

**CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES**

**TROPISMES**

**N° 7**

***Cartes et strates***

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique  
de l'Université Paris X - Nanterre

**UNIVERSITE PARIS X -NANTERRE**

**1995**

---

---

## Espace d'espèce : « The Man-Moth », d'Elizabeth Bishop

---

---

---

### 1 - Here and then?<sup>1</sup>

---

Selon la rhétorique classique, les éléments types d'un récit sont au nombre de six, répondant aux six questions, *quis, quid, quando, ubi, quomodo, cur* : la personne, l'acte, le temps, le lieu, la manière et la cause. On peut également voir dans cette liste la structure type de la phrase narrative, surtout la phrase-*incipit* par laquelle le récit débute, et qui a pour tâche d'accomplir l'exposition du récit : un sujet (*quis*), un verbe et son complément d'objet (*quid*), et des circonstants, de temps et de lieu, de manière et de cause.

Si ce poème était un récit – celui des aventures de l'homme-papillon du titre, il commencerait bizarrement : par le circonstant plutôt que par le sujet, un circonstant double, qui se trouve ainsi thématisé. Mais cette thématisation est curieuse et contradictoire. En isolant les deux premiers mots du reste de la strophe, en les reliant paratactiquement par une virgule, qui attire l'attention sur chacun d'eux séparément, Elizabeth Bishop fait de ce *topic* un *focus*. Par

1 « The Man-Moth », in E. Bishop, *The Complete Poems: 1927-1979*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1979, pp. 14-5. Le texte est reproduit en appendix 1.

ailleurs, elle joue sur l'habituelle valeur anaphorique du thème, ou plutôt, lieu commun des *incipit*, sur sa fausse valeur anaphorique, qui suggère immédiatement à l'esprit les deux questions « *where?* » et « *above what?* », c'est-à-dire renvoie le *topos* narratif à sa question source. Et il ne servira à rien de dire que cette fausse anaphore est cataphore linguistique ou prolepse narrative, puisqu'en réalité ces déictiques fonctionnent par anaphore de situation, non de contexte (le « *here* » est repris par « *the building* », v. 2, qui poursuit l'anaphore au lieu de l'ancrer dans le référent), et que la « situation » en question, étant fictive, est indécidable. La vérité est que nous ne savons pas, que nous ne saurons jamais, où et quand nous sommes, que ce début n'est pas dynamique, *in medias res* gros d'explications un instant retardées, mais statique, comme l'homme qui regarde la lune – début *in mediis rebus*. On comprend alors le choix du circonstant, lieu et non temps : on n'introduit pas une action (les hauts-faits de l'homme papillon), on campe un personnage, en prenant cette métaphore au pied de la lettre. Il s'agit de nous faire entrer dans un espace, qui est plus important que les ombres qui y flottent, puisque le héros éponyme n'est pas un individu mais une espèce (et "*Man-Moth*" et "*Man*" ont droit à la majuscule) – un espace d'espèce.

L'espèce, immobile et abstraite, s'anime avec la deuxième strophe. Il suffit pour cela que le temps, temps du mouvement, temps de l'action, apparaisse. Ce qu'il fait, et dans la position symétrique, au vers 9 : "*But when the Man-Moth*" nous avons donc maintenant et *ubi* et *quando*, et le drame, au sens étymologique, de *quis* et de *quid* va pouvoir commencer. Le problème est que mes deux circonstants ne sont guère compatibles. Nous n'avons ni le "*there and then*", c'est à dire le décrochage aoristique de la fiction, dont la marque verbale est le passé de narration, ni le "*here and now*", c'est à dire l'accrochage de l'énonciation, dont la marque verbale est le présent. Nous avons un mixte monstrueux des deux, un "*here and then*" (le mot "*then*" apparaît, symétriquement, au v. 25), et un présent qui est à la fois présent accroché et événement contemporain de l'énonciation. Il semble donc que les formes de l'intuition sensible nous trahissent, qu'au lieu d'accueillir le donné sensible et de lui donner la cohérence de l'intelligible, elles se replient sur elles-mêmes, se perdent dans

*Espace d'espèce : «The Man-Moth», d'Elizabeth Bishop*

leurs dissensions internes. Tout cela ne fait pas un monde, même fictif – un faux univers, qui est espace avant d'être temps (décalage par principe impossible), et qui se révèle incohérent avec le temps.

Cette confusion est à prendre avec calme – elle indique que le monde de l'énonciateur et le monde fictif de l'énoncé se mêlent, ce qui veut simplement dire qu'elle nous fait changer de genre, passer de l'épique au lyrique. Car c'est bien la caractéristique du monde lyrique que d'entretenir dans le langage la confusion entre un intérieur (le langage en tant qu'énonciation) et un extérieur (le langage en tant qu'énoncé), c'est à dire d'énoncer l'énonciation, sous la forme du "je" qui confond les deux instances. Il y a cependant ici un problème : ce poème, que je viens de qualifier de lyrique, ne dit jamais "je". Il présente non une voix mais un espace, un espace d'avant le temps. Il faut suivre la piste qu'indique cet *incipit* spatial.

---

## **2 - L'espace matériel du texte**

---

Le temps apparaît à l'orée de la deuxième strophe, et l'on entend le souffle du récit épique : "*But when the Man-Moth*". De fait, les trois premières strophes racontent une ascension. Cet homme-papillon, obéissant au tropisme des papillons de nuit, grimpe le long d'un mur, attiré par une lumière. Scène quotidienne de nos vacances d'été. Drôle de lumière cependant ("*battered moonlight*", v 2), et drôle de papillon, mi-bestiole, mi-Judex dans le film de Franju (le justicier qui grimpe au mur est d'habitude comparé à l'araignée ou à la chauve-souris – et pourquoi pas au papillon, comme lui nocturne?). Drôle de mur enfin, un gratte-ciel sans doute, au sens littéral, puisque le papillon croit qu'il va le mener jusqu'à la lune.

