

Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 12

**WHITHER THEORY?
OÙ VA LA THÉORIE ?**



2004

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

Littéral, littoral : lire E. E. Cummings avec Jacques Lacan

Ce qu'E. E. Cummings et Jacques Lacan ont en partage est une pensée et une poésie de la lettre que nous voudrions tenter de mettre en regard. Même s'il était familier des thèses freudiennes, E. E. Cummings n'a probablement pas eu connaissance de l'œuvre de Jacques Lacan. Celle-ci pourrait permettre de formaliser certains des jeux et des enjeux de l'écriture d'E. E. Cummings et de formuler des propositions sur le travail si singulier de la lettre dans le poème.

Les poèmes d'E. E. Cummings fourmillent de lettres éparses et insulaires, qui surgissent au détour de coupures intempestives, choient silencieusement sur la page. Insignifiante en théorie, la lettre de l'alphabet porte de fait le sens dans ses accidents, ses télescopages, ses dévoilements multiples et facétieux.

La lettre tient une place tout sauf marginale dans la pensée de Jacques Lacan qui rappelle dans "Lituraterre" que ses *Ecrits* s'ouvrent sur le séminaire consacré à la *Lettre volée* d'Edgar Allan Poe. Dans "L'instance de la lettre dans l'inconscient", Lacan pose la question faussement rhétorique du statut de la lettre : "Mais cette lettre comment faut-il la prendre ici ? Tout uniment, à la lettre. Nous désignons par lettre ce support matériel que le discours concret emprunte au langage" (*Ecrits*, 251). Dans la pensée lacanienne, la lettre s'entend à la lettre, bien entendu.

Littéral, littoral : lire E.E. Cummings avec Jacques Lacan

A la question : "qu'est-ce que la lettre ?", Jacques Lacan répond en plusieurs endroits des séminaires par ce qu'elle n'est pas : la lettre n'est pas le signifiant. Dans le séminaire "D'un discours qui ne serait pas du semblant", Lacan le marque sans détour : "rien ne permet de confondre, comme il s'est fait, la lettre avec le signifiant. Ce que j'ai inscrit à l'aide de lettres, les formations de l'inconscient, n'autorise pas à faire de la lettre un signifiant et à l'affecter, qui plus est, d'une primarité au regard du signifiant".

La distinction est d'importance : c'est justement parce qu'elle n'appartient pas à l'ordre du signifiant que la lettre peut y donner accès. Ce qui oppose irréductiblement lettre et signifiant est, ainsi que le suggère Jean-Claude Milner dans *L'Œuvre claire*, la notion de relation. A la différence du signifiant qui n'est "que relation", la lettre est en soi :

Le signifiant étant intégralement défini par sa place systémique, il est impossible de le déplacer ; mais il est possible de déplacer une lettre ; aussi l'opération littérale par excellence relève-t-elle de la permutation (...). Pour la même raison, le signifiant ne peut être détruit : tout au plus peut-il "manquer à sa place" ; mais la lettre avec ses qualités et son identité, peut être raturée, effacée, abolie. Nul ne peut refermer la main sur un signifiant ; mais la lettre est maniable, sinon empoignable (...). Etant déplaçable et empoignable, la lettre est transmissible. (L'Œuvre claire, 129)

Se défendant de tout abus de langage, Lacan, lecteur de Poe, ajoute dans "Lituraterre" : "Or je prétends que je ne fais pas là du mot "lettre" un usage métaphorique puisque justement le conte consiste en ce qu'y passe comme muscade le message dont c'est l'écrit, donc proprement la *lettre* qui fasse seule péripétie". La lettre chez Poe comme chez E. E. Cummings *fait péripétie* : elle constitue l'événement qui change la face des choses, de l'action ou du poème. Même minuscule, elle est à l'origine d'une dramaturgie qui n'a rien de gratuit mais engage des enjeux énormes.

Le Réel et la lettre

Une lettre est capable de tout c'est avec raison que Ferdinand de Saussure redoutait sa "tyrannie", ses effets proprement pathologiques¹. D'où vient que la lettre, qui n'est jamais comme l'écrit Roland Barthes que "l'agencement de quelques droites et de quelques courbes" (*L'Obvie et l'obtus*, 95), soit dotée d'une telle puissance ? Elle n'est pas l'auxiliaire docile que l'on croit, pas plus que l'écriture n'est la simple transcription de l'oral. Elle impose un face-à-face, cause un vacillement, un vertige.

