



HAL
open science

**Le Poète, les Philosophes et les Physiciens -
Représentation et critique des sciences dans l'oeuvre
littéraire de E. E. Cummings**

Carole Rebillon

► **To cite this version:**

Carole Rebillon. Le Poète, les Philosophes et les Physiciens - Représentation et critique des sciences dans l'oeuvre littéraire de E. E. Cummings. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2019. Français. NNT : 2019USPCA060 . tel-02330128

HAL Id: tel-02330128

<https://theses.hal.science/tel-02330128>

Submitted on 23 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
ED 514 – Études Anglophones, Germanophones et Européennes
Discipline : Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes

REBILLON CAROLE

**Le Poète, les Philosophes et les Physiciens -
Représentation et critique des sciences dans
l'œuvre littéraire de E.E. Cummings**

Directrice de recherche : Isabelle ALFANDARY

Date de soutenance : 6 juillet 2019

Composition du Jury :

**Mme Isabelle ALFANDARY, Professeur des Universités, Université Sorbonne
nouvelle**

**Mme Marie-Christine LEMARDELEY, Professeur des Universités, Université
Sorbonne nouvelle**

M. Georges LETISSIER, Professeur des Universités, Université de Nantes

M. Axel NESME, Professeur des Universités, Université de Lyon II

Le poète, les philosophes et les physiciens : représentation et critique des sciences dans l'œuvre littéraire de E.E. Cummings

Ce travail s'inscrit dans un questionnement sur les liens entre la littérature et la science au XX^{ème} siècle, appliqué à l'œuvre littéraire du poète américain E.E.Cummings (1884-1962). La première partie du travail consiste à voir comment Cummings répond dans son œuvre aux conceptions de la science et de la connaissance qui font partie de son arrière-plan culturel et littéraire, en particulier celles exprimées par les philosophes transcendantalistes et pragmatistes du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècles. Il sera également question du caractère matérialiste et concret de l'écriture poétique de Cummings au début de sa carrière poétique, en réaction à ces courants de pensée. Les conceptions personnelles et les critiques de Cummings au sujet de la science et du langage scientifique seront ensuite dégagées : le poète s'attache à mettre en valeur les limites du langage savant et l'aspect déshumanisant des sciences et des techniques. Il montre la fracture qui s'instaure entre l'humanité et la nature, dont il souligne la spontanéité. La seconde partie étudie comment Cummings, en dépit de ses critiques, met en œuvre un véritable imaginaire scientifique dans ses poèmes et dans ses pièces de théâtre. Cet imaginaire lui permet de reconstruire sur le plan poétique la plénitude du cosmos et de l'humain mise à mal par les sciences. Le poète peut alors élaborer sa propre définition de l'intuition, proche de celle de Bergson, et esquisser le portrait du poète "homo faber", l'homme aux prises avec la matérialité du monde, dont l'œuvre et l'action répondent aux conséquences de celles de l'"homo sapiens", l'homme savant qui s'est détaché de la nature.

Littérature américaine – XX^{ème}siècle – poésie – modernisme – E.E. Cummings – épistémocritique

The Poet, the Philosophers and the Physicists : Representation and Criticism of Science in E.E. Cummings' Literary Works

This dissertation questions the links between literature and science during the 20th century, as they can be observed in the literary works of American poet E.E.Cummings (1884-1962). The first part of this study is about how Cummings meets in his works to the conceptions of science and knowledge that are part of his cultural and literary background, especially those expressed by transcendentalist and pragmatist philosophers in the 19th and early 20th centuries. It will also deal with the concrete and materialistic aspect of Cummings' poetical writings at the beginning of his literary career as a reaction to these schools of thought. Cummings' personal conceptions and criticism about science and scientific language will then be revealed : the poet endeavours to highlight the limits of scholarly language and the dehumanizing aspect of sciences and techniques. He shows the newly installed breach between mankind and nature, whose spontaneity he emphasizes in his works. The second part studies how Cummings, in spite of his criticisms of science, makes use of a truly scientific imagination in his poems and theatrical works. This enables him to reconstruct, on a poetical level, the wholeness of cosmos and mankind that was jeopardized by science. He can then develop his own definition of intuition which is close to that of Bergson, and draw a portrait of the "homo faber" poet, or the man struggling with the materiality of cosmos as opposed to the "homo sapiens", a learned man who set himself apart from nature.

American literature – XXth century – poetry – modernism – E.E. Cummings – epistemocritics

Remerciements

Ce travail de longue haleine n'aurait pu être mené à son terme sans l'aide de quelques personnes que je tiens ici à nommer.

Tout d'abord, j'exprime ma sincère reconnaissance à Madame Isabelle ALFANDARY, ma directrice, pour sa bienveillance et sa patience. Sa relecture attentive de mon travail au fur et à mesure de son avancée, ainsi que ses conseils avisés, m'ont été indispensables. Ils m'ont permis d'éviter bien des écueils. Son avis sur mes travaux en cours m'était d'autant plus essentiel que je sais combien l'œuvre de Cummings lui est familière. Ses nombreux encouragements m'ont aidée à vaincre les moments de doute, inhérents au travail de l'écriture d'une thèse. Sans un tel soutien, il m'aurait été difficile de venir à bout de cette recherche.

Je remercie tout aussi sincèrement Monsieur Georges LETISSIER, de l'Université de Nantes, pour s'être d'emblée intéressé à la question que je lui ai soumise il y a quelques années et qui a été le point de départ de cette thèse. Il a aussitôt accepté d'être mon premier directeur, avant de me présenter à Madame ALFANDARY. Il avait pris la peine, alors, de m'avertir de quelques difficultés qu'un doctorant pouvait rencontrer au début de ses travaux, notamment sur le plan personnel. Ses conseils et avertissements m'ont été par la suite d'un grand secours, lorsque ces difficultés se sont présentées. Je le remercie également d'avoir accepté de prendre part au jury lors de ma soutenance.

Je souhaite avoir une pensée pour Madame Marie-Jeanne ORTEMANN, de l'Université de Nantes, qui a su me donner le goût de la poésie de langue anglaise et m'a fait connaître la poésie de E.E. Cummings.

