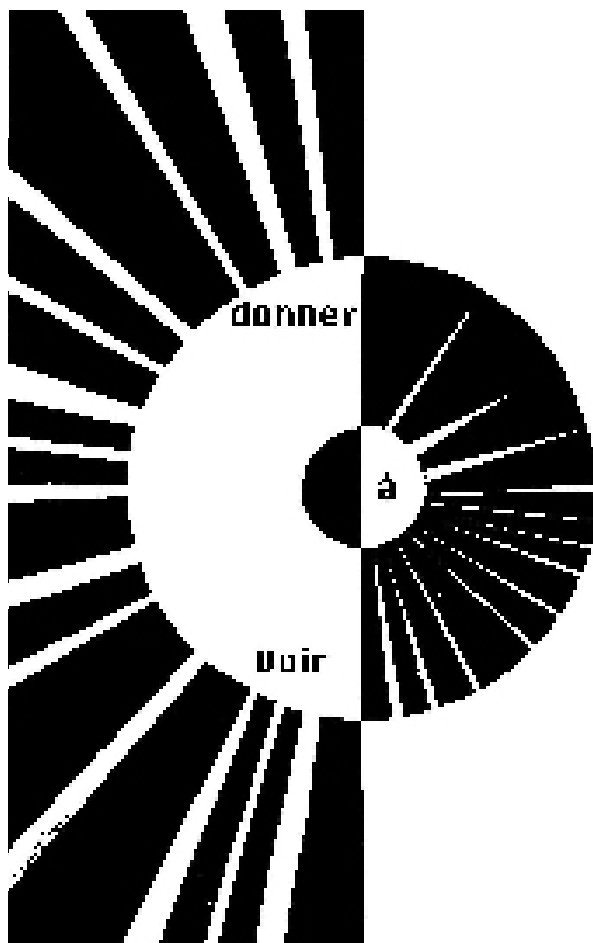


Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 10

DONNER A VOIR



2002

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

Donner à voir, ou cummings et underwood

1. Image-noyau.

Il y a, au tout début du journal de Pavese, un court passage qui est un véritable art poétique. Il y décrit sa technique de composition, fondée sur des « images-noyaux », deux ou trois vers qui s'imposent au poète dans un « gémissement », et qui, par une sorte de concentration musicale, forment le noyau d'où est extrait le poème par développement. Il appelle ce noyau « un imagine-racconto », une image-récit, et évoque à son propos la cristallisation amoureuse selon Stendhal. Mais voici une description plus précise :

“ Ho davanti un complesso ritmico – pieno di colori, di passaggi, di scatti e di distensioni – dove i vari momenti di scoperto, di passo avanti – i nuclei, insomma – si scambiano, s'illuminano, perennemente, attirati dal sangue ritmico che scorre dappertutto (...) Parlo di una situazione suggestiva: di nuclei, di sangue, di complessi ritmici. E dico che ogni nucleo è un'immagine nel racconto.”¹

Couleurs, passages, saccades (« scatti »), détentes (« distensioni »), les noyaux s'échangent, s'illuminent, animés ou

¹ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, Turin, Einaudi, 1952, p. 23.

Donner à voir, ou cummings et underwood

« activés » par le sang rythmique qui y circule. Le texte est parcouru de métaphores visuelles (couleurs, images, illuminations), auditives (gémissement, concentration musicale, rythme), mais aussi tirées du sens interne (circulation du sang, saccades et détentes). Bref, nous avons là une poétique non seulement de la sensation, mais de la multiplicité des sensations.

Il est clair, pourtant, pour qui a jamais lu un poème de Pavese (par exemple la première version de « *Lavorare stanca* »²) qu'il s'agit d'une poétique de la sensation doublement métaphorisée (j'utilise ici un *topos* nietzschéen) et donc trahie, dans le langage d'abord, et dans le langage poétique, dans la métaphore, ensuite : une poétique de la représentation, non de la présentation, où le donner à voir a tout à voir avec l'hypotypose (ou éventuellement l'ekphrasis) et rien avec l'iconicité. Et que si je cherche en poésie un donné à voir direct, iconique, c'est chez un poète radicalement différent qu'il faut que j'aille le chercher.