La lettre est dans le poème le donné phénoménal sur lequel bute la lecture, le mur contre lequel se heurte le lecteur. Au pied du mur, le lecteur est aussi bien au pied de la lettre, réduit à l'articuler innocemment, à l'ânonner idiotement. Dans "Lituraterre", Jacques Lacan la situe dans sa topologie : "L'écriture ou la *lettre*, c'est dans le *Réel*, et le signifiant, hein, dans le Symbolique". A l'impossible du Réel que la lettre instaure, le lecteur n'a pas d'autre choix que de se rendre.

Il n'est pour s'en convaincre qu'à jeter un œil au poème 13 tiré de *No Thanks* dont le premier vers est inarticulable : "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r", et à considérer l'effet traumatique que produit l'improbable sonnet (fait de 14 vers plus un) sur son lecteur.

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r

who

a)s w(e loo)k

upnowgath

PPEGORHRASS

eringint(o-

aThe) :l

eA

!p :

¹ "Mais la tyrannie de la lettre va plus loin encore : à force de s'imposer à la masse, elle influe sur la langue et la modifie. Cela n'arrive que dans les idiomes très littéraires, où le document écrit joue un rôle considérable. Alors l'image visuelle arrive à créer des prononciations vicieuses ; c'est là proprement un fait pathologique", (*Cours de linguistique générale*, 53).

pas la peine de vérifier le caractère avéré des anagrammes qui se laissent deviner à la surface du vers. Jouet de la lettre, le lecteur du "grasshopper poem", n'est pas le seul : le poète l'est aussi bien.

Tout en effet dans la poésie d'E. E. Cummings est affaire de lecture ; tout y compris l'écriture. Ce qui sépare écriture et lecture n'est pas une différence de nature dans la conception que s'en fait E. E. Cummings mais de degré. Et ce parce que nul n'échappe au jeu de la lettre, nul ne se soustrait aux déterminations du signifiant. L'écriture du poème telle que la pratique E. E. Cummings n'est qu'exceptionnellement le résultat du premier jet, elle est bien plutôt le travail patient de l'après-coup de la lettre.

Le sens poétique n'est que s'il est recueilli. Ecrire, ainsi que les manuscrits d'E. E. Cummings l'attestent, ne consiste pas à jouer avec les signes en toute connaissance de cause, mais à accepter d'être joué par le langage et à composer avec lui, et ce dans tous les sens du mot. Le sujet de l'écriture étant aussi bien sujet de l'inconscient, celui-ci est au moins autant saisi par le signifiant qu'il ne le saisit lui-même. Le poète adopte une tactique que l'on pourrait qualifier d'innocente : il se veut tout sauf non dupe de la langue et c'est là son génie propre. Se sachant "serf du langage" comme dit Jacques Lacan, (*Ecrits*, 252), E. E. Cummings prend acte de sa servitude et tire parti de sa condition pour commencer à écrire.

L'écrivain ne se distingue de ce point de vue de son destinataire qu'en cela qu'il a un temps d'avance sur le lecteur, mais toujours un temps de retard sur la lettre. La lettre ne se devance pas, pas plus qu'elle ne se maîtrise, tout au plus se ressaisit-elle. Le poète se contente d'être celui qui, comme l'appelle Jacques Lacan, "donne le coup à deviner", s'avère des deux "le sujet actif" (*Ecrits*, 73).

Ce qui ressort de la consultation des manuscrits est qu'E. E. Cummings travaillait sans relâche à déployer du sens impensé, à libérer des effets imprévus en jouant sur le déplacement d'une césure, la permutation d'une lettre. Les essais typographiques préparatoires que recèlent les brouillons sont autant de dés jetés qui n'aboliront certainement pas le hasard mais cherchent au contraire à le provoquer.

C'est un peu comme si E. E. Cummings appliquait la méthode de l'écoute flottante au texte de ses poèmes pour prendre la mesure de

Littéral, littoral : lire E.E. Cummings avec Jacques Lacan

l'impensé du graphe, saisir au vol la trace du désir. Il est remarquable à cet égard que le poète se garde, sauf exception, de biffer ou de rayer ses tapuscrits. Le poème est un coup de dés unique dans l'infinité des combinaisons possibles de la langue. Or un coup de dés ne s'amende pas. Tout au plus peut-on retenter la chance.

