draw out the map of every lilac leaf
or the net of veins on my father's
grief-tranced hand.

Out of my head, half-bursting,
still filling, the dream condenses —
shadows, crystals, ceilings, meadows, globes of dew.
Under the dull green of the lilacs, out in the light
carving each spoke of the pram, the turned porch-pillars,
under high early-summer clouds,
I am Effie, visible and invisible,
remembering and remembered.

They will move from the house,
give the toys and pets away.
Mute and rigid with loss my mother
will ride the train to Baptist Corner,
the silk-spool will run bare.
I tell you, the thread that bound us lies
faint as a web in dew.
Should I make you, world, again,
could I give back the leaf its skeleton, the air
its early-summer cloud, the house
its noonday presence, shadowless,
and leave *this* out? I am Effie, you were my dream.

Adrienne Rich, *The Necessities of Life* (1966).
The Fact of a Door frame. New York : Norton, 1984, p. 72.

IMAGE DE DEUIL

*Ce tableau fut peint par Edwin Romanzo Elmer
(1850-1923) en hommage à sa fille Effie.
Dans le poème, c'est la petite fille morte qui parle.*

Ils ont sorti le fauteuil d'acajou et le fauteuil à bascule en rotin
sous le rameau de lilas,
mon père et ma mère sont assis là, sombres, en habits noirs.
Notre maison de bardeau se dresse sur sa colline,
ma poupée est couchée dans son landau en osier
les yeux tournés vers le Massachusetts occidental.
Tel était notre monde.
Je pourrais reconstituer chaque brin d'herbe
le sentir rêche entre mes doigts,
dessiner les nervures de chaque feuille de lilas
ou l'entrelacs de veines sur la main
de mon père transi de chagrin.

Hors de ma tête qui éclate à demi,
qui s'emplit encore, le rêve se condense —
ombres, cristaux, plafonds, prairies, gouttes de rosée.
Sous la matité de verdure du lilas, en pleine lumière
qui découpe chaque rayon du landau, les colonnes galbées du
porche,
sous les hauts nuages de début d'été,
je suis Effie, visible et invisible,
qui se souvient et dont on se souvient.

Ils vont quitter cette maison,
donner les jouets et les animaux domestiques.
Muette et raidie par la perte ma mère
ira en train à Baptist Corner,
la bobine de soie tournera à vide.
Je vous le dis, le fil qui nous reliait gît
frêle comme une toile dans la rosée.
Faut-il que je te recompose, monde,
pourrais-je redonner à la feuille son squelette, à l'air
son nuage de début d'été, à la maison
sa présence de midi, sans ombre,
et abandonner ce monde là? Je suis Effie, vous étiez mon rêve.

Traduit par Marie-Christine LEMARDELEY-CUNCI