Si j'ai décidé d'aller chercher un donner à voir direct chez e.e. cummings, c'est par goût du paradoxe. Il me paraît clair qu'il y a, dans ses poèmes les plus connus, dans son style le plus caractéristique, quelque chose qui relève de l'iconicité. Mais il me semble aussi qu'il n'y a rien qui y relève (contrairement à la technique indirecte de Pavese) de la sensation. Ou plutôt, c'est ce que je pensais avant d'avoir lu la thèse d'Isabelle Alfandary, à qui je rends hommage, en ce qu'elle est l'inspiration et la source de cet article.³ La thèse qu'elle défend dans sa thèse est que cummings est un poète de la sensation. Si l'on entend par là ce que décrit Pavese, cette thèse est erronée : il n'y a chez cummings ni image-noyau, ni guère de circulation de sang rythmique, et fort peu d'iconicité émotive. Ou lorsqu'il y en a, il me semble qu'elle est toujours présente sous rature, c'est-à-dire distancée par le cliché. Pourtant l'argumentation d'Isabelle Alfandary m'a, sinon totalement convaincu, du moins fortement ébranlé. C'est de cette perplexité que je vais vous entretenir.

² C. Pavese, *Poesie edite e inedite*, Turin, Einaudi, 1962, p. 60.

³ I. Alfandary, *Esthétique de la grammaire dans l'œuvre de e.e. cummings*, thèse dactylographiée, université de Paris III, 1999, p. 167, sqq.

2. Donner à entendre, donner à voir.

Ce qui est frappant chez cummings, c'est que ses poèmes sont parfois inaudibles : comment lire à haute voix le poème 66 des 73 *poems*⁴, dont le dernier vers est une suite de signes de ponctuation (cummings y a regroupé tous les signes de ponctuation, qu'il a extraits du corps de poème), et dont le premier, constitué d'un seul mot, « D-re-A-mi-N-gl-Y » alterne majuscules et minuscules en des séquences séparées par des tirets ? Les poèmes de cummings sont donc, la chose est notoire, faits pour être vus avant d'être lus, et souvent pour être lus silencieusement et non déclamés. Cette poésie-là ne se façonne visiblement pas au gueuloir.

Considérons cependant (il y en a) un poème audible, par exemple le premier du recueil, où abondent les onomatopées (« the gentle/ who-horns says-does moo-woo »), les bribes de conversation (« the no-she-yes-he fluffies tittle/tattle did-he-does-she ») voire les phonesthèmes (le paradigme « the speckled strut begins to scretch and scratch-scrutch/ and scritch » ressemble fort à ce phénomène linguistique décrit par Bolinger⁵) : bref, les bruits joyeux de la basse-cour, mais aussi ceux, selon l'interprétation que je proposerai, de l'amour, ne sont pas seulement représentés mais présentés, physiquement présents, inscrits dans la chair du poème.

Mais même dans ce cas, le poème contient du donné à voir inaudible : j'entends le rugissement du dernier vers, « rawrOO », je vois la bouche qui redouble en fin de poème le O majuscule de convention sur lequel le poème s'ouvre (« O the sun comes... ») – et je n'entends pas, mais je vois, de mes deux yeux écarquillés dans la chute du poème, que ces trois « O », ou ces trois œufs, ou ces trois yeux, sont les seules majuscules du poème. De même, si je finis par entendre le miaulement derrière le ronronnement du chat (« and the me purrs/

⁴ e.e. cummings, *73 poems*, Londres, Faber, 1974. Tous les poèmes cités sont tirés de ce recueil.

⁵ D. Bolinger, *Forms of English*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1965, p. 245 sqq. Voir également R. Jakobson & L. Waugh, *La Charpente phonique du langage*, Paris, Minuit, 1980, chap. 4 (les pages 271 sqq. contiennent une analyse d'un poème de cummings).