Cette ascension dans le poème transforme celui-ci en espace matériel. Le poème est un gratte-ciel, noir sur fond blanc (un négatif photographique du gratte-ciel blanc sur fond noir). Empilées les unes sur les autres, les strophes en sont les étages. Et le blanc de la page, pris positivement, est ce "*battered moonlight*", qui vient combler les innombrables "*cracks*" que laissent entre eux les lignes et les "espaces" au sens typographique – un blanc blafard, lunaire. Si je file

ma comparaison, le titre du poème est suspendu dans ce ciel comme est la lune, et la note en bas de la page 14 est cette bouche d'égout d'où surgit le papillon et où il retourne. La métaphore est naturelle : comme la nature, comme le gratte-ciel, la page a une direction, un haut et un bas.

Cet espace matériel de la page appelle chez le lecteur un mouvement – mouvement des yeux – qui va en sens inverse de celui du papillon : il monte le gratte-ciel-page, nous descendons la page-gratte-ciel, comme Dracula sortant de son château par la fenêtre, et la tête la première, sous le regard horrifié de Jonathan Harker. Cette descente nous est familière, elle est source de métaphores sur le texte, malgré sa linéarité tant vantée par les structuralistes : "comme je l'ai dit plus haut..." Elle nous est si familière que, bien sûr, elle fait obstacle à l'ascension du papillon. Dans cette lutte inconsciente entre le papillon qui veut monter, comme une fourmi perdue sur le gratte-ciel de mon livre, et mes yeux qui veulent descendre, ce sont mes yeux qui gagnent : "*he fails, of course, and falls back scared but quite unhurt*" (v. 24). Nos yeux l'ont ramené vers la bouche d'égout, et les trois dernières strophes ne se situent pas "*up there*", ni même "*above*", mais "*below*", sous le trottoir.

Nos yeux triomphent plus encore. Les structuralistes ont en réalité raison : le mouvement de l'œil est non seulement vertical (de haut en bas) mais aussi horizontal (de gauche à droite). Le mouvement vertical est contingent, imposé pour des raisons d'économie (ce poème n'est pas la tapisserie de Bayeux) ou de conventions culturelles (dans une traduction japonaise, nos yeux accompagneraient le papillon – je suis en train de dire qu'on n'a pas le droit de traduire ce poème en japonais). Le mouvement horizontal (peu importe son sens) est au contraire nécessaire, métaphore spatiale de ce qu'on appelle, par métaphore, la chaîne parlée (et l'on parlera donc de contexte "à droite" et "à gauche"). Le texte n'est pas un "*maypole*" ni un gratte-ciel, mais une ligne de chemin de fer. C'est bien de trains, et de "*subway*" que nous entretenons la seconde moitié du texte (la version la plus admirable de cette métaphore du texte-train se trouve dans cette page

*Espace d'espèce : «The Man-Moth», d'Elizabeth Bishop*

de *Dombey and Son* où Mr Dombey se rend à Leamington Spa, et où le texte, dans son rythme, se fait train).<sup>2</sup>

Le texte a donc une structure spatiale métaphorique qui est très proche du littéral, c'est à dire ancrée dans la matérialité spatiale du poème et de l'acte de lecture : de deux mouvements verticaux en sens contraire (trois premières strophes), on passe à un mouvement horizontal (trois dernières strophes). Il ne faut pas être grand clerc pour voir que ce métaphorique se laisse vite capturer par le symbolique (là est en un sens immédiat le *thème* du texte, mais aussi en un sens linguistique : "*here above*") : on grimpe pour échapper à la pesanteur ; cette tentative est vouée à l'échec, et l'on retombe toujours ; la retombée toutefois n'interdit pas le mouvement horizontal, ce mouvement sans "travail" au sens technique, où le sujet trouve sa liberté dans l'acceptation de la nécessité pesante. Comme nous tous, le papillon est soumis à la force de gravité.

Le problème est que cette symbolisation est triviale, et que la retombée est vécue par le papillon comme chute, et non résignation. Dans la seconde partie du texte, les connotations négatives se multiplient : poison (v. 37), maladie (v. 38), larme (v. 45) et terreur (v. 30). La chute, toutefois, n'est pas seulement terrible, elle est aussi fascinante. En témoigne la double syntaxe de "*for*", au début du vers 38. Lu à la suite du vers 36, on interprétera le syntagme aussi introduit comme un complément de "look out" : le papillon cherche des yeux le troisième rail, symbole du danger de vivre. Mais la suite du texte nous force à réviser cette construction : le syntagme est causal, il a valeur d'explication – c'est à cause du troisième rail que le papillon n'ose pas regarder par la vitre du métro. L'ascension est interdite, condamne à la chute, et à l'exil dans les régions souterraines : mais le pandemonium est source de fascination. Si je rabats cette interprétation trop simplette sur mon espace matériel, cela donne : on ne peut pas monter au ciel, puisqu'on lit en descendant la page ; on ne peut pas s'élever au sens plein de la révélation, puisqu'on est condamné à la parole, c'est à dire à la linéarité de la chaîne parlée. Comme disait Nietzsche, le langage est

<sup>2</sup> C. Dickens, *Dombey and Son*, Harmondsworth, Penguin, 1970, p. 354.