La lettre excède l'écriture : le poète ne peut dans un même mouvement jeter des signes sur la page et en recueillir les effets. C'est sans doute pourquoi, composant, E. E. Cummings ressent le besoin de se relire ou plus exactement de se lire - *legere* signifie recueillir - pour dissiper la confusion qui préside nécessairement à l'écriture. L'écriture d'E. E. Cummings n'est pas sans un acte interprétatif - comme si le poème cherchait sinon à inclure, au moins à orchestrer, comme par avance, son après-coup.

Rébus, anagrammes, devinettes, jeux de mots, jeux d'esprit que recèlent les poèmes sont autant de jeux sur la lettre. Or la lettre est en jeu en tant qu'elle chute. Elle se caractérise en effet moins par son vol que par sa chute, étant plus couramment déclinée qu'elle n'est dérobée. Ainsi un poème tiré du recueil *95 Poems*.

I

l(a

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness

(CP, 673)

Isabelle Alfandary

Que l'on croie reconnaître ici une déclinaison d'atomes à la manière de la physique épicurienne ou la déclinaison grammaticale de quelque langue ancienne – une série de cas et de flexions (la, le af, fa) se laissent deviner - la lettre I, l choit et sa chute fait poème. Une feuille d'arbre et vingt et une lettres de l'alphabet suffisent à interroger l'être dans la solitude de son devenir, la fragilité vertigineuse de sa chute.

Savoir contingent, contingence du savoir

Facétieuse, bouleversante est la lettre qui nous déporte de notre trajectoire, nous fait entrevoir des rivages inconnus et imprésentables. Composer de la poésie pour E. E. Cummings consiste à déclencher des accidents entre les signes, à susciter des rencontres imprévisibles voire impossibles. L'écriture est à l'affût d'un savoir que provoque la lettre et auquel elle permet seule d'aborder. Ainsi que le fait remarquer Jean-Claude Milner au sujet de la théorie lacanienne de la lettre : "tout ce qui concerne la lettre se dira dans un vocabulaire de la rencontre, du coinçage, du contact, de l'entre-deux" (*L'Œuvre claire*, 130).

Dans les poèmes, celle-ci n'attente pas à l'intégrité du signifiant dont la matérialité singulière ne "supporte pas la partition" (*Ecrits*, 33-34) mais ouvre sur la chaîne signifiante dans laquelle il prend place. Elle constitue un angle d'attaque pour libérer les signifiants sous-jacents et insus qui affleurent, les déchaîner du signifié². De métonymie en métaphore, de déclinaison en coupure, la lettre opère par nouages successifs, fraye par recoupements et feuilletages innombrables.

Jacques Lacan invite dans "L'Instance de la lettre dans l'inconscient" à se déprendre de "l'illusion que le signifiant répond à la fonction de représenter le signifié, mieux disons que le signifiant ait à répondre de son existence au titre de quelque signification que ce soit" (*Ecrits*, 255). Or la poésie qu'écrit E. E. Cummings est presque

² Par déchaînement du signifiant, Jacques Lacan entendait, ainsi que l'écrit Joël Dor, "ce mécanisme de dé-liaison du signifiant et du signifié" (*Introduction à la lecture de Lacan*, 1985).

Littéral, littoral : lire E.E. Cummings avec Jacques Lacan

indifférente à la signification. La banalité de ses thèmes (l'amour, la mort, la nature, le temps), sa *poetic diction* éternelle (love, rain, spring, moon, flower, fingers) en sont la preuve éclatante. Son message - ainsi que la critique s'en est émue à juste titre - est indigent. Lire la poésie d'E. E. Cummings oblige à se tourner vers le signifiant pour en interroger la logique et conduit à concevoir combien et "comment le signifiant entre en fait dans le signifié" (*Ecrits*, 257). Ce que Lacan appelle "la question d'un glissement incessant du signifié sous le signifiant" (*Ecrits*, 260) ne cesse pas de se poser, de s'imposer dans cet autre poème de la lettre-feuille. De ce point de vue, la poésie d'E. E. Cummings met le lecteur en prise directe avec l'ordre du signifiant.