Donner à voir, ou cummings et underwood

you »), c'est que je décide, après vision, que le mots « purrs » est un exemple de tmèse, qui vient interrompre, et donc cacher, le « me-you » de l'onomatopée. Enfin, je n'entends pas la parenthésage quasi chomskyen des vers 2 à 4, que seul un paradigme grammatical vu d'un regard embrassant, comme on dit en anglais, peut me laisser percevoir ; « He all the / any merry every pretty each / bird sings birds sing », fait immédiatement sens si je l'écris ainsi :

	<i>the</i>	
<i>all</i>	<i>the</i>	<i>bird sings</i>
	<i>any merry</i>	
	<i>every pretty</i>	<i>birds sing</i>
	<i>each</i>	

Dans ces trois cas, la langue évoque un donné à entendre, mais c'est pour mieux l'interdire ou le cacher. Il y a donc un donné à voir spécifique de la langue (à entendre au sens saussurien de système : syntagmes et paradigmes), que l'on pourrait qualifier, à la suite de Deleuze, de bégaiement stylistique par disjonction inclusive et connexion réflexive : le parenthésage quasi-chomskyen et la liste des phonesthèmes syntagmatisent un paradigme, et sont donc un excellent exemple de disjonction inclusive ; tandis que le syntagme à accumulation qui clôt le poème (« the / ree ray rye roh/ rowster ») est un exemple de connexion réflexive. C'est cette notion d'un donné (ou donner) à voir de la langue, à la mode deleuzienne que je vais maintenant explorer.

3. Calligramme.

Une des intuitions les plus justes d'Isabelle Alfandary est qu'il n'y a pas de calligrammes chez cummings ; que si iconicité il y a, elle a plus à voir avec le dernier Mallarmé qu'avec Apollinaire.⁶ Ainsi, si le poème 16, dont le premier vers est la lettre « e » a (en gros) la forme d'un E, le rapport s'arrête là, et n'est ni sémantiquement, ni même

⁶ I. Alfandary, *op. cit.*, pp. 20, 50.

Jean-Jacques Lecercle

visuellement pertinent (le dernier vers, composé d'un « t », interdit au poème d'avoir réellement la forme d'un E). Et le poème 24, qui pourrait être son image en miroir, a bien une *forme* visuelle, mais qui se refuse à l'interprétation (ou qui n'admet qu'une interprétation formelle, sans rapport calligrammatique entre forme et contenu).

Cela ne nous contraint pas à abandonner le terme de calligramme, cela nous contraint à l'élargir, comme le fait Foucault dans *Ceci n'est pas une pipe*, lorsqu'il qualifie, contre l'évidence de nos sens, le tableau de Magritte de calligramme :

« Comparé à la traditionnelle fonction de la légende, le texte de Magritte est doublement paradoxal. Il entreprend de nommer ce qui, évidemment, n'a pas besoin de l'être (la forme est trop connue, le nom trop familier). Et voilà qu'au moment où il devrait donner le nom, il le donne en niant que c'est lui. D'où vient ce jeu étrange, sinon du calligramme – du calligramme qui dit deux fois les mêmes choses (là où sans doute une seule suffirait bien) ; du calligramme qui fait glisser l'un sur l'autre pour qu'ils se masquent réciproquement ce qu'il montre et ce qu'il dit. »⁷

Ce calligrammatisme élargi, ce jeu calligrammatique, où jouent l'un contre l'autre une « ne pas dire encore » et un « ne plus représenter », un donné à voir qui tend vers un donné à entendre, mais dans le même geste le refuse, on le trouve bien chez Cummings. L'opération de Magritte divise le calligramme, puisque forme et texte sont séparés et se contredisent. Chez Cummings, l'opération calligrammatique dans un même geste élargit la langue vers l'image (par l'évocation d'une forme vague, par le calcul méticuleux des espaces) et rabat l'image sur la langue (par le refus de la bonne forme, une forme reconnaissable, un Rorschach poétique, que manifesterait le poème, ce qui fait que l'espace meublé par le poème n'est pas un espace pictural mais un espace de ponctuation).