Jean-Jacques Lecercle

une maladie de la pensée, et inversement. Décidément, cet espace est bien symbolique.

---

### **3 - Espace symbolique**

---

Cet axe vertical, de l'espoir et de l'illusion, est éminemment symbolique : monter au ciel, espérer la lune, c'est sortir de la caverne, ou du purgatoire. Tel est le tropisme, douloureux mais compulsif, du papillon. Tel est aussi le sens, mais sous la forme d'une dénégation freudienne, de la position de l'homme : il est immobile, et son ombre entoure ses pieds comme un socle, mais son immobilité même fait signe ; la pointe de cette aiguille "*points*" comme une boussole

*he makes an inverted pin, the point magnetized to the moon (v. 5)*

Quoique spectateur désabusé ("*Man, standing below him, has no such illusions*", v. 22), il partage le tropisme de ce papillon, qui est, et n'est pas, aussi lui-même, qui ose sortir de la caverne, même si c'est impossible.

Tout ceci est évident, avec les inversions habituelles : on ne sort pas contempler le soleil de la réalité, mais la lune blafarde de l'illusion. Il n'y a pas de purgatoire dont on puisse espérer sortir grâce à l'intercession des saints, de la Vierge ou du Christ, comme dans cette représentation de l'assomption de la Vierge par Enguerrand Quarton, que l'on peut voir à Villeneuve-lès-Avignon. En réalité le poème semble parcourir à rebours l'histoire religieuse qui va du paganisme antique au christianisme, si l'on en croit Jacques Le Goff, décrivant l'invention du purgatoire :

*Dans le système d'orientation de l'espace symbolique, là où l'Antiquité gréco-romaine avait accordé une place éminente à l'opposition droite gauche, le christianisme, tout en conservant une valeur importante à ce couple*

*Espace d'espèce : «The Man-Moth», d'Elizabeth Bishop*

*antinomique d'ailleurs présent dans l'Ancien et le Nouveau Testament, avait très tôt privilégié le système haut-bas.*<sup>3</sup>

Il ne s'agit pas tant ici d'une inversion de ces valeurs (le passage de l'axe vertical à l'axe horizontal), que d'un brouillage (le train qui emporte le papillon ne va ni à droite ni à gauche, ou plutôt indifféremment à droite et à gauche : le sinistre et le droit ne sont plus distingués). Le résultat est un lieu morne, ni purgatoire ni enfer, qui ressemble au *sheol*, ce royaume des morts judaïque, inquiétant et triste, mais sans châtiments.

Il faut revenir néanmoins sur la tentative d'ascension du papillon, qui ordonne cet espace, le rend, pour parler comme Le Goff, "bon à penser". Car la relation que le poème établit entre le mouvement idéal de son contenu et le mouvement matériel qu'implique sa lecture, cette relation entre transcendance et immanence *par* le livre et *dans* le livre avait une incarnation médiévale dans la cathédrale, nef et livre tout à la fois. C'est ici qu'il faut lire une page du philosophe allemand Hans Blumenberg.<sup>4</sup> Le brouillage des valeurs ascensionnelles et le retour aux fondations qui ne sont même plus des fondements est une caractéristique de la modernité. Nous n'avons plus droit aux élancées baroques des églises jésuites de Rome, où des fresques en trompe l'œil, du Baciccio ou de ses émules, transforment la voûte en ciel et ajoutent à l'église un étage de colonnades fictives, nous sommes condamnés aux terriers de Kafka. La vérité des gratte-ciel de Manhattan se trouve dans les horreurs du métro new-yorkais. Le texte de Blumenberg décrit admirablement et la relation philosophique entre l'espace et le texte, et le mouvement de notre poème, de l'élévation aux fondations, de la transcendance à l'immanence.

Je suis comme le papillon : à peine suis-je, par le poids de mon analyse, retombé dans les bas-fonds, que j'aspire à remonter. C'est pourquoi je saisirai la première échelle venue, celle du poème justement, dont les barreaux sont les interstrophes, ou le premier

3 J. Le Goff, *La naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981, p. 11.

4 H. Blumenberg, *Le Souci traverse le fleuve*, Paris, L'Arche, 1990, pp. 116-7. Le texte est reproduit en appendix 2.

vers de chaque strophe, qui se distingue des autres par sa brièveté. L'avantage du texte sur la chaîne parlée, c'est après tout qu'il perdure, et qu'on peut donc remonter son cours : pour entamer la relecture du poème, il faut bien que je relève les yeux, que je remonte les strophes comme le papillon son gratte-ciel, vers le titre-lune.