Dans le séminaire sur les psychoses, Jacques Lacan met au jour la logique dont le signifiant procède :

La distinction du signifiant est là. Je prends acte du signe comme tel. C'est l'accusé de réception qui est l'essentiel de la communication, en tant qu'elle est non pas significative, mais signifiante. Si vous n'articulez pas fortement cette distinction, vous retombez sans cesse aux significations qui ne peuvent que nous masquer le ressort original du signifiant en tant qu'il exerce sa fonction propre. (Psychoses, 213)

Dans le poème "leaf falls loneliness" - poème innommable s'il en est, sauf à en restituer le texte entier - E. E. Cummings décline au moyen de la lettre le signifiant de la chute de vers en vers. La démonstration magistrale que Jacques Lacan fait de la déclinaison d'un signifiant dans ses *Ecrits* en vue d'illustrer le processus de la métonymie pourrait faire office de commentaire oblique du poème d'E. E. Cummings :

Il me suffit en effet de planter mon arbre dans la locution : grimper à l'arbre, voire de projeter sur lui l'éclairage narquois qu'un contexte de description donne au mot : arborer, pour ne pas me laisser emprisonner dans un quelconque communiqué des faits, si officiel soit-il, et si je sais la vérité, la faire entendre malgré toutes les censures entre les lignes par le seul signifiant que peuvent constituer mes acrobaties à travers les branches de l'arbre, provocantes jusqu'au burlesque ou seulement sensibles à un œil

Isabelle Alfandary

exercé, selon que je veux être entendu de la foule ou de seulement quelques uns. (Ecrits, 262)

L'art de l'acrobatie littérale est bien connu de la poésie d'E. E. Cummings – lequel était d'ailleurs grand amateur de cirque - qui hésite entre burlesque et deuil, oscille entre rire et larmes, mais retombe à quelques exceptions près sur ses pieds.

Quel est donc le savoir que la lettre porte sinon en son sein, du moins apporte dans son sillage ? La lettre n'est à l'origine d'aucun savoir positif ; la poésie des temps modernes se distingue en cela de la science. Si le travail de la lettre sidère le lecteur et le laisse interdit, sa chute s'accompagne d'un dévoilement. Il est un savoir de la chute. Le savoir de la lettre, pour être éminemment ponctuel, n'en est pas moins réel ; pour être imprenable, pas moins effectif. "Savoir en échec comme on dit figure en abyme, ça ne veut pas dire échec du savoir" précise Jacques Lacan dans "D'un discours qui ne serait pas du semblant". Au détour de la lettre, du savoir est incontestablement en jeu, savoir qu'avec Jacques Lacan l'on pourrait qualifier de littoral. "Le littoral, c'est ce qui pose un domaine tout entier comme faisant à un autre, si vous voulez, frontière, mais justement de ceci, qui n'ont absolument rien en commun, même pas une relation réciproque. (...) La lettre, n'est-elle pas proprement littoral ? (...) Entre la jouissance et le savoir, la lettre ferait le *littoral*" ("Lituraterre").

Il se trouve qu'E. E. Cummings a très tôt pressenti la vertu cardinale du système alphabétique. "La lettre est comme elle est, sans aucune raison qui la fasse être comme elle est" (*L'Œuvre claire*, 62), constate Jean-Claude Milner. C'est précisément pour cette raison que la lettre est l'occasion d'un jeu, d'une jouissance. Il est significatif qu'en dépit de l'admiration qu'E. E. Cummings nourrissait pour Ezra Pound, celui-ci ait obstinément refusé de s'engager dans la voie ouverte par Ernest Fenellosa dans son traité sur l'idéogramme chinois (*The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*) traduit par Pound. La thèse de la relation mimétique - scientifiquement des plus discutables au demeurant – entre le mot et la chose, avancée par Fenellosa et reprise à son compte par Pound, a laissé E. E. Cummings indifférent. A la

différence de l'auteur des *Cantos*, le poète s'en tient à la lettre de l'alphabet, même s'il ne s'interdit d'en explorer les pouvoirs figuratifs.