Si donc il y a du calligramme, il y a bien chez Cummings un donné à voir spécifique, que je vais rapidement explorer en trois étapes : anamorphose, ligne intensive de la syntaxe et machine à écrire.

⁷ M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 1973, p. 26.

4. Anamorphose.

Le paradoxe de toute lecture de cummings est bien connu. Au premier coup d'œil, à la première lecture, le texte est d'une extrême difficulté, et l'on peut craindre qu'il soit incompréhensible. Au second, toutefois, il devient d'une extrême facilité. L'ouvre-boîte ayant été découvert, et la pellicule de fer blanc pelée, rien ne nous sépare plus des appétissantes sardines. Isabelle Alfandary, à qui j'emprunte de nouveau cette intuition (que je partage depuis longtemps) appelle cela le paradoxe de l'illisible qui est aussi l'hyperlisible.⁸

Le premier poème des *73 poems* en est un bon exemple. La première lecture donne l'impression d'un chaos. La seconde, qui vient immédiatement derrière, ordonne ce chaos en basse-cour : un chien, un chat, un cheval, un cochon, une poule ou un paon, et enfin un coq, nous sont successivement présentés. Et derrière la seconde lecture se laisse vite deviner une troisième, qui prendra appui sur les bruits et les actions humaines (« no-she-yes-he », « did-he-does-she ») pour évoquer une autre activité bruyante et joyeuse, dont les sons (le rugissement de la chute du dernier vers est littéralement un *climax*) se mêlent aux bruits de la basse-cour. Alors l'ascension du soleil au premier vers se fait érection, alors les noms des animaux, de leurs actions ou de leurs attributs prennent un autre sens, le tout étant organisé par un *pun in absentia* sur le mot « cock », que le « rowster » de l'avant-dernier vers finira toujours par évoquer.

L'équivalent pictural de ce jeu interprétatif, c'est bien l'anamorphose. Changez de point de vue, et une forme et un sens nouveau se révéleront à vos yeux émerveillés. Le poème de cummings est donc bien un calligramme, mais anamorphosé : il y a quelque chose à comprendre, mais ce sens est brouillé et demande un travail d'interprétation ; il y a quelque chose à voir, mais cette forme est brouillée et doit être reconstruite par un travail. C'est à ce genre de travail que cummings nous convie explicitement dans le poème 66, où tous les signes de ponctuation sont regroupés au dernier vers, ou dans le poème 48, où ils interrompent les lettres comme autant de traces

⁸ I. Alfandary, op. cit., p. 123.

visuelles (si l'on écrit un jour une rhétorique de cummings, la figure de la tmèse y jouera le premier rôle, et non la métaphore).

5. La ligne intensive de la syntaxe.

Dans un essai de *Critique et clinique* intitulé « Bégaya-t-il »⁹, Deleuze jette en quelques lignes les bases d'une conception de la syntaxe totalement différente de celle que la majorité des linguistes pratiquent, et qui est d'inspiration structuraliste. La syntaxe ainsi définie possède quatre caractéristiques principales. 1) Ses opérations structurales renversent l'analyse et la synthèse habituelles (qui séparent en deux axes le paradigmatique et le syntagmatique) : elles procèdent, comme nous l'avons vu, par paradigmes syntagmatisés (ou disjonctions inclusives) et syntagmes paradigmatés (ou connexions réflexives). La suite « pas-rats, passions-rations » est donnée par Deleuze comme un exemple de la première opération ; la suite « pas, passe, passion » comme un exemple de la seconde.¹⁰ 2) La syntaxe est conçue non pas comme une hiérarchie de constituants, un arbre, mais comme un rhizome, une ligne qui bifurque et serpente, attirée et repoussée par les intensités qu'elle porte et qu'elle rencontre : la syntaxe, la mise ensemble des mots, n'est pas ordre, mais zigzag et tension vers, animée par les deux bégaiements de la langue évoqués au point 1. 3) Ce vers quoi elle tend, c'est une forme de silence, l'au-delà des mots, l'autre côté de la limite du langage. Le calligramme anamorphosé est une figure de cet au-delà du langage, où le donné à entendre et le donné à lire s'effacent dans un donné à voir qui refuse de faire sens. 4) Enfin, la synthèse du bégaiement syntaxique et du silence vers lequel il tend s'effectue dans un style – « la langue étrangère dans la langue », dit Deleuze reprenant Proust – style de la langue et non des individus, inscription dans le texte des limites de la langue, ce qui fait bégayer la langue et en même temps l'ouvre sur son dehors.