Je tiens à remercier bien chaleureusement mes collègues et amies, Mesdames Mathilde COURTAY, Chantal GOUABLIN, Magali SEVIN et Chloé TAZARTEZ, pour leur patiente relecture de ma thèse. Leur soutien amical et sans faille m'a été d'une grande aide pendant toutes ces années. Je n'oublie pas non plus l'ensemble des collègues et des personnels du Collège de la Ville-aux-Roses de Châteaubriant, pour leur bienveillance, leur solidarité et leur amitié.

Enfin, je souhaite exprimer à mes parents, à ma chère fille Lucie, ainsi qu'à mes frères, à Gina et à son fils, combien leur présence aimante m'est précieuse.

Table des matières

Remerciements.....	2
I.Introduction. Science, philosophie et écriture poétique : sur l'intérêt d'une lecture transdisciplinaire de l'œuvre littéraire de E. E. Cummings.....	8
II.Le pragmatisme de Cummings dans <i>Tulips & Chimneys</i> : rapport aux savoirs, matérialité, perceptions et émotions.....	21
A)Genèse des rapports de Cummings aux savoirs.....	21
1.Assise biographique.....	21
2.Premières traces visibles.....	23
3.Curiosité du poète.....	27
B)Rejet du positivisme et du sublime.....	30
1."O sweet spontaneous earth" et la pensée positiviste.....	30
2."O Distinct / Lady" : le sublime rejeté	35
3. <i>Amores</i> à la lumière de "O Distinct / Lady"	43
C)De l'expérience du sordide à la théorie jamesienne des émotions.....	44
1.Orphée.....	44
2.Défier la mort, renouer avec la vie, écrire.....	47
3."The Pond in Winter" et "SNO" : quand l'expérience du sordide fragmente le langage.....	48
4."since feeling is first" et la théorie jamesienne des émotions.....	52
D)Conscience des limites perceptives : sur le motif du cercle dans quatre poèmes en prose....	56
1.Reconstitution.....	56
2.Enfer.....	60
3.Cercles infernaux.....	61
4.Images.....	63
5.Temps de l'observation et temps de l'écriture.....	65
6.Noyau.....	67
E) Le poème comme lieu d'expérimentation.....	68
1.Exprimer la subjectivité de l'expérience.....	68
2.Subjectivité et inventivité lexicale.....	72
3.Conciliation.....	74
4.Unrealities.....	76
5."a connotation of infinity"	79

6.L'infini perdu et les limites du sujet.....	81
<i>F) Cummings à la croisée des chemins poétique et épistémologique.....</i>	85
III.Le langage savant sous tension.....	92
<i>A) Ruptures.....</i>	92
1.Ruptures.....	92
2.Portrait des "mostpeople".....	96
3.Technique et spontanéité.....	100
4."What is a Poet ?".....	103
5.Conséquences : objectifs du poète et langage poétique.....	107
6.Liberté.....	110
<i>B) Inventivité.....</i>	112
1.Opposition.....	112
2.Les acrobaties d'un chat.....	114
3.La sauterelle.....	116
4.Mouvement et perception.....	117
5.Le poème-orage.....	118
6.L'étoile du soir.....	119
7.Langage savant et inventivité.....	121
8.Faust, Héphaïstos et Aphrodite.....	123
<i>C) Connotation et dénotation : "swim so now million many worlds in each".....</i>	125
9.Premiers questionnements.....	125
10.Ambiguïté nécessaire.....	127
11.Allusions.....	128
12.Changements d'échelle.....	131
13.Anamorphoses.....	134
14.Incertitudes.....	135
15.Cummings prend-il le principe d'incertitude au mot ?.....	138
IV."Unbeing dead isn't being alive" : l'humanité dénaturée par le savoir.....	142
<i>A) Santa Claus : le savoir aliénant en représentation.....</i>	142
1.Portrait du Père Noël en Docteur Faust.....	145
2.Quand le Père Noël croise Socrate au coin d'une scène.....	148
3.Création de la mine de rouages.....	150
4.Ce que produit la mine de rouages.....	153
5.La mine de rouages et le Père Noël marchand de savoir : un double simulacre.....	155

6.Savoir, technique et aliénation.....	158
7.Sur l'image des roues ou rouages dans <i>Santa Claus</i>	161
B)« Space being(don't forget to remember)Curved » : sur la subjectivité du langage savant	164
1."Unpoem".....	164
2.Univocité et arbitraire du signe dans le langage savant.....	167
3."Unpoem" et poème.....	169
4.Précision et perte du mystère.....	171
5.Mesures.....	173
6. Livres et maîtrise des savoirs.....	175
7.Contrôle et maîtrise.....	177
8.Paradigmes.....	183
9.Les paradigmes et les mots qui les désignent.....	185
10.Formation et transmission des paradigmes.....	189
11.Malveillance.....	195
C)De la déshumanisation à la dénaturation de l'humanité : sur quatre poèmes de IX1.....	199
1.Contextualisation.....	199
2.Alertes.....	202
3.Échelles : espace et temps.....	204
4.Dénaturation.....	206
5.Fin du monde.....	208
6.Qu'est-ce qu'être vivant ?.....	210
7.Dénaturation et comportement humain.....	212
8.Quand l'humanité sort de la nature : espaces artificialisés, espaces naturels et espaces poétiques.....	214
D)Dénaturation et rapport au temps : temps humain et temps de la nature.....	218
1."all nearness pauses, while a star can grow" : le temps et ses paradoxes.....	218
2."what time is it?it is by every star" : au cœur du non-temps cummingsien.....	224
V.Reconstitution de l'unité cosmique.....	247
A)Sur des fragments de langage mathématique : division, infini, unité.....	247
1.Mathématiques.....	248
2.Géométrie.....	270
3. Mouvement et sentiment.....	279
B)Reconstruire l'unité du cosmos : "Moon" et le regard du sujet poétique.....	282
1.La lune, reflet du regard du poète.....	282