Le désir de motivation du caractère écrit est le symptôme du malaise qui entoure le signe linguistique. La relation d'inadéquation entre signifiant et signifié n'est l'occasion d'aucun deuil poétique mais constitue bien au contraire une chance que la poésie a saisie depuis Mallarmé. Si ni E. E. Cummings ni Jacques Lacan n'ont eu connaissance de leurs œuvres réciproques, un lien invisible les lie qu'il nous faut mentionner incidemment : l'œuvre mallarméenne. Dans la lettre, l'altérité irréductible ne se recouvre pas, mais insiste.

E. E. Cummings prend délibérément le parti de ce que Jacques Lacan contre Ferdinand de Saussure appelle la contingence du signe. La notion de contingence que Lacan substitue à celle d'arbitrarité n'a rien d'une simple variante synonymique. La contingence (*cum tingere*) implique en effet le hasard d'un contact (arriver, échoir, tomber en partage précise Gaffiot). La contiguïté du signifiant et du signifié est l'occasion d'un avoir-lieu du sens, d'un *taking place* - "RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU" annonce le *Coup de dés* -, avoir-lieu qui n'est pas indifférent à la mise en page et en espace de la lettre du poème auquel E. E. Cummings attachait un soin tout spécifique.

Jean-Claude Milner va jusqu'à identifier la notion saussurienne d'arbitraire à ce qu'il appelle un "refus de savoir". "Il serait faux de croire que le Hasard de Mallarmé et la contingence de Lacan soient simplement des noms meilleurs pour l'arbitraire : la différence des noms recouvre une subversion des positions. Chez Saussure, "arbitraire" signifie proprement le refus de savoir ; chez Mallarmé et chez Lacan, les termes sont positifs et disent qu'un savoir est possible" (*L'Amour de la langue*, 58). La contingence du signe est loin de faire taire le poète ou de tarir son désir de savoir.

Il arrive à E. E. Cummings de jouer sur l'iconicité de la lettre ; il ne faudrait pas cependant se méprendre sur le sens de sa démarche. L'icone cummingsien ne trahit aucun rêve cratylien. Ce que le travail de la lettre donne à voir ou à entendre n'est jamais que le hasard de l'avoir-lieu, la fortuité d'une rencontre. La paire d'yeux, opacifiés au moyen de la majuscule de "lOok" (*CP*, 740), qui se croise au détour du deuxième vers d'un poème tardif, paraît contempler fixement son

lecteur qui n'en croit pas ses yeux. Le "O" majuscule du titre "mOOn Over tOwns mOOn" (CP, 383) domine-t-il typographiquement le vers telle de la pleine lune sur la ville ou bien faut-il voir là la figuration des yeux de la chouette qui la scrute ? L'icone dans les poèmes ne fait pas à proprement parler image mais index. Il est le doigt qui pointe vers l'occulte participation de la lettre à l'opération du sens. Il a de ce fait une fonction critique en ce qu'il révèle l'invisible, voire l'obscène que la langue charrie au vu et à l'insu de tous. Il renvoie non sans effronterie le sujet à l'impensé des déterminations du signifiant qui le conditionne à être.

Dans l'entrebâillement de la lettre, que voit-on en effet ? L'on aperçoit, ce que l'on n'a jamais vu, la figuration de son propre regard, l'image inarticulable et non langagière de ses propres yeux, et l'on entrevoit sa position de sujet comme effet d'un signifiant. Tel est pris qui croyait prendre (par le signifiant) ou plus exactement tel est mépris qui croyait prendre. Ainsi que le suggère Shoshana Felman : "Interpréter, c'est-à-dire trébucher sur l'*arbitraire* du signe pour en apprendre, précisément, qu'il n'y a pas de hasard ; trébucher sur l'*arbitraire* du signe pour en apprendre à interpréter, justement, le *non-arbitraire* de la connexion entre les signifiants" (*La Folie et la chose littéraire*, 231).