⁹ G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, pp. 135-143.

¹⁰ *Ibid.*, p. 139.

Donner à voir, ou cummings et underwood

Ce que je voudrais soutenir, c'est l'idée que le donné à voir dans la poésie de cummings, c'est la ligne intensive de la syntaxe. Car « ligne » de la syntaxe veut dire linéarité de la lecture, mais aussi possibilité de bifurcation, de variation, d'évitement et de tension : tout ce que Deleuze décrit sous le nom de bégaiement. Et « ligne intensive » veut dire non pas iconicité émotive, présentation directe de l'émotion et de la sensation, mais vibration de la langue, circulation d'intensités rythmiques, visuelles ou sémantiques. Bref, il n'y a pas de parenthésage quasi-chomskyen dans notre premier poème, mais bien une disjonction inclusive, pas d'emboitements hiérarchisés (par quoi selon Chomsky les langues naturelles se distinguent des chaînes de Markov) mais la fuite dans les digressions, ce que Dupriez appelle la synchise, multiplication de parenthèses qui interrompent arbitrairement la phrase, et dans laquelle il voit non une figure mais un défaut stylistique. Bref aussi, il n'y a pas de grammaire de l'affect chez cummings, pas d'intensité émotive source de sidération et d'épiphanie, mais un affect de la grammaire, par lequel la langue elle-même, le système collectif et non la parole individuelle, dans ce qu'elle a de plus neutre et de plus rationnel, la syntaxe avec ses règles, se charge d'émotion, mais une émotion sans pathos, pas une sensation individuelle chez le lecteur, mais la circulation d'une force illocutoire, qui produit sur le lecteur un effet perlocutoire puissant mais neutre, non pathétique : une émotion, pour parler comme Aristote, du *logos* et non du *pathos*. Car c'est la première lecture de notre premier poème, comme de tous les autres, qui est la bonne, avant que le sens ne fasse sombrer le texte dans la fable ou la farce, l'iconicité onomatopéique et la gaudriole. Le moment inquiet, chargé d'une émotion purement intellectuelle, où une forme vaguement se dessine, où un sens s'annonce, mais se fait attendre, où l'œil et l'esprit du lecteur circulent sur et dans le poème, avant l'épiphanie triviale de l'ouvre-boîte (c'était donc cela, ce n'était donc que cela qu'il voulait dire). Ce que la ligne intensive de la syntaxe nous dit, c'est que le poème est une chaîne de Markov, comme toute séquence linguistique, qu'il se lit pas à pas, que ses bifurcations s'explorent, que ses vibrations se goûtent, afin de retarder le plus longtemps possible le point de capiton dans lequel enfin, mais malheureusement, va se fixer le sens – et chez cummings,

la chose est notoire, ce sens malheureusement fixé est presque toujours trivial. Car, pour parler dans les termes de la théorie du sens que l'on trouve dans *Logique du sens*,¹¹ cummings finit toujours par nous ramener vers le bon sens et le sens commun (désignation d'un thème souvent clichéique, manifestation d'un « je » auctorial parfois réactionnaire ou carabin, signification d'une argumentation cohérente, d'une histoire que le poème raconte), que son poème à la première lecture a quitté pour se situer dans la circulation du *sens*, c'est à dire ce que Deleuze entend par événement.