2.L'image dynamisante de la lune.....	287
3."mOOn" et "moon" : dynamisation du regard.....	289
4.Énergie, cycles et renaissance.....	293
5.Les différents visages de la lune.....	295
6.Le cercle lunaire, image et élément de l'unité du cosmos.....	298
7.La lune et ses deux faces.....	299
C)Unification et dynamisation de l'espace-temps dans "if(touched by love's own secret)we, like homing".....	300
1.Présentation.....	300
2.Poème aérien.....	303
3.Futur / origine.....	305
4. Dynamique aérienne.....	306
5.Repositionnement.....	308
6.Dynamisation de l'espace.....	310
7.Opositions.....	312
8."Their loud exactitudes of imprecision".....	316
9.Fragments de cosmologie et d'épistémologie cummingsiennes.....	319
10.Dynamisme de l'espace : comparaison entre Cummings, Eliot et Emerson.....	321
VI. "Wholeness", "Oneness" et intuition.....	326
A)"Wholeness" dans l'espace-temps.....	326
1.Le soleil.....	326
2.Saisons et phénomènes climatiques.....	333
3.Ciels nocturnes.....	337
4.Étoiles.....	339
1.L'étoile-univers : "brIght".....	342
2.Fusion et unité.....	344
3.«L'état normal de l'univers».....	347
B)L'univers dans les poèmes de Cummings.....	349
1.L'univers redessiné : Cummings et le contexte en cosmologie.....	349
2."Wholeness" et "Timelessness".....	355
C)"Wholeness" et "Oneness" : le continu et le discontinu.....	358
1."i am a little church(no great cathedral)" : "a symbol of My LIVING Self".....	359
2.De "someone" à "Self".....	362
D)"The most prodigious of all universes".....	366

1.L'individu-univers : "so many selves(so many fiends and gods".....	366
2."Love" : l'élan qui dynamise l'homme-univers.....	372
3."Love", l'énergie qui dynamise le cosmos.....	376
E)L'intuition cummingsienne.....	381
1.Prérequis.....	381
2.Les fondements de l'intuition selon Cummings.....	385
3."L'intuition comme méthode" dans la poésie de E.E. Cummings.....	389
F)"Obsessed by Making" : le poète "homo faber".....	397
1."Man" et le Père Noël : deux incarnations de l' <i>homo faber</i> cummingsien.....	399
2.L'acte créateur concret et sa représentation dans la poésie de Cummings.....	402
3.L' <i>homo faber</i> entre <i>logos</i> , <i>anthropos</i> et <i>cosmos</i>	406
VII.Conclusion.....	412
VIII.Bibliographie.....	419
IX.Annexes.....	430
<i>Annexe 1 – Index des poèmes de E.E. Cummings.....</i>	<i>430</i>
<i>Annexe 2 – Noms cités.....</i>	<i>437</i>
<i>Annexe 3 – Texte intégral de la pièce de E.E. Cummings : Anthropos : or The Future Of Art.</i>	<i>440</i>
ANTHROPOS : or THE FUTURE OF ART.....	441

I. Introduction. Science, philosophie et écriture poétique : sur l'intérêt d'une lecture transdisciplinaire de l'œuvre littéraire de E. E. Cummings.

Tout texte, et singulièrement tout texte poétique, peut être « en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »¹. Gérard Genette désigne ce fait sous le nom de transtextualité. Alors s'ouvre la possibilité, pour un texte littéraire, de devenir un point de rencontre entre les conceptions de son auteur et celles exprimées dans d'autres textes, que ces derniers soient ou non littéraires.

Dans ce travail, nous considérerons que la science, quel que soit le domaine, est d'abord et avant tout un ensemble de textes, un corpus faisant partie intégrante de la culture mise à disposition d'un groupe particulier, voire de la population en général, à un endroit donné, à une époque donnée. On peut considérer que ce corpus se divise lui-même, grossièrement, en deux ensembles de textes : un ensemble constitué de textes écrits par et pour les spécialistes ; et un ensemble constitué de textes écrits par des spécialistes à l'usage des non-spécialistes – ce que l'on a coutume d'appeler la vulgarisation. Cependant, une telle dichotomie est récente, et se conçoit à partir du moment où le savoir se divise en savoirs et en domaines différenciés, moment qui coïncide avec la spécialisation des savants et la complexification des savoirs. Thomas Kuhn situe ce changement, selon les domaines de savoirs, à la fin du dix-huitième ou au début du dix-neuvième siècle : à cette époque, les publications des savants cessent d'être immédiatement et facilement accessibles aux non-spécialistes sur le plan conceptuel. Pour pouvoir partager leur savoir avec ces derniers, les savants doivent dorénavant adapter leur langage.² Michel Foucault, dans *Les Mots et les Choses*, situe à peu près à la même période une « grande discontinuité dans l'épistémè de la culture occidentale » : le statut du langage change profondément, et, affirme-t-il, « l'étude de l'organisme prend le pas sur la recherche des caractères taxinomiques ».³ C'est vers cette époque que l'observation systématique et méthodique prend véritablement de l'importance dans l'élaboration des savoirs. Auguste Comte, dans la première leçon de son *Cours de philosophie positive*, affirme le caractère indispensable de l'observation dont dépend la validation d'une théorie, en même temps qu'il pose que l'esprit humain a besoin d'une théorie au préalable pour guider ses observations.⁴ Ce faisant, il disqualifie les

1 Genette, G., *Palimpsestes*, Paris, Seuil, p.7.

2 Kuhn, Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago : The University of Chicago Press, 2012, p.20-21.

3 Foucault, Michel. *Les Mots et les Choses*. Paris : Editions Gallimard, 1966, p.13-14-15.

4 Comte, A., *Cours de philosophie positive*. Paris : Gallimard, 1996, p.55.

savoirs plus anciens, non fondés sur des observations suffisamment méthodiques selon lui.⁵ De façon concomitante, sur le plan littéraire, le romantisme met l'accent sur les sentiments et sensations du sujet poétique en tant qu'être de sentiments : c'est bien l'observation attentive de soi comme être humain qui est au cœur de la création dans les poèmes de Wordsworth, par exemple.