En remontant donc, je m'arrête au vers 34 sur l'expression "*and dream recurrent dreams*" – ce qui m'arrête, bien sûr, c'est la "*recurrence*" du mot "*dream*" autour du mot "*recurrent*". De fait, l'épisode du métro a toutes les apparences d'un mauvais rêve : le silence, la vitesse, l'absence de transition – nous avons vu tout cela au cinéma, dans la scènes oniriques d'un film de Bergman. Et si le papillon rêve, de quoi peut-il bien rêver : d'une échelle, bien sûr, comme Jacob, d'une échelle de Jacob. Puisque j'étais à Villeneuve, il me suffit de passer le pont pour voir au Petit Palais d'Avignon un superbe *Songe de Jacob* peint vers 1500 par un peintre provençal. Le patriarche repose, endormi, au premier plan. Au second plan, une échelle monte jusqu'à un trou dans le ciel, où se tient, non la lune, mais Dieu le père. Cinq figures humaines ailées, cinq hommes-papillons, y montent – ce sont des anges. Et si l'on se reporte à l'origine biblique, c'est-à-dire aux versets 12 à 15 du chapitre 28 de la *Genèse*, on verra qu'il s'agit bien là de direction, dans tous les sens du terme. Les anges circulent, montent et descendent, de la terre au ciel et inversement. Et Dieu dit à l'homme qui rêve qu'il lui donne la terre sur laquelle il est couché, "*and thy seed shall be as the dust of the earth, and thou shalt spread abroad to the west, and to the east, and to the north, and to the south, and in thee and in thy seed shall all the families of the earth be blessed*" (*Genèse*, 28, 14). Le contenu du rêve est donc celui d'une circulation, horizontale autant que verticale, qui ordonne l'espace et transforme le chaos en cosmos. Et le contenu du poème, rêve de l'homme, rêve du papillon, est moins faste. L'ange est trop nerveux pour arriver au bout de l'ascension ("*and nervously begins to scale the faces of the buildings*, v. 13) et la retombée n'ordonne pas l'espace terrestre horizontal selon les points du zodiaque. La lune, c'est l'absence du Dieu de Jacob, cette figure vénérable et paternelle qui accorde, du haut du tableau, sa garantie à

*Espace d'espèce : «The Man-Moth», d'Elizabeth Bishop*

toutes les annonces. Voilà que mon espace symbolique se fait ironique.

---

#### **4 - Espace ironique**

---

L'interprétation, en termes de symbolisme religieux, que je viens de suggérer, n'a qu'un inconvénient – elle est fautive. Ou plutôt, si elle est bien présente dans le texte, c'est sous rature. Que l'on relise le deuxième vers :

*Cracks in the building are filled with battered moonlight,*

et l'on se rendra compte que l'on est toujours déjà passé de l'univers faste de Jacob à l'univers néfaste de Job :

*How much less in them that dwell in houses of clay, whose foundation is in the dust, which are crushed before the moth (Job, 4, 19).*

Le chaos, toujours déjà là, ne se laisse pas former – le poème n'est ni gratte-ciel ni cathédrale, à peine un "*building*" construit sur des tunnels, "*pale subways of cement*" (v. 25). Nous n'avons pas là Rilke à Duino (on se souvient que le personnage de l'ange est au centre de la première élégie : "tout ange est terrible"), mais plutôt Laforgue à Manhattan : cette lune n'ouvre pas l'accès au paradis, mais elle est grosse comme une fortune, contemplée par un Homme qui a l'immobilité et la tristesse du Pierrot Lunaire. C'est ainsi du moins que j'interprète le *pun* sur "*properties*" au vers 6. Le terme ne désigne pas seulement les qualités, toutes négatives, de la lune, il suggère un décor de théâtre, une dramaturgie de la passion, où rien n'est réel ni sérieux, et où le sentiment religieux n'est évoqué que pour être parodié. Ce que je suis en train de dire, c'est que le poème est une "Imitation de Notre-Dame la Lune". En voici une autre :

*Oh! monter, perdu, m'étancher à même  
Ta vasque de béatifiants baptêmes!*

Jean-Jacques Lecercle

*Astre atteint de cécité, fatal phare  
Des vols migrants des plaintifs Icares*

-----  
*Ah, d'un trait inoculant l'être aptère,  
Les cœurs de bonne volonté sur terre.*<sup>5</sup>

Je n'ai pas besoin d'attirer l'attention sur le mot "aptère". Le Pierrot "au cou raide", "écarquillant le cou", "tenant son cou tout droit" (c'est ainsi que le décrit Laforgue) rêve, dans son immobilité aptère, d'être papillon, et il sait bien que ce rêve est une illusion.

Ce papillon, voyez ses ailes, n'est donc pas ange, ni même chauve-souris. Il ne vole pas, il grimpe. Ou plutôt, il ne volète ("*flits*", v. 26, "*flutters*", v. 27) qu'en bas, aux enfers, où il retourne après sa tentative d'ascension. Et cette lune n'est pas l'annonce d'un paradis : c'est une trouée dans le ciel et une menace, dont la présence fragilise le monde (cf. v. 15). Mais ce "n'est pas" fonctionne par inversion. Nerveux (v. 13), tremblant (v. 16), effrayé (v. 14, 22, 23), objet de contraintes ("*must*", v. 16, 33 ; "*has to*", v. 39), n'osant pas agir ("*he does not dare*", v. 36) ce papillon est le contraire de l'ange effrayant de Rilke. Il n'est donc pas surprenant que ses rapports avec l'homme soient inversés : parce que sans illusion, l'homme est supérieur au papillon, qui lui est soumis (c'est le sens de "*slyly*" au vers 46). La fin du poème ressemble à un interrogatoire (cf. "*flashlight*", v. 42), et c'est l'homme qui pose les questions. Tout homme est terrible. Loin d'être ange, le papillon-homme est le philosophe de retour à la caverne, soumis au mépris inquisiteur de ceux qui sont restés, et qui refusent de croire qu'il ait pu voir quelque chose. Ce papillon est un intercesseur, "*self-appointed*" et que nul ne veut reconnaître comme tel, un Christ inversé en quelque sorte : il ne monte pas au ciel, mais c'est qu'il n'est pas mort ("*quite unhurt*", v. 29) ; et s'il fait don à l'homme de sa larme, ce n'est pas une larme de sang, mais d'ambrosie, et il faut la lui extorquer par une rencontre au troisième degré – voilà un Christ égoïste à qui son corps servira à communier avec lui-même.