Cela permet, je crois, de comprendre ce qu'il en est du silence chez e.e. cummings. Pour le dire vite, la philosophie conçoit deux sortes de silence : le silence infra-linguistique de l'idiotie, qui est vide de sens, et le silence supra-linguistique de l'épiphanie, de la prière, de la méditation, de l'expérience esthétique, qui est plénitude de sens – le silence que l'on entend à la fin du mouvement lent d'une sonate pour piano de Schubert, et vers lequel tend la ligne mélodique. Je ne suggère naturellement pas que cummings est stupide ; mais je soutiens qu'il n'est pas Paul Celan. Je soutiens qu'il y a chez lui un troisième silence (vous aurez compris qu'ici encore je me réfère à la thèse d'Isabelle Alfandary, mais cette fois pour m'en démarquer), le silence de la subversion du langage menée à terme, lorsque la ligne intensive de la syntaxe se poursuit jusqu'aux limites du langage, lorsque les barreaux de la cage sont atteints, et que l'on sent, mais que l'on ne peut pas dire, ce qu'il y a de l'autre côté. Ceci, vous l'avez deviné, ressemble fort à une paraphrase de la dernière, et trop fameuse, proposition du *Tractatus*, « ce dont on ne peut parler, sur cela il faut faire silence »¹² Cette proposition, comme l'on sait, a deux interprétations. La première est d'inspiration kantienne : le langage est une forme symbolique, son au-delà, ne pouvant être dit, ne peut en aucune façon être appréhendé ou conçu ; l'autre est mystique : il y a bien un au-delà du langage, qui est indicible, mais qui est le domaine de la foi et de la contemplation esthétique. Car le langage, pour Wittgenstein, n'est pas seulement une

¹¹ G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

¹² L. Wittgenstein, *Tractatus LogicoPhilosophicus*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1922, proposition 7.

forme de l'intuition, c'est aussi une cage (il le dit à la fin de sa conférence sur l'éthique : « ce à quoi tendent tous les hommes qui ont une fois essayé d'écrire ou de parler sur l'éthique ou la religion – c'était d'affronter les bornes du langage. C'est parfaitement, absolument sans espoir de donner ainsi de front contre les murs de notre cage. »¹³ – Mais le silence de cummings n'est pas mystique – il est kantien : il ne nous permet pas d'imaginer l'extérieur de la cage – l'épaisseur des clichés auxquels il a constamment recours veille à cela, il pousse le langage à sa limite grammaticale et technologique. Ce silence n'est pas « pregnant », chargé d'ineffable, lourd d'émotion. Il est ce qui attend la phrase lorsqu'elle a franchi le point final, ce qui attend la ligne de mots lorsque la sonnerie tinte et que la machine à écrire se bloque pour exiger le passage à la ligne. Cette habile transition m'amène à ma troisième étape.

6. Machine à écrire.

Sylvain Auroux¹⁴ défend une philosophie du langage opposée à l'internalisme et au rationalisme chomskyen, selon laquelle la langue a une existence empirique au sein d'une hyperlangue où coexistent des capacités linguistiques et un monde d'artefacts (grammaires, dictionnaires, etc.). Il est attentif au lien entre la pratique du langage et des évolutions technologiques (celle de ce qu'il appelle la grammaticalisation, celle de l'informatique). Je voudrais étendre cette position à la littérature et à cummings, non tant au nom de la conviction, juste mais triviale, que sa poésie est issue d'une conjoncture historique qu'elle reflète, que de l'intuition d'une relation essentielle entre son œuvre et un instrument technique, la machine à écrire.

Cette intuition m'est, comme les autres, venue à la lecture de la thèse d'Isabelle Alfandary : j'y ai appris que cummings a commencé à écrire des poèmes après l'acquisition de sa première machine à écrire. Il apparaît donc que la machine à écrire est à cummings ce que sa

¹³ L. Wittgenstein, *Leçons et conversations*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 154-5.