Qu'en est-il au tournant du XX^{ème} siècle ? Il s'agit en effet d'une époque cruciale, pendant laquelle les scientifiques se voient dans l'obligation, pour pouvoir transmettre les nouveaux concepts, d'inventer une nouvelle terminologie, voire de donner à la terminologie existante un sens nouveau. Les savoirs plus anciens sont considérés différemment, si l'on compare avec ce qu'Auguste Comte a pu écrire à ce sujet : ainsi, un physicien spécialiste de physique quantique tel que Werner Heisenberg, dans *La nature dans la physique contemporaine*, peut-il se référer explicitement à des auteurs de la Grèce antique et à leurs conceptions comme substrat de sa propre pensée scientifique.⁶ Cependant, l'élaboration de nouveaux concepts pose d'une manière plus urgente le problème de la vulgarisation. En effet, si les savoirs ont gagné en complexité au XVIII^{ème} et jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, les théories qui s'élaborent à partir de la fin du XIX^{ème} peuvent encore plus difficilement être transmises telles quelles aux non-spécialistes. La différence de statut conféré à la cosmologie et à l'astronomie comme sciences entre l'époque où Auguste Comte rédige ses *Cours de philosophie positive* et celle, moins d'un siècle plus tard, où le fonctionnement de l'univers est entièrement repensé, en est un bon exemple. Auguste Comte, dans ses *Cours*, pouvait penser que l'astronomie était une science pratiquement complète, puisque la loi de la gravitation suffisait à expliquer les phénomènes observables : il considérait par conséquent cette science comme le fondement des autres, celle par laquelle il fallait commencer.⁷ La situation s'inverse complètement à partir de l'élaboration de la théorie de la relativité générale par Einstein : on prend conscience que le cosmos n'est pas une mécanique aisément déchiffrable, et que des phénomènes échappent aux regards des observateurs.⁸ Il faut alors élaborer la terminologie qui permettra de

5 *Id.*, p.52-53 ou encore, p. 86-87, sa critique des classifications encyclopédiques du siècle précédent. On peut se référer, pour compléter, à Foucauld, *id.*, p. 144 à 150, sur la façon dont l'observation était envisagée au XVIII^{ème} siècle.

6 Heisenberg, W., et Karvelis, U., Leroy, A.-E. (trad), *La nature dans la physique contemporaine*. Paris : Éditions Gallimard, 1962, p.70 : « Cette lecture [du *Timée* de Platon] éclaira considérablement pour moi les idées fondamentales de la science de l'atome. [...] C'est déjà à cette époque que la conviction se fit jour en moi qu'il n'était guère possible de s'occuper de physique atomique moderne sans connaître la philosophie grecque de la nature [...] »

7 Comte, A., *Ibid.*, p.59-60 et 107-108. Le philosophe considère que « les phénomènes astronomiques [sont] les plus généraux, les plus simples, les plus abstraits de tous » et que par conséquent « c'est évidemment par leur étude que doit commencer la philosophie naturelle, puisque les lois auxquelles ils sont assujettis influent sur celles de tous les autres phénomènes, dont elles-mêmes sont, au contraire, essentiellement indépendantes. »

8 On perçoit bien le changement relativement rapide du point de vue sur le cosmos lorsque l'on compare, par exemple, deux éditions de *L'Astronomie populaire* de Camille Flammarion, parues à quatre-vingts ans d'intervalle. La première édition, entièrement rédigée et éditée par Camille Flammarion en personne en 1880, insiste sur la

transmettre cette nouvelle vision du cosmos. L'effort d'adaptation n'est pas sans poser problème aux savants, alors que dans le même temps on considère que le travail de transmission des savoirs fait partie intégrante de leurs devoirs. C'est ce que le physicien Erwin Schrödinger fait remarquer en ces termes aux chercheurs et étudiants de Dublin, en 1950 :

Ne perdez jamais de vue le rôle qu'a votre sujet particulier dans la grande représentation de la tragi-comédie de la vie humaine ; gardez le contact avec la vie – non pas tant avec la vie pratique qu'avec le fond idéal de la vie, qui est toujours tellement plus important ; et maintenez la vie en contact avec vous. *Si vous n'êtes pas capable – à longue échéance – d'expliquer à n'importe qui ce que vous avez fait, votre activité a été inutile.*⁹

Albert Einstein reconnaît que la chose n'est pas aisée, dans une courte préface à un livre de vulgarisation dont la première version, en langue allemande, date de 1916 :

L'auteur n'a pas ménagé sa peine pour présenter les idées fondamentales d'une manière aussi claire et simple que possible et, en gros, dans l'ordre et la connexion dans lesquels elles ont réellement pris naissance. Dans l'intérêt de la clarté, il m'a paru inévitable de me répéter souvent, sans me soucier le moins du monde de donner à mon exposé une forme élégante ; j'ai consciencieusement suivi l'avis du théoricien génial L. Boltzmann, de laisser le souci d'élégance aux tailleurs et aux cordonniers.¹⁰

À la même époque, alors que la science redessine les contours de l'univers, certains mouvements littéraires voient le jour, en réaction aux mouvements qui avaient eu cours au XIX^{ème} siècle. Parmi ces mouvements, le modernisme a ceci de particulier qu'il cherche à renouer avec des références antérieures : c'est ainsi que James Joyce, T.S. Eliot et Ezra Pound composent des œuvres qui dialoguent avec celles, entre autres, d'Homère ou de Dante. On voit donc que, pour ce mouvement, la transtextualité au sens où Genette emploie ce mot a un statut particulier, puisque les textes anciens leur fournissent des trames et des motifs qui leur permettent de dessiner autrement le monde – on peut penser ici au physicien Werner Heisenberg reconsidérant la physique atomique à la lumière des écrits platoniciens. Étant donné l'intérêt des modernistes pour la transtextualité, on peut

simplicité de la mécanique céleste, l'émerveillement que produit son observation, même à des fins scientifiques, et l'espoir d'une explication totale prochaine des phénomènes cosmiques. Edward Estlin Cummings a eu un accès au moins partiel à une édition en anglais de cet ouvrage : en témoigne une lettre de 1953 dans laquelle il en cite une note de bas de page. L'édition de 1959, publiée par la fille de Camille Flammarion, montre au contraire comment l'image du cosmos s'est redessinée, complexifiée, ne serait-ce que par le vocabulaire employé et les schémas explicatifs. Les gravures de l'édition originale ont presque entièrement disparu, au profit de photographies en noir et blanc.

9 Schrödinger, E., (Ladrière, J., trad.), Science et humanisme, in *Physique quantique et représentation du monde*, Paris, Editions du Seuil, 1992. (Nous soulignons).