La lettre est dans l'entre deux du lire et du voir, au point de suture du signifiant et du signifié. Ce que dévoile son jeu - il faudrait entendre ce mot au sens où l'on dit du bois qu'il joue - est qu'il en va des signifiants comme des trains : un signifiant peut en cacher un autre ou plus exactement un signifiant en cache forcément un autre étant donné la structure même de la chaîne signifiante. Le signifiant de la chute de la feuille implique celui de notre mortelle condition. Dans la figure de style, quelque chose d'autre trouve à se dire au-delà ce qui est signifié et qui ne peut trouver à se dire d'une autre façon. "Le trait d'esprit se développe comme tel dans la dimension de la métaphore, c'est-à-dire au-delà du signifiant, en tant que par lui vous cherchez à signifier quelque chose, et que, malgré tout vous signifiez toujours autre chose. C'est justement dans ce qui se présente comme trébuchement du signifiant que vous êtes satisfait, simplement par ceci qu'à ce signe, l'Autre reconnaît cette dimension au-delà où doit se

signifier ce qui est en cause, et que vous ne pouvez comme telle signifier" (*Les Formations de l'inconscient*, 149-150). La voix poétique porte et se fait entendre au-delà de ce qui est dit.

Un autre texte se laisse deviner à la surface de certains poèmes qu'écrit E. E. Cummings, un texte qui fait signe au-delà de ce qui est dit. Ce texte est fait de lettres en suspension, initiales remarquables ou lettres au sens plein. La lettre fait alors figure au sens précisément où l'entend Jacques Lacan. Elle est cette "possibilité que j'ai, justement dans la mesure où ma langue m'est commune avec d'autres sujets, c'est-à-dire où cette langue existe, de m'en servir pour signifier *tout autre chose* que ce qu'elle dit" (*Ecrits*, 262).

Que reste-t-il des jeux de lettres ? Rien ou presque. Jacques Lacan aime à citer en plusieurs occasions le jeu de mot joycien : "A letter, a litter, une lettre, une ordure" (*Ecrits*, 35). La lettre rebelle finit par rentrer dans le rang, se trouve remise à sa place par la lecture. Le poème est un dispositif dont les effets se déploient et s'épuisent dans le temps. Au moment où le lire reprend ses droits, la tension retombe, le dispositif, s'il n'est pas jetable, est au moins usé ; le poème se trouve voué à une certaine saturation qui est comme la marque de sa finitude. Il ne reste rien ou presque de la lettre, balayée par le mouvement de la lecture, à peine la trace du déplacement auquel elle a donné lieu. Le poème d'E. E. Cummings est de ce point de vue pratiquement sans reste.

Imprenable est la lettre. Pour la lire, il faut l'éclipser ; sa contemplation laisse sans voix. C'est un casse-tête que de se situer par rapport à elle. Au sujet de la *Lettre volée*, Jacques Lacan relève : "Qu'elle soit en souffrance, c'est eux qui vont en pâtir. A tomber sous son ombre, ils deviennent son reflet. A tomber en possession de la lettre - admirable ambiguïté du langage - c'est son sens qui les possède" (*Ecrits*, 41). Le paradoxe de la possession de la lettre de l'alphabet n'est pas moins grand. A posséder la lettre, à l'articuler, elle échappe. Jacques Lacan en conclut au "*noli me tangere*" de la lettre qui met quiconque au défi de s'en emparer. La perte brutale d'attrait de la lettre déchiffrée, l'immense lassitude qu'elle inspire une fois que son secret a été levé, n'est pas anodine. La lettre est comparable à la torpille socratique : "sa possession engourdi(t) son homme au point de le faire

tomber dans ce qui chez lui se trahit sans équivoque comme inaction" (*Ecrits*, 42).

La question de possession de la lettre résonne singulièrement dans la poésie d'E. E. Cummings et s'articule à celle du nom propre. Pour reprendre l'un des énoncés du conte d'Edgar Allan Poe, qui ne laisse pas d'ailleurs de jouer sur la polysémie du mot "lettre", l'on peut dire qu' "E. E. Cummings has attained a reputation in letters". Notre homme est en effet internationalement connu, y compris par ceux qui n'en ont pas lu le premier vers, pour être "le poète dont le nom s'écrit en minuscule". Il nous faut ici faire un sort à une méprise qu'E. E. Cummings a, sinon alimenté, du moins laisser courir. C'est à tort que l'on prête l'emploi de la minuscule au nom propre du poète : celui-ci s'en est clairement - quoique tardivement - défendu dans une lettre à son traducteur français, D. Jon Grossman³. C'est néanmoins avec raison qu'E. E. Cummings est passé à la postérité pour son usage idiosyncrasique de la lettre, et plus précisément de la minuscule : la minuscule cummingsienne est cependant le fait non pas du nom propre mais de la première personne du sujet - *i* est la seule lettre à s'écrire toujours en bas de casse.