¹⁴ S. Auroux, *La Raison, le langage et les normes*, Paris, PUF, 1998.

vieille Underwood était à Chandler, que la ligne intensive de la syntaxe est une ligne technologique, et que l'espace que dessine le poème de cummings sur la page blanche n'est pas un espace iconique, mais un espace fait d'espaces et d'espacements – l'espace de la page tel que la machine à écrire s'en empare, et qui n'est ni celui de la plume grattant le vide papier, ni celui de l'écran d'ordinateur.

Alors s'éclairent les aspects grammaticaux (Isabelle Alphantary note ici le même paradoxe que précédemment : l'hypergrammatical coexiste chez cummings avec l'agrammatical¹⁵) qui font de cummings, en quelque sorte, un saussurien extrémiste, mais dont l'extrémisme menace sans cesse de ruiner le saussurisme, c'est-à-dire la préoccupation pour les signes et leur ordre : c'est dans cette contradiction, dans cette fêlure que se fait sentir le bégaiement deleuzien de la langue.

Alors se comprend l'attitude de cummings vis-à-vis de la ponctuation : tantôt il la supprime complètement (exception faite des parenthèses et des tirets : c'est le cas du poème 49), tantôt il la resémantise, la thématise en quelque sorte : ainsi, chaque lettre du premier vers / titre du poème 48 (« thrushes ») est séparé de la suivante par un signe de ponctuation, tandis que le cinquième vers commence par un point final. Ce jeu est naturel pour qui a jamais tapoté sur un clavier, qui égalise tous les signes en leur donnant à chacun une touche : alors l'humble virgule fait jeu égal avec la voyelle.

Et l'on comprend aussi l'importance extrême de la mise en page : la machine à écrire, avant l'ordinateur, digitalise ce que la graphie par plume ou crayon avait d'analogique. Tout donc se calcule, tout donc est l'objet d'un choix. Et la machine, contrairement à l'ordinateur, n'admet pas le repentir : apparaît donc une poétique de la faute de frappe, de la bifurcation, du retour en arrière par disjonction inclusive, dans laquelle vibre la langue. Cummings est simplement celui qui a élevé au niveau d'un art poétique un *topos* humoristique, tel qu'il s'incarne, par exemple, dans le texte de l'humoriste anglais Paul Jennings,

¹⁵ I. Alphantary, *op. cit.*, p. 404.

Donner à voir, ou cummings et underwood

« Psychotyping »¹⁶, dans lequel il prétend que sa machine à écrire est médium. Voici un exemple de ses vaticinations :

th quoci
The quick briwn fox jiumoec the quock bobrow
the quock bo
the qi
the quicj brown box ji ji jumoej over the laz n fox
the quoci
the quo
the quick brown fox jumpeffed over the laz n llazy fdodfdoh dodof f dof doh
doh dog.

Ce texte se lit comme un pastiche de cummings : tout y est, y compris le paradoxe de l'illisible qui se révèle, une fois le sous-texte déchiffré, hyperlisible. Vous avez compris qui était en réalité cummings : un cafard amoureux d'une minette, et qui passe ses nuits à sauter de touche en touche sur une machine à écrire pour y composer des poèmes d'amour avant-gardistes – vous avez reconnu Archy, le héros du poème de Don Marquis.¹⁷

7. Conclusion.

Le problème, c'est que je suis en train de faire de cummings un bouffon, un auteur de *light verse*. Il l'est parfois, mais cela ne rend pas compte de mon expérience de lecture, c'est-à-dire d'une passion ancienne pour quelqu'un que je tiens pour un grand poète.

C'est pourquoi je vais essayer de résumer mon parcours, qui va d'une iconicité émotive à une émotion technologique neutre, si j'ose ainsi m'exprimer, l'affect de la grammaire, les soupirs de la machine à écrire, dans une dialectique de l'image et du langage, du donner à voir

¹⁶ P. Jennings, « Psychotyping », in *The Jenguin Pennings*, Harmondsworth, Penguin, 1963, pp. 9-11.

¹⁷ D. Marquis, *Archy and Mehitabel*, New York, Ernest Benn, 1934.