10 Albert Einstein, (Solovine, M., trad.), *La relativité*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 8.

élargir ce procédé à la culture au sens plus large du terme, en ne le limitant plus seulement à la culture littéraire. C'est pourquoi, dans leur lecture des œuvres de Joyce, Pound ou Eliot, certains chercheurs ont inclus la science comme une partie du corpus culturel dans lequel ces poètes et romanciers ont puisé. Ainsi, dans son ouvrage *Fiction Refracts Science – Modernist Writers From Proust to Borges*, Allen Thiher donne un aperçu de la culture scientifique accessible aux non spécialistes entre les années 1910 et 1930, et relie Proust, Kafka et Joyce à la lumière du contexte épistémologique. Il y montre que ces auteurs s'intéressaient aux sciences, et bénéficiaient d'une culture scientifique non négligeable, obtenue en particulier grâce aux efforts de vulgarisation entrepris après la Première Guerre Mondiale. Il rappelle justement que les auteurs modernistes ont vécu de l'intérieur les changements importants dans les sciences que nous venons d'évoquer, en particulier en physique et en cosmologie. Selon lui, à partir des années 1920, les théories d'Einstein sont assez largement vulgarisées pour qu'on puisse en déceler des traces dans les écrits d'auteurs tels que Joyce ou Woolf.¹¹ De son côté, Daniel Albright explicite les liens entre l'écriture de Pound, de Yeats et d'Eliot avec la physique quantique. Il y expose les parallèles qu'il a pu observer entre les procédés d'écriture de ces auteurs et certains aspects des théories de la physique quantique.¹² Umberto Eco avait déjà fait des observations en ce sens dans *L'Œuvre ouverte*, au sujet de l'œuvre de Joyce.¹³ Par ailleurs, Patricia Rae a écrit un ouvrage dans lequel elle montre que la philosophie de William James a exercé une influence visible sur les auteurs modernistes.¹⁴ Le mouvement philosophique connu sous le nom de pragmatisme, que William James a contribué à asseoir et à populariser entre 1880 et 1910 (année de sa mort), est définie par ce penseur comme un « empirisme radical » : elle fait la part belle à l'observation, et questionne la façon dont nous utilisons nos sens pour construire nos savoirs. En ce sens, sa philosophie fait elle aussi partie du contexte épistémologique.

Tous ces travaux tendent à montrer que les auteurs modernistes établissaient des rapports de transtextualité entre leurs œuvres et un corpus très large incluant les sciences et les mouvements philosophiques de leur temps. Ils ont pu y puiser une nouvelle conception de l'univers et de l'homme, ou encore se poser la question de la validité des connaissances ou de leur utilité. Ils ont pu

11 Thiher, Allen. *Fiction Refracts Science – Modernist Writers From Proust to Borges*. Columbia : University of Missouri Press, 2005.

12 Albright, Daniel. *Quantum poetics : Yeats, Pound, Eliot, and the science of modernism*. Cambridge : Cambridge university press, 1997.

13 Eco, Umberto, et Roux de Bézieux, Chantal, Boucourechliev, André (trad.), *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil, 1965, en particulier le ch. VI (p.169 à 288).

14 Rae, Patricia. *The practical muse : Pragmatist Poetics in Hulme, Pound, and Stevens*. London, Cranbury (NJ) : Associated University Presses, 1997.

également se demander comment créer un langage littéraire et poétique adéquat pour dire ce monde en pleine mutation conceptuelle. Noëlle Batt a posé cette question dans les termes suivants :

Comment penser, en l'état actuel de la réflexion épistémologique, les rapports complexes entre la littérature et les savoirs, entre la littérature et la connaissance ? Comment évaluer la «hiérarchie enchevêtrée» dans laquelle sont impliqués les savoirs à l'œuvre d'une époque donnée et les configurations sémantico-formelles du langage littéraire qui, selon les cas, les anticipent, les conservent ou les contestent ?¹⁵

Notre travail s'inscrit, à sa mesure, dans ce courant de recherche transdisciplinaire. En considérant les sciences et la philosophie des connaissances comme une partie du corpus culturel à part entière, il vise à étudier comment ces intertextes ont été intégrés par un auteur dans son œuvre et comment l'auteur en question s'est servi de l'écriture poétique pour apporter sa réponse personnelle à ces apports nouveaux à sa culture propre. Dans ce but, nous avons choisi l'œuvre littéraire de E.E. Cummings comme corpus d'étude, en portant notre attention sur son œuvre poétique et théâtrale.

Lorsque l'on présente l'œuvre littéraire du poète américain Edward Estlin Cummings (1884-1962), on met bien souvent en lumière, et avec raison, son originalité sur le plan stylistique. Dans sa jeunesse, Cummings écrivit des poèmes imprégnés du romantisme et du transcendantalisme qui fondaient sa culture littéraire : ses textes parmi les plus anciens montrent un poète en formation respectueux des formes poétiques traditionnelles, et les thématiques qu'il choisit contribuent à tracer un tel portrait de lui. Cependant, il s'en écarta bien vite, et, lorsqu'en 1916 il loua sa première machine à écrire, il s'employa immédiatement à créer sa propre voix poétique, éminemment personnelle et moderne, exploitant toutes les ressources de son nouvel outil.¹⁶ Les années passant, Cummings continua son exploration poétique des limites du langage, dans laquelle se dévoilent toujours quelques traces des mouvements littéraires qui avaient marqué ses débuts. Parmi ces traces, on range parfois son attitude en apparence ouvertement anti-intellectualiste et anti-scientifique,¹⁷ exprimée dans des textes au ton et à l'inspiration parfois fort divers, que ce soit dans le discours ouvertement satirique du personnage du Père Noël dans la deuxième scène de *Santa Claus*, ou dans un poème aussi abstrait que "if(touched by love's own secret)we, like homing".¹⁸

15 TLE n°10 (1992), *Epistémocritique et cognition I*, p. 5.

16 Voir E. E. Cummings, *Complete Poems 1904-1962*, (Firmage, G., éd.), New York, Liveright, 1994, p.933 à 943. Par la suite, le titre de cet ouvrage sera abrégé en *C.P.*

17 Voir par exemple Friedman, N., *E. E. Cummings : The Art of his Poetry*. Baltimore : The John Hopkins Press, 1960, p. 29.

18 Cummings, *C.P.*, p. 659.

Qu'entend-on par cela ? On fait référence au fait que dans ses poèmes ou dans ses écrits en prose, Cummings s'oppose parfois explicitement, voire violemment, aux savoirs qui ont cours ou qui se construisent au moment où il écrit. Cependant, un danger menace : on peut être tenté d'en déduire une opposition basique et quelque peu caricaturale entre l'artiste intuitif, porté vers une forme de spiritualité détachée des contingences matérielles d'une part, et les scientifiques rationnels et sans émotion d'autre part. Les premières questions se posent alors : peut-on déduire de ses écrits à quels savoirs Cummings s'est opposé frontalement, et si son rejet concernait tous les domaines scientifiques en bloc ? Selon quelles modalités, ou à l'aide de quels procédés d'écriture privilégiés a-t-il exprimé son opposition ? Quelles conséquences a-t-elle pu avoir sur son écriture poétique ?