5 J. Laforgue, « *Clair de lune* », in *Les Complaintes*, Paris, Armand Colin, 1959, pp. 168-9.

*Espace d'espèce : «The Man-Moth», d'Elizabeth Bishop*

Je suis en train de décrire une opération métaphysique délibérément ratée : Hölderlin ou Rilke ne sont plus possibles à l'heure de Kafka. On peut décrire la chose en termes heideggeriens, comme l'échec de la transformation d'un espace en site (*Ort*). Le quadriparti, le ciel et la terre, les dieux et les mortels, est bien là, moins les dieux, qui se sont retirés : la lune troue le ciel, le gratte-ciel se bâtit sur les fondations souterraines d'un labyrinthe de terriers, les mortels s'agitent ou contemplent, mais l'ange est faux. Dans une page superbe, Heidegger décrit le pont comme site de rassemblement des quatre éléments du quadriparti.<sup>6</sup> Ce gratte-ciel n'est pas un pont, il divise au lieu de rassembler, de cette séparation dont il porte la trace matérielle (en français) ou virtuelle (en anglais, il n'y a pas de tiret entre les deux mots) dans son nom même, sous la forme du trait de désunion : il sépare le haut et le bas, le vertical et l'horizontal, le "man" et le "moth". Il n'est pas borne sur un chemin : voies il y a bien ("subways") mais elles ne viennent de nulle part et ne vont nulle part. Pas plus qu'il n'y a d'issue sur l'axe vertical (l'échelle de Jacob est un rêve) il n'y a d'issue sur l'axe horizontal. C'est ce que nous dit le vers 32 :

*He cannot tell the rate at which he travels backwards*

Ce lieu n'est pas un site : il refuse au lecteur sa principale attente, le rassemblement, qui fait le sens – il interdit les repérages, les "bearings". C'est néanmoins un espace, un espace sans direction, sans sens (pas même interdit), forme de l'intuition qui refuse de former. Mais ce lieu est néanmoins un espace, donné à penser sinon bon à penser, et dont il nous faut explorer les rapports avec cette autre forme symbolique qu'est le langage. Voici, par exemple, un de ces rapports : il y a une homologie entre la torsion des axes (du vertical à l'horizontal) et la position ironique du texte, qui se laisse décrire sous la métaphore spatiale de l'inversion. Le renversement ironique nous fait passer de l'ascension-ascèse, c'est à dire de la transcendance et du sens, à l'errance souterraine, c'est à dire à

6 M. Heidegger, « Bâtir habiter penser », in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 180.

Jean-Jacques Lecercle

l'immanence et au non-sens. Il nous fait passer de la parole pleine au vide du silence. Et ce renversement ironique étant lui-même ironisable, il n'est pas sûr que le silence ne soit pas plus plein que le babil, que ce papillon ne soit pas lui aussi un Sauveur – que la bestiole ne soit pas, après tout, à sa façon, un ange. Qui fait la bête fait l'ange.

Voici un extrait du recueil d'aphorisme de Valère Novarina, Pendant la matière : <sup>7</sup>

Cl

*L'espace parle rebus, avec des choses, dans des rébus non résolus, sans dénouement ni solution dans la parole. Le rébus ne dit rien sauf que l'espace est un drame. Nous avons reçu cinq sens pour apercevoir l'insensé : voir le monde et sortir de lui.*

"Voir le monde et sortir de lui" : c'est bien ce que tente le papillon, ce qui fait du poème un rébus, une énigme spatiale qui n'a ni solution ni dénouement dans la parole, c'est-à-dire qui n'a pas d'accès à la révélation ou au verbe divin (ce n'est pas Dieu qui est là haut, au fond du trou, c'est la lune). Et cet espace est le lieu d'un drame, ce qui redonne un sens tragique au mot "*properties*" (v. 6), dont le ressort est la tentative, pour le papillon, de voir l'invisible (de voir le plein, la lune, comme creux), pour le poète de présenter l'imprésentable, pour le lecteur de tirer du sens de l'insensé. Voir le monde et sortir de lui : geste nécessaire, la survie, le poème, la sagesse sont à ce prix, et geste impossible, car on ne sort pas de la caverne. Et cet espace qui refuse d'organiser le monde, de faire sens, se fait signe, signe énigmatique, insensé, mais signe : parole vide, mais parole – espace idéal du narré, espace matériel du texte, on est toujours dans la parole. Le renversement ironique nous montre que notre espoir de réalité, de parler le langage même des choses, est par principe vain : il n'y a pas de "*res*", il n'y a que des rébus.

<sup>7</sup> V. Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 31.

## 5 - Exotopie

---

Je voudrais décrire cette situation – l'espace comme lieu d'un impossible dialogue entre l'homme et les choses, à l'aide du concept bakhtinien d'exotopie. Si je le fais, c'est parce que je pense qu'il va me permettre de comprendre la chute du poème, ce regard abyssal et cette larme d'ambrosie cédée à contre cœur. Comme l'on sait, le concept d'exotopie désigne cette extériorité du je à l'autre, qui est aussi la base de leurs échanges et de leur communion. " Dans toutes les formes esthétiques, la force organisatrice réside en la catégorie des valeurs de l'*autre*, en un rapport à l'autre enrichi du surplus de valeurs inhérent à la vision exotopique que j'ai de l'autre et qui permet d'en assurer l'avènement."<sup>8</sup> L'autre est *comme moi*, mais il n'est pas moi : ce qui me permet, à moi lecteur, de m'identifier au héros, c'est qu'il est *moriturus*, que son histoire fait sens, contrairement à la mienne, par principe inachevée, et que j'ai peine à constituer en histoire.