Jean-Jacques Lecercle

et du donner à lire, dans laquelle vous verrez un pastiche, tout au moins au début, de la dialectique de la certitude sensible chez Hegel.

Elle a, je le crains, cinq étapes.

La *première étape* est le « ceci » de la pure « sensation », l'image qui s'impose, qui sidère avant tout langage. Car un poème de Cummings d'abord se voit, se parcourt, avant de faire sens. Il n'y a même pas encore un calligramme, il y a un tracé de lignes sur la feuille.

A la *deuxième étape*, cette image prend forme. Des mots se séparent. Des vers apparaissent, une composition se dessine. On se met à lire le texte. Chez Hegel, cela se dit ainsi : la sensation pure est happée par le langage, qui nomme le monde. A ce stade donc, on lit le poème, et on l'entend : c'est qu'on est passé de la pure sensation à la pure *perception*. Certes, on ne comprend pas encore ce qu'on lit, mais des relations apparaissent. Par exemple, la boucle des majuscules dans le poème 1 frappe l'attention du lecteur.

A la *troisième étape*, la forme que prend le poème devient une forme au sens strict. C'est le moment de l'*intuition* : un événement au sens de Deleuze, c'est à dire une circulation de sens, un fantasme, impose au lecteur sa force illocutoire. Un sentiment pré-épiphanique l'anime : il doit bien y avoir du sens là-dedans. C'est ce moment, avant que la basse-cour se mette à piailler et que l'interprétation se fige, qui est le plus précieux : le moment du sens dans l'acception que Deleuze donne à ce terme. A cette étape, le poème ne livre au lecteur que la fascination d'une anamorphose, laquelle se fait calligramme.

A la *quatrième étape*, le calligramme se décompose et se divise, comme le tableau de Magritte. Le point de capiton épiphanique vient à la rencontre de la progression inéluctable du processus de Markov. La signification, la manifestation et la désignation s'installent et se figent en une interprétation. L'œil suit les vers et transforme ce qui était figure en discours : c'est le moment de la *compréhension*. Laquelle est toujours une déception : ça n'était donc que cela, une basse-cour ou une copulation.

Heureusement, il y a une *cinquième étape*, dans laquelle quelque chose de l'émerveillement de la troisième se maintient. La compréhension se fait rythme, pas seulement compréhension intellectuelle, mais synthèse poétique dans laquelle tous les éléments,

Donner à voir, ou cummings et underwood

le donner à voir, le donner à entendre, le donner à comprendre fusionnent. Quelque chose de l'événement deleuzien, du sens, est resté : une circulation rythmique, un jeu grammatical, une vibration de la séquence typographique, qui permet au lecteur d'effectuer cet investissement intense mais non sentimental (malgré le pathos du cliché de la quatrième étape), l'investissement esthétique majeur, que provoque non le contenu du poème mais le bégaiement de la langue qui s'y fait sentir (le même investissement qui est récompensé par le ravissement sans affect du « I'd prefer not to » de Melville – ou plutôt un affect, mais *de langue*). Ce moment, où s'éprouve l'émotion suscitée par la machine à écrire, dans tous les sens du terme, j'aimerais l'appeler celui de *l'appréhension*, qui s'obtient sur et contre le moment de la compréhension, par ce que Deleuze appelle la mise en minorité de la langue. Cummings, et c'est pour cela que c'est un grand poète, est le poète de l'appréhension.

Sidération, perception, intuition, compréhension, appréhension : telles sont les étapes que nous fait parcourir la lecture d'un poème de cummings. Elles disent l'effet produit par le bégaiement de la langue chez cummings : forme informelle de l'anamorphose, circulation du sens comme événement, sur la ligne intensive de la syntaxe, épiphanie grise, parce que capitonnée, du calligramme, mais qui s'ouvre sur l'affect technologique, sur l'émotion neutre de la machine à écrire, sur un silence qui n'est ni sot ni lourd de sens, mais kantien. Cummings n'est pas seulement un grand poète, c'est un poète deleuzien.

Jean-Jacques Lecercle
Université de Cardiff