Cummings naquit en 1894 – quinze ans après Albert Einstein – dans un milieu où le fait littéraire tenait une place importante, aspect que sa mère lui a transmis,¹⁹ et pétri de pensée religieuse et philosophique du fait des activités de son père pasteur unitarien. Ce dernier était lié d'amitié avec le philosophe William James, et E.E. Cummings resta en relation avec l'un de ses fils. La vie de Cummings est exactement contemporaine des importants changements épistémologiques qui ont bouleversé la physique et la cosmologie au XX^{ème} siècle. Dès 1921, lorsque paraît son premier recueil de poèmes *Tulips & Chimneys*), Cummings publie des poèmes ouvertement critiques vis-à-vis des savoirs et de la technique en plein essor. En 1930, il publie *Anthropos*, une variation sur le mythe platonicien de la caverne et, à partir de 1931 et du recueil *W [ViVa]*, il compose un nombre croissant de poèmes contemplatifs, expression d'une réflexion que l'on peut qualifier de philosophique d'où les rapports aux savoirs savants ne sont pas absents. Le nom d'Einstein paraît pour la première fois dans son œuvre publiée en 1931, dans un sonnet inclus dans *ViVa*.²⁰ La Seconde Guerre Mondiale, à laquelle il ne prit aucune part active, lui inspire des poèmes dans lesquels la critique des savoirs, des savants et des techniques se fait de plus en plus véhémement. La pièce *Santa Claus* (1946) s'inscrit au moins partiellement dans cette même veine. Vers la fin de sa vie, une lettre adressée à Eva Hesse en 1959 résume en quelques mots et très schématiquement sa position concernant la science et le savoir.²¹ Cependant, en dépit du fait Cummings parsème son œuvre et ses écrits autres que poétiques de références claires et explicites au contexte scientifique de son temps, cet aspect est généralement très peu étudié.

19 E.E. Cummings, *i – six nonlectures*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 1981, p. 8 à 14.

20 " Space being(don't forget to remember)Curved " (*C.P.*, p.319).

21 Cummings, E.E., *Selected Letters*, choisies et éditées par Dupee, F.W. et Stade, G. New York : Harcourt, Brace & World, Inc., 1969. Il s'agit de la lettre 256 (p.265-266).

Si l'on parcourt les ouvrages critiques et les études sur l'œuvre de Cummings, on s'aperçoit qu'elles peuvent être classées globalement selon trois tendances. La première tendance débat de la valeur intrinsèque de la poésie cummingsienne et son évolution au long de la carrière de Cummings. La controverse date du vivant même du poète. Dans un recueil d'articles critiques publié par S.V. Baum, plusieurs textes, parmi lesquels R.P. Blackmur²², expriment les doutes de leurs auteurs à ce sujet. Norman Friedman a rédigé plusieurs ouvrages pour combattre de tels jugements ouvertement dépréciatifs. Il s'est efforcé notamment de montrer des signes d'évolution dans la poésie de Cummings, au niveau stylistique comme au niveau conceptuel – d'où le titre de son ouvrage *E.E. Cummings – The Growth of a Writer*. En cela, il répondait aux critiques qui reprochaient à Cummings d'avoir mis en œuvre, du début à la fin de sa carrière, les mêmes procédés d'écriture, en particulier son usage de la typographie, et des idées semblables. Le travail de Norman Friedman fut tout d'abord de mettre en valeur la variété de tons de la poésie de Cummings : dans son ouvrage, il prend la peine de classer chacun des poèmes publiés par Cummings sous des rubriques dont certaines se retrouvent d'un recueil à l'autre. Les rubriques "Satire", "Love", "Impressions" ou encore "Transcendentalism" sont représentées dans presque tous les recueils, mis à part le premier, *Tulips & Chimneys*. Un tel classement lui permet de montrer l'évolution de Cummings d'une façon objective, en faisant remarquer la répartition des poèmes dans chaque rubrique. C'est ainsi que l'on peut noter que la proportion de poèmes satiriques a tendance à diminuer au fil des recueils. En revanche, la proportion de poèmes que Norman Friedman qualifie de transcendants et celle de poèmes ayant l'amour pour sujet principal s'accroît.²³

Une deuxième tendance dans les études critiques de Cummings se penche sur son langage poétique, la dimension esthétique de son traitement de la grammaire ou encore les effets produits sur le lecteur par ses procédés d'écriture. C'est ainsi qu'Isabelle Alfandary montre comment les agrammaticalités dans les poèmes de Cummings font de chacun de ses poèmes un événement qui bouscule la langue.²⁴ Iris Yaron, dans sa thèse intitulée *Du poème hermétique et des processus de son traitement : l'exemple d'E. E. Cummings*, met en place un protocole de lecture de quelques poèmes de Cummings qu'elle qualifie d'opaques, c'est-à-dire dont l'agrammaticalité fait obstacle au déchiffrement, et dont le sens ne peut être immédiatement perçu. Le lecteur est interrogé de manière à connaître les stratégies de lecture qu'il a mises en œuvre pour contourner ou surmonter les difficultés présentées par le poème qui lui a été proposé. Iris Yaron montre que les stratégies

22 Blackmur, R.P., *Notes on E.E. Cummings's Language* (Baum p. 50).

23 Friedman, N., *E.E. Cummings – The Growth of a Writer*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1964, p.152 à 173.

24 Voir Alfandary, I., *E.E. Cummings ou la minuscule lyrique*, Paris, Belin, 2002.

différent d'un lecteur à l'autre, et que chaque lecture d'un des poèmes opaques du corpus qu'elle a choisi est un événement unique. Ces études traitent donc des problèmes que pose l'écriture cummingsienne elle-même, à la fois sous l'angle de la technique ou des procédés d'écriture et sous l'angle de la réception.