Il faut croire que de voir son nom minoré sur la couverture de certains recueils de poèmes n'a pas dérangé outre mesure un poète pourtant si soucieux de précision typographique et orthographique puisque celui-ci ne s'est ému de l'outrage fait à son nom propre, et dans une certaine mesure au nom de son propre père, qu'à la fin de sa vie. E. E. Cummings, (Edward Estlin Cummings) se trouvait en effet porter à quelque chose près, une lettre, médiane, le nom de son père, le révérend E. Cummings (Edward Cummings).

A lire notamment la correspondance du poète et ses notes personnelles, l'on apprend combien la figure du père du poète, idéal tant moral – pasteur unitarien, il incarnait la loi morale - que physique – E. E. Cummings souffrait de sa petite taille en comparaison de celle de son père : "He was a New Hampshire man, 6 foot 2" (*i six nonlectures*, 8) – écrasait littéralement celui qui se désigne lui-même

³ Le critique américain Norman Friedman a consacré un article à cette question : "Not 'e. e. cummings'", *Spring*, October 1992.

dans certains poèmes comme "little estlin". C'est peut-être parce qu'il ne se sentait pas de rivaliser avec ce père qu'il s'écarta du chemin tracé par celui-ci en menant une vie amoureuse qu'Edward Cummings désapprouvait. La fonction paternelle fut pour E. E. Cummings d'ailleurs marquée du sceau de la culpabilité et de la censure : celui-ci se vit tenu à l'écart de sa propre fille par son-ex épouse remariée. Nancy n'apprit la vérité sur ses origines de la bouche de son père qu'à l'âge de 29 ans.

La minuscule est ce qui dans la grammaire cummingsienne "fait rature" ("Lituraterre"). De ce point de vue, l'écriture du poète peut être rapprochée de la calligraphie chinoise qui a tant fasciné Jacques Lacan lors de son séjour au Japon, à ceci près que la calligraphie d'E. E. Cummings est d'un âge industriel, que ses ratures sont mécaniques. Le travail de la calligraphie "où le singulier de la main écrase l'universel" ("Lituraterre") n'en est pas moins réel. Simplement, son trait ne porte pas l'empreinte de la main, mais est l'effet de l'empreinte de la main sur la touche d'un clavier de machine à écrire. La minuscule qui affecte le caractère d'imprimerie, notamment la première personne du singulier, n'en produit pas moins ce que Lacan appelle "la rature définitive" ("Lituraterre"), qui opère à la manière d'une signature dans sa grammaire poétique et pourquoi pas de la langue américaine au sein de laquelle elle se distingue entre toutes.

"elle a un soi" (*L'Œuvre claire*, 129)

La lettre, comme le fait remarquer Jean-Claude Milner, "a une physionomie, un support sensible, un référent" (*L'Œuvre claire*, 129). L'œuvre graphique du poète donne d'ailleurs à voir combien lettre et corps ont partie liée. Celui qui se désignait comme "poet&painter" est l'auteur d'ailleurs assez méconnu de très nombreuses caricatures, souvent d'une extrême drôlerie. Il nous semble que son art de la caricature doive être rapproché de l'œuvre poétique plutôt que de l'œuvre peint. Le corps exagéré, enflé, contorsionné, démembré de célébrités ou d'inconnus est en effet travaillé dans le même esprit que le signe disséminé, désarticulé, supplicié à force de défiguration, au point

Isabelle Alfandary

que certaines silhouettes semblent décrire des lettres d'un alphabet improbable. Les traits du corps déformé, stylisé, finissent par se confondre avec la forme d'une lettre. Il est une corporéité, une émotivité de la lettre que met en exergue la pratique typographique. Il est une littéralité du corps dont le style tend vers le caractère typographique.

La lettre apparaît dans le poème comme une réalité en soi. Les lettres de l'alphabet ont une présence, une individualité remarquable, les marques de ponctuation une subjectivité inédite. Certaines font l'objet d'un investissement insistant. Deux lettres se détachent singulièrement d'un poème en forme de plainte tiré des *95 Poems* :

dim

i

nu

tiv

e this park is e

mpty(everyb

ody's elsewher

e except me 6 e

(...)