Dans notre poème, cette relation d'exotopie peut se dire de multiples façons. *Première exotopie*, l'être humain (l'auteur) est extérieur au papillon héros, il lui est donc supérieur, comme la conscience est supérieure à l'illusion : sa vision possède un surplus par rapport à celle du papillon, le surplus du regardant sur le regardé, ce qui rend compte, à la fin du poème, de ce que j'ai appelé la situation d'interrogatoire. Voici la description qu'en donne Bakhtine :

*Lorsque nous nous regardons l'un l'autre, deux mondes différents se reflètent dans la pupille de nos yeux. A la faveur de positions appropriées, il est possible de ramener au minimum cette différence des horizons, mais, pour l'abolir tout à fait, il faudrait fusionner en un, devenir un seul homme.*

*Ce surplus constant de ma vision, de mon savoir par rapport à l'autre, est conditionné par la place que je suis le seul à occuper dans le monde : cette place-ci, en cet instant précis, dans un ensemble de circonstances données –*

8 M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 194.

Jean-Jacques Lecercle

*tous les autres se situant hors de moi. L'exotopie concrète dont je suis le seul à bénéficier, et celle de tous les autres par rapport à moi, sans exception, ainsi que le surplus de ma vision qu'elle conditionne, par rapport à chacun des autres (et, corrélativement, un certain manque – c'est précisément ce que je vois de l'autre que l'autre est le seul à voir lorsqu'il s'agit de moi, mais ce n'est pas l'essentiel pour notre propos car, dans ma vie, l'inter-relation "moi-l'autre" n'est pas concrètement inversable), tout cela est compensé par la connaissance qui construit un monde de significations communes, sans égard à cette position concrète qu'un individu est le seul à occuper, et où la relation "moi et tous les autres" n'est pas absolument non inversable, la relation "moi et l'autre" étant, dans l'abstrait, relative et inversable, car le sujet connaissant, en tant que tel, n'occupe pas une place concrète dans l'existence. Ce monde unifié de la connaissance ne saurait pourtant être perçu comme le seul tout concret qui contiendrait toute la diversité des propriétés existentielles, à la façon dont nous percevons ce que nous avons devant les yeux, car la perception effective d'un tout concret présuppose un contemplateur unique et incarné, situé à une place donnée ; le monde de la connaissance et chacun de ses éléments ne peuvent être que pensés. De la même façon, une émotion intérieure et le tout de la vie intérieure peuvent être vécus concrètement – perçus par le dedans – soit dans la catégorie du moi-pour-moi, soit dans la catégorie de l'autre-pour-moi, autrement dit, soit comme vécu propre, soit comme vécu de cet autre unique et déterminé.*<sup>9</sup>

Ce que le poème décrit, c'est la non-réciprocité du regard, l'impossibilité du renversement et de la communion, le surplus de "je" par rapport à "tu" : mon regard capture l'autre comme, dans la dernière strophe, l'homme capture le papillon et scrute son regard pour lui dérober une larme. Bien entendu cette descente dans l'abyme de l'œil du papillon ne va pas sans risque : à scruter l'autre, le "je" risque toujours de se perdre. Une interprétation symbolique simplette fera de cet œil-abyme la représentation des profondeurs de la psyché. L'autre est au fond de moi ; au fond de l'œil du papillon, je me vois en miroir. On conçoit la descente, et que l'essentiel se passe dans les égoûts, où, quoiqu'homme, le lecteur est descendu avec le

9 *Ibid.*, pp. 44-5.

*Espace d'espèce : «The Man-Moth», d'Elizabeth Bishop*

papillon. Les trains du travail du rêve, représentation littérale du "déplacement" freudien, sont les trains de la mémoire et de l'association d'idées, "*trains of thought*". Et le rapport des forces s'inverse, l'exotopie s'estompe : loin d'être supérieur au papillon, l'homme est son égal, "*man equals moth*" (il suffit d'ajouter une autre barre au trait d'union, ou de jouer avec les règles de la composition nominale : *man is a moth, the moth is a man, the man-moth*).

Nous entrons dans une dialectique du maître et de l'esclave, où le rapport s'inverse : le papillon est l'autre de l'homme, c'est à dire un moment obligé par où la conscience de soi doit passer pour se constituer. Ce qui implique une *Seconde exotopie* : le papillon-autre est extérieur à l'être humain auteur ou lecteur. L'exotopie est alors l'effacement amoureux de l'auteur pour laisser vivre sa création, du lecteur devant le texte. Comme le dit Bakhtine : "l'exotopie est une chose à conquérir et, dans la bataille, on perd plus souvent sa peau qu'on ne la sauve."<sup>10</sup> Le papillon est alors l'âme de l'homme, c'est-à-dire de ce qui émerge du dialogue esthétique entre l'auteur et sa création : "L'âme est le tout clos, refermé, sur lui-même, de la vie intérieure, un tout qui coïncide avec lui-même, est égal à lui-même et qui postule l'activité d'un autre aimant dont la position est exotopique. L'âme, c'est le don de mon esprit à *l'autre*."<sup>11</sup> Le poème est le lieu de ce dialogue, de cette constitution, de cette donation, il est l'espace nécessaire à ce dialogue, où *l'horizon* de la perception du jeu se fait *entourage* de l'âme de l'autre (j'emprunte, bien sûr, ces deux concepts à Bakhtine, qui les a trouvés chez Husserl), ce que marque, au vers 43, l'apparition du mot "*horizon*". La larme, matérialisation des regards que se portent réciproquement l'homme et le papillon, est un objet naturel d'échange, car en elle, en son ingestion, fusionnent les regards. En forçant le papillon à lui céder cette substance, l'homme affirme l'égalité de "*man*" et de "*moth*", qui est constitutive et du poème et du personnage, mais à un niveau supérieur, comme dialogue créateur d'âme. On passe de l'horizon interne de la première exotopie, où le regard du sujet pose le papillon comme un objet mondain parmi

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 140.

d'autres, objet de contemplation, à l'horizon externe, ou entourage, où l'apparent retrait du sujet qui laisse le papillon se constituer en âme, donne sa propre âme au sujet dans l'échange abyssal des regards.