La dernière tendance que nous souhaitons évoquer rejoint les deux précédentes, puisqu'elle s'attache à montrer l'évolution de la poésie de Cummings en lien avec sa pensée. Norman Friedman, à nouveau, a cherché à montrer l'existence et l'originalité du transcendentalisme cummingsien, qu'il résume à grands traits au tout début de son ouvrage *E.E. Cummings – The Growth of a Writer*.²⁵ Il fonde sa synthèse sur la lecture des poèmes classés par lui dans la catégorie des poèmes transcendants. Cependant, deux visions semblent s'affronter : dans certains cas, le transcendentalisme de Cummings est vu comme l'expression d'une supériorité d'un monde spirituel, transcendantal, sur le monde matériel. Ailleurs, le monde transcendantal semble faire partie du monde matériel, ou dépendre de lui. C'est dans cette voie que s'inscrit un article de Pushpa N. Parek, *Nature in the Poetry of E.E. Cummings*²⁶, dans lequel il voit en Cummings un poète de la sensation, pourvu d'une vision transcendante de la nature. L'ouvrage d'Etienne Terblanche, *E.E. Cummings : Poetry and Ecology*, s'y rattache également. L'auteur décèle dans l'œuvre de Cummings l'influence de la pensée taoïste, en particulier dans le lien avec la nature vue comme un tout.

Il est à noter que toutes ces études traitant de la pensée cummingsienne sous-jacente dans ses poèmes, la situent par rapport à des écoles de pensée antérieures, en particulier le transcendentalisme (surtout Emerson et Thoreau) ou encore le romantisme anglais, et presque uniquement sous l'angle du rapport à la nature. En revanche, elles font très peu allusion au contexte épistémologique, scientifique et technologique contemporain du poète. Il y est assez peu, voire pas du tout, question du fait que Cummings a parsemé son œuvre, en particulier poétique et théâtrale, d'allusions claires à la science et à des scientifiques reconnus, sinon pour faire état de leur présence. On peut relier ce fait à ce que Iris Yaron a appelé l'opacité, sinon l'hermétisme, de Cummings : la construction même des poèmes rend le déchiffrement difficile. Il n'est donc pas surprenant que les emprunts au langage scientifique soient malaisés à détecter puis à décrypter. Il est compréhensible, alors, que ses lecteurs n'aient pas, pour une bonne part d'entre eux tout au moins, porté attention aux rapports affichés de Cummings avec ce qui touche au savoir : quoique bien présent, cet aspect de l'œuvre paraît marginal en regard de sa profonde originalité d'un point de vue littéraire. Le seul

25 Friedman, N., *Id.*, p.8 à 12.

26 Parekh, Pushpa N., *Nature in the Poetry of E.E Cummings*. Article consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://faculty.gvsu.edu/webster/cummings/issue3/Parekh3.htm> (dernière consultation : 20 mai 2019).

aspect aisément visible est la critique, visible en particulier dans des poèmes satiriques, même si elle fait rarement l'objet d'une explication argumentée de la part du poète. Cummings, en effet, s'attaque le plus souvent aux hommes représentant à ses yeux le savoir dit savant ou institutionnel ou encore aux conséquences de l'évolution des savoirs. En revanche, il ne se prononce pas aussi clairement sur les concepts eux-mêmes.

Si l'on se penche sur la réception des poèmes de Cummings à l'époque où le poète est encore en vie, on s'aperçoit que pratiquement aucun critique ne s'intéresse à la place que les sciences y occupent. Les critiques contemporains du poète, en particulier ceux dont les articles ont été compilés par S.V. Baum²⁷, interrogent en premier lieu la forme que prennent ses poèmes, en second lieu les conceptions qui y sont à l'œuvre. Ponctuation déroutante, inventivité lexicale et grammaticale : dès ses débuts, l'écriture cummingsienne ne laisse pas ses lecteurs indifférents. Il est significatif de noter que parmi ces articles et critiques contemporains du poète, nul ne traite des poèmes dans lesquels Cummings fait allusion à un domaine ou l'autre du savoir ou de la technique, bien souvent sur un ton critique ou satirique pour les plus explicites d'entre eux. Aucun ne pose non plus la question des rapports que le poète pouvait entretenir avec ces sujets. En creux, leur lecture accrédite l'image d'un poète dont l'œuvre empreinte de sentimentalisme serait parfaitement exempte de tout questionnement philosophique. Imperméable aux découvertes et inventions récentes susceptibles de modifier en profondeur son rapport au monde, le poète Cummings se serait attaché presque exclusivement à la contemplation naïve de la nature – ce mot, 'naïf', pouvant être ici pris dans le sens plus ancien, comme dans son sens actuel, nettement plus péjoratif. Ainsi, R.P. Blackmur peut-il lire dans les poèmes de Cummings un refus de l'intelligence, à l'instar de ce qu'il décèle dans les mouvements artistiques auxquels il le rattache, principalement le vorticisme, le futurisme et le dadaïsme. Il y voit "a sentimental denial of the intelligence and deliberate assertion that the unintelligible is the only object of significant experience".²⁸ Selon ce critique, les moyens dont Cummings se serait privé plus ou moins volontairement pour construire cette vision naïve du monde comprendraient l'intelligence, c'est-à-dire la réflexion analytique, et la prise en compte de nouvelles manières d'observer et d'appréhender la nature.

Les auteurs ultérieurs qui s'intéressent à la pensée de Cummings ne s'étendent pas beaucoup plus sur les aspects visés par sa critique de la science et de la technique. Ils la mettent peu clairement en lien avec le contexte contemporain de Cummings, sinon pour évoquer rapidement le

27 Baum, S.V. (éd.), *ESTI : e.e.c. – E.E. Cummings and the Critics*, East Lansing, Michigan State University Press, 1962.

28 Blackmur, R.P., *Notes on E.E. Cummings's Language* (Baum p.50).

caractère déshumanisant de la société dans laquelle il vivait. En revanche, ils la relient souvent aux conceptions romantiques et transcendentalistes déjà évoquées plus haut, au rejet du monde matériel subordonné au spirituel, à la primauté donnée par eux aux sentiments sur la raison. Or, Norman Friedman remarque à juste titre une certaine révérence de Cummings envers le savoir : savoir n'est pas pour lui un mal en soi, mais tout dépend de son usage. La critique cummingsienne des sciences serait-elle plus subtile que ce que les passages les plus explicites ou satiriques à ce sujet laisseraient entrevoir ? Norman Friedman, à nouveau, est le premier à aborder la question, mais il lit finalement dans le corpus cummingsien une critique frontale et tout compte fait peu nuancée de la science et de la technique.²⁹ On trouve un avis assez semblable dans la biographie de Richard S. Kennedy, quoique cela soit traité brièvement, et comme à la marge. Plusieurs auteurs néanmoins s'intéressent à un sonnet en particulier, et pour cause puisque le nom de Newton et celui d'Einstein y font leur apparition : "Space being(don't forget to remember)Curved".³⁰ Rushworth M. Kidder y consacre quelques pages fort éclairantes. David Baker va encore plus loin puisque dans un article détaillé sur ce même poème, il esquisse le portrait d'un Cummings curieux des avancées scientifiques³¹.