(CP, 696)

La prégnance du "i" affecte la lecture, tout comme le "e" aux quatre coins de la deuxième strophe. Se tisse à la surface du poème cet autre texte dont il nous a déjà été donné de parler. Cette petite pièce, minimaliste de son aveu même, exprime la mélancolie du sujet et l'actualise à la manière de la feuille qui virevolte sur la page.

Le poète est loin de considérer également les vingt-six lettres de l'alphabet ; toutes n'ont pas le même poids sémantique, toutes ne recèlent pas les mêmes effets, toutes ne le touchent pas également. "i" est sans doute la lettre dont E. E. Cummings use le plus, ne serait-ce parce qu'elle est de toutes les lettres de la langue la plus économique qui soit. "i" n'est pas une lettre comme les autres : elle est ce par quoi le sujet se signe dans la langue. Sous l'effet de la césure du deuxième vers, la voix fait signe à l'œil et signale sa présence. C'est à partir du *i* –

minuscule - que s'engendre la grammaire cummingsienne, qui peut, sinon se réduire à la minuscule du sujet, du moins se déduire d'elle.

La lettre "i" fait jeu de mots – jeu de mots aussi peu original dans la poésie anglo-saxonne que décisif dans la poésie d'E. E. Cummings -, *i* étant en anglais le parfait homophone de l'œil (*eye*). L'œil est dans la lettre qui se donne à voir ou à entendre. "o" qui revient régulièrement sous le ruban de la machine à écrire du poète, pour des raisons qui tiennent d'abord à sa perfection formelle et à son pouvoir figuratif, est certes l'icone de l'astre lunaire qui jette ses feux sur la ville, de la bouche qui implore, mais surtout de l'œil enfoui. Or le regard se trouve constituer dans la théorie lacannienne l'un des quatre objets partiels qui, détachés du corps, relèvent de l'objet (petit) *a*, objet du désir qui se dérobe et renvoie par-là même à la cause du désir. La lettre, étant donné la place qu'elle occupe dans la poésie d'E. E. Cummings, n'est pas sans relation avec le concept d'objet (petit) *a* dont Elizabeth Roudinesco dit qu'il est "l'objet du désir (qui) s'identifie à la jouissance pure, à ce qui se détache du symbolique et du signifiant pour "chuter" au risque de revenir dans le réel sous forme hallucinatoire" (*Dictionnaire de la psychanalyse*, 741).

"i" n'est d'ailleurs pas la seule lettre à entretenir des affinités électives avec l'écriture chez E. E. Cummings. "e", qui, pour la raison biographique que l'on devine, forme un couple dialectique avec *i*, émerge imperceptiblement du déluge littéral. Les quatre "e" agencés géométriquement aux quatre coins de la deuxième strophe de "dim" font figure de parafe, en même temps qu'ils manifestent ce qu'avec Jacques Lacan on pourrait appeler le "ça voir" de la lettre.

ALFANDARY, Isabelle
Université Paris-X Nanterre

Ouvrages cités

- CUMMINGS, E. E. . *Complete Poems 1904-1962*, ed. George J. Firmage. New York : Liveright, 1991.
i : six nonlectures. Cambridge, Massachusetts : Harvard U P, 1953.
- BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*. Paris : Seuil, 1982.
- DOR, Joël. *Introduction à la lecture de Lacan*. Paris : Denoël, 1985.
- FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris : Seuil, 1971.
- FENOLLOSA, Ernest. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, trad. Ezra Pound, 1919.
- LACAN, Jacques. *Ecrits I*. Paris : Seuil, 1966.
Le Séminaire, livre III. Les Psychoses. Paris : Seuil, 1981.
Le Séminaire, livre V. Les formations de l'inconscient. Paris : Seuil, 1991.
Le Séminaire, livre VIII. Le Transfert. Paris : Seuil, 1991.
"Lituraterre", "D'un discours qui ne serait pas du semblant", séance du 12 mai 1971 (retranscription à partir d'enregistrements).
- MILNER, Jean-Claude. *L'amour de la langue*. Paris : Seuil, 1978.
L'œuvre claire. Paris : Seuil, 1995.
- POE, Edgar, Allan. *The Purloined Letter in Poe's Tales of Mystery and Imagination*.
Everyman's Library : New York, 1968.
- ROUDINESCO, Elisabeth et PLON Michel. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Fayard, 1997.
- SAUSSURE de, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1972.