Par un retournement tout dialectique la descente au fin fond des profondeurs me fait remonter jusqu'à Dieu : au fond de l'immanence, la transcendance. Mais je triche, et force le texte : je joue avec ce trait comme s'il était d'union entre "man" et "moth" alors que je sais bien qu'il est barre. Le papillon le sait lui aussi, qui ne cède sa larme que sous la contrainte, qui "closes up the eyes" (44) lorsque l'homme "stares at him", qui pratique l'autophagie pour peu qu'il échappe à mon "attention" (46) qui l'épingle. Il n'est pas besoin d'être collectionneur pour savoir qu'il y a une antipathie naturelle entre un homme-épingle (v. 5) et un papillon-homme. Toujours virtuellement martyrisé par l'homme et ses lunes artificielles, le papillon n'a d'autre espoir que sa "slyness". Me voici alors arrivé à la *Troisième exotopie*, l'exotopie propre, dit Bakhtine, au genre lyrique<sup>12</sup>, dans lequel le héros, n'étant situé ni dans le temps ni dans l'espace, a l'apparence d'être totalement libre, indépendant d'un autre qui semble avoir renoncé à l'épingler. Pure illusion, car ce décrochage spatio-temporel permet à l'auteur de pénétrer au plus profond du héros et d'exercer sur lui la plus totale emprise. Mais pour ce faire, ajoute-t-il, l'auteur doit occuper une position d'exotopie purement *intérieure* par rapport au héros. Il doit "renoncer à profiter de son exotopie" dans l'espace et le temps, et du "surplus de vision et de savoir qui s'y rattache", pour "occuper une position exclusivement axiologique", "hors de la trajectoire que prend le vie intérieure du héros".<sup>13</sup> Là est *l'autorité* du lyrisme : c'est en étant totalement extérieur au héros que l'auteur lui est totalement intérieur. Cette troisième exotopie est le véritable dépassement des deux premières ; elle ne résout pas l'exotopie au bénéfice d'un des deux pôles, le sujet (exotopie 1) ou l'autre (exotopie 2), elle accepte de rester dans le battement paradoxal, dans le va-et-vient de l'un à l'autre et de l'autre à l'un. La première exotopie était épique (l'auteur y domine), la seconde était

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>13</sup> *Ibid*

*Espace d'espèce : «The Man-Moth», d'Elizabeth Bishop*

dramatique (l'autre s'y constitue dans le dialogue), la troisième est lyrique (un "je" s'y dit, en qui fusionnent intériorité et extériorité). Ce "je" ne se constitue que parce que le poète habite la langue : la véritable, la seule transcendance dans le poème, c'est la langue, la cathédrale de la langue.

---

## **6 - La cathédrale de la langue**

---

Je suis arrivé à ce qui est le plus important – c'est signe qu'il faut que je m'arrête, car j'ai souvent chanté cette antienne. Je me contenterai de deux points. Si, comme je l'ai montré, le poème articule deux espaces, un espace idéal qu'il construit, celui du gratte-ciel et du métro, de l'homme et du papillon, et l'espace matériel de la page sur laquelle il se déroule, c'est dans la langue, par la langue, que cette articulation se fait.

Le travail de la langue, ce que j'ai ailleurs appelé le travail du reste,<sup>14</sup> engendre le poème, qui est plein de *puns*, de jeux sur les mots et d'associations de signifiants – au point que le poème dans son ensemble est le produit d'une brissétisation : dans "mammoth", il y a "moth", ce qui fait du mammoth un parent monstrueux du papillon. Mais prenons la paronomase des vers 36 et 37 :

*Just as the ties recur beneath his train, these underlie  
His rushing brain,*

c'est à dire la paire minimale "train"/"brain". Elle est prise dans un réseau de signifiants par où le poème se construit comme une cathédrale : "tie" rime avec "underlie", et "beneath" est repris par "under-", tandis bien sûr que le "rushing" est un épithète déplacé qui littéralement qualifie "train". La chaîne parlée se fait architecture, la clé de voûte étant l'expression métaphorique absente, "trains of thought". Métaphore spatiale – de la pensée comme chaîne, justement – qui établit un lien sémantique entre "train" et "brain".

14 J.J. Lecercle, *The Violence of Language*, Londres, Routledge, 1991.

*Jean-Jacques Lecercle*

Le second exemple est la note qui explique l'origine du poème, et qui est, naturellement, ce qui a attiré mon attention sur ce papillon. Si le mouvement du poème est une torsion du vertical vers l'horizontal, je vous fais remarquer que cette torsion est précisément ce qui permet de passer, par une sorte de jeu carrollien, de "mammoth" à "man-moth" : vous prenez le dernier jambage du troisième "m" de "mammoth", et vous lui faites faire un quart de tour : le jambage forme un trait d'union, les deux jambages restant forment un "n", et le mot est "man-moth". Ce n'est pas d'une faute de frappe qu'il s'agit, mais du mouvement du poème, un mouvement tout à la fois idéal et littéral.

En tant que discours, la langue est architecte et maçonne, et construit comme une cathédrale, ou un gratte-ciel, le monde de nos significations – notre *Lebenswelt* est un *Sprachwelt*. Mais en tant que figure (j'emploie ce mot au sens de Lyotard : dessin et trace spatiale autant que trope), elle est le lieu de l'événement qui ruine la cathédrale, la charge de dynamite qui nous débarrasse du gratte-ciel, l'aiguille pointée vers la lune en baudruche dont nous attendons le paradis. Elle est à ce titre le lieu naturel de l'effort insensé, par quoi se définit l'activité esthétique, de présenter l'imprésentable. Ce poème présente la figure même de l'imprésentable, un monstre de langue, un homme-papillon, qui n'a d'existence que dans la langue, et qui en menace pourtant les constructions.

**J. J. Lecercle**

*Université Paris X - Nanterre*

## **Appendix 1**

### **The Man-Moth\***

Here, above,  
cracks in the buildings are filled with battered moonlight.  
The whole shadow of Man is only as big as his hat.  
It lies at his feet like a circle for a doll to stand on,  
and he makes an inverted pin, the point magnetized to the moon.  
He does not see the moon; he observes only her vast properties,  
feeling the queer light on his hands, neither warm nor cold,  
of a temperature impossible to record in thermometers.

But when the Man-Moth  
pays his rare, although occasional, visits to the surface,  
the moon looks rather different to him. He emerges  
from an opening under the edge of one of the sidewalks  
and nervously begins to scale the faces of the buildings.  
He thinks the moon is a small hole at the top of the sky,  
proving the sky quite useless for protection.  
He trembles, but must investigate as high as he can climb.

Up the façades,  
his shadow dragging like a photographer's cloth behind him,  
he climbs fearfully, thinking that this time he will manage  
to push his small head through that round clean opening  
and be forced through, as from a tube, in black scrolls on the light.  
(Man, standing below him, has no such illusions.)  
Both what the Man-Moth fears most he must do, although  
he fails, of course, and falls back scared but quite unharmed.

Then he returns  
to the pale subways of cement he calls his home. He flits,  
he flutters, and cannot get aboard the silent trains  
fast enough to suit him. The doors close swiftly.  
The Man-Moth always seats himself facing the wrong way  
and the train starts at once at its full, terrible speed,  
without a shift in gears or a gradation of any sort.  
He cannot tell the rate at which he travels backwards.

Each night he must  
be carried through artificial tunnels and dream recurrent dreams.  
Just as the ties recur beneath his train, these underlie  
his rushing brain. He does not dare look out the window,  
for the third rail, the unbroken draught of poison,  
runs there beside him. He regards it as a disease  
he has inherited the susceptibility to. He has to keep  
his hands in his pockets, as others must wear mufflers.

If you catch him,  
hold up a flashlight to his eye. It's all dark pupil,  
an entire night itself, whose haired horizon tightens  
as he stares back, and closes up the eye. 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.

\* *Newspaper misprint for "mammoth."*

## **Appendix 2**

### **Le terrain à Bâtir**

Les temps modernes ont ramené le regard et les attentes de l'homme du ciel à la terre, de la transcendance à l'immanence : cette idée est un lieu commun passablement imprécis. Quand on comparait les "sommets" des scolastiques médiévaux avec les cathédrales de leur époque, on pensait tout autant à l'ingéniosité architecturale qu'à la tendance verticale s'élançant depuis l'élévation du cœur jusqu'à la preuve spéculative de l'existence de Dieu. Mais on a également trouvé, dans cette direction, l'égarement de la mystique, de l'exaltation, du goût de l'inscrutable et de la mortification devant le caractère impénétrable de Dieu : voilà qui pouvait susciter – et donner corps à – cette résistance qui mena aux débuts des temps modernes. Pourtant, les comparaisons censées permettre de donner à une époque l'unité d'une signature induisent facilement en erreur. Ainsi l'architecture de la cathédrale gothique était-elle aussi une manifestation de la limitation vers le haut qui permettait de saisir le caractère fini de la matière face à la lumière de cieux. Avoir en vue cette limite supérieure unit encore plus le mode de pensée scolastique à la cathédrale que la force constructive. On oublie facilement que la critique de la plus grandiose des preuves de Dieu, "l'argument ontologique" d'Anselme de Canterbury, avait déjà triomphé dès le moyen âge, tandis qu'on retrouvait à nouveau, à l'apogée de l'idéalisme allemand, une certaine sympathie pour l'effort visant à prouver l'existence à partir du seul concept. Pourtant, la différence d'époque peut être illustrée par l'architecture. Ce n'est pas seulement que le regard descend vers le terrestre : il se dirige à dessein, et d'une manière concentrée, sur la question des fondements, au lieu de se porter sur les voûtes et les réseaux, les tours et les flèches. Le terrain à bâtir détermine, pour autant qu'on puisse y bâtir, ce que l'on peut bâtir, et comment. L'insistance sur la vérification du terrain et du sol, de la capacité à accueillir des fondations et à porter, caractérise le "caractère approfondi" théorique des temps modernes. Plus d'un "système" ne semble édifié que pour démontrer ce que le sol pouvait porter et la solidité des fondations. Il n'est pas rare que certains approfondissements excessifs de ce type aient empêché qu'on aille jusqu'à l'accomplissement métaphorique de la construction – et cela n'a pas entamé pour autant la puissance d'impression parfaitement spécifique de cette construction.