Il n'est donc pas interdit de penser, à l'instar de David Baker, que Cummings se soit tenu informé des avancées scientifiques et techniques de son temps. En cela, il n'aurait peut-être pas agi très différemment des autres auteurs contemporains qu'il a connus et côtoyés et dont Allen Thiher affirme qu'ils avaient des connaissances suffisamment étayées pour être à même de les utiliser dans leurs créations littéraires, à quelque niveau que ce soit (construction, ou motifs et images). L'objectif de ce travail est donc d'étudier, dans le corpus d'un auteur en particulier, qui plus est d'un poète reconnu, à la fois l'évolution de l'imprégnation intertextuelle de son écriture par le contexte épistémologique et scientifique alors en pleine mutation, et sa réponse personnelle à ce contexte et à ses évolutions par le biais de l'écriture poétique. Le cas de Edward Estlin Cummings, pour toutes les raisons que nous venons d'évoquer, nous paraît particulièrement indiqué.

La première partie de ce travail s'efforcera de contextualiser l'œuvre de Cummings. Dans le premier chapitre, après avoir exprimé quelques hypothèses sur les origines des rapports difficiles entre Cummings et la science, nous étudierons les liens entre son œuvre et deux mouvements de pensée importants dans l'arrière-plan culturel du poète dès ses années de formation, à savoir le transcendentalisme d'Emerson et le pragmatisme représenté par William James. Certains poèmes de

29 Friedman, N., *E. E. Cummings – The Art of his Poetry*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1960, p.49.

30 *C.P.*, p. 317.

31 Baker, D., *E.E. Cummings' "Space Being... Curved"*. Article consultable en ligne à l'adresse suivante: www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/cummings/curved.htm (dernière consultation : 18 mai 2019).

Cummings sont qualifiés de « transcendants », notamment par Norman Friedman qui fait souvent usage de ce terme. Néanmoins, certains aspects des poèmes de Cummings, surtout des poèmes de jeunesse, entrent quasiment en conflit avec le transcendentalisme émersonien et se rapprochent, par certains côtés, de l'empirisme radical prôné par James. Cela s'observe notamment lorsqu'on étudie son rapport au sublime, qu'il a tendance à rejeter au profit d'une vision plus sordide du monde. Quoique liée explicitement à la mort et à la décomposition, une telle vision paraît à ses yeux plus sensible et expérimentale. Le poème devient véritablement un lieu d'expérimentation éminemment concrète et subjective, ce que le motif du cercle comme métaphore des limites du sujet montre bien. Nous verrons donc ce que Cummings doit à chacun de ces courants et ce qu'il en retient pour former en partie le socle sur lequel se bâtit ensuite son rapport au monde et à la science. Ce socle comprend la réhabilitation du monde matériel, un monde de sensations avant tout physiques. L'écriture cummingsienne paraît également proche, par certains aspects, des théories de William James sur les émotions. Si sa conception de l'espace et du temps reste très classique, son rejet de la pensée positive est déjà affirmé et, allié à l'importance de la matérialité et de l'origine physique des émotions, forme pour une part le fondement de ses rapports aux savoirs. Le transcendentalisme comme le pragmatisme ont cherché, par des biais différents, à définir un nouveau rapport au monde, à la connaissance et à la science. Le pragmatisme en particulier s'est penché sur la construction et la valeur de nos connaissances empiriques et des théories scientifiques. Le jeune Cummings cherche une voie médiane, entre idéalisme et empirisme.

Dans le deuxième chapitre, nous verrons comment Cummings, en dépit de ce qu'il doit à Wordsworth, le contredit sur un point important, qui est une certaine vision de la valeur didactique de la poésie. Notamment, il sera question de la façon dont Wordsworth compte faire de sa poésie un vecteur de vulgarisation des connaissances, et de la position contradictoire de Cummings à ce sujet. Nous identifierons alors l'une des raisons pour lesquelles Cummings divise, d'une façon quasiment manichéenne, l'humanité en deux groupes opposés, raison qui a trait aux liens que nous pouvons entretenir avec la connaissance et les savoirs savants, ainsi qu'avec l'évolution technologique. Après avoir mis en valeur ce contraste avec un aspect du romantisme, nous étudierons comment Cummings, plutôt que d'intégrer le langage savant tel quel pour enrichir sa palette poétique, préfère le mettre en tension et en montrer d'emblée les faiblesses et les limites sur le plan de la communication. En effet, par des emprunts discrets, il met en lumière l'ambiguïté et la connotation inhérentes au langage poétique mais rejetées par le langage savant.

Dans la seconde partie de cette recherche, il sera davantage question des conclusions que Cummings tire de ses connaissances et conceptions personnelles au sujet des sciences, à la fois sur le plan humain en général et sur un plan plus individuel, en tant que poète.

Ainsi, le troisième chapitre montrera comment, à travers une parodie du mythe de Faust, Cummings affirme le caractère déshumanisant du savoir scientifique et des techniques qui en découlent. Il sera ensuite question de la manière dont le langage savant manipule les esprits selon lui. Pour Cummings, le langage savant est tout sauf objectif, en dépit de ses prétentions. Nous étudierons comment il représente l'élaboration de paradigmes scientifiques dans son œuvre, ainsi que les conséquences de ces savoirs sur le rapport entre l'humanité et le cosmos. Nous verrons que Cummings en tire un portrait d'une humanité coupée de la nature en raison de son savoir, et qui se retrouve non seulement déshumanisée mais dénaturée au sens fort du terme. Cela s'observe en particulier lorsqu'il traite du rapport au temps dans ses poèmes. Nous comprendrons alors que Cummings s'inscrit pleinement dans un courant de critique de la technique, qui, quoique minoritaire, se faisait déjà entendre aux États-Unis et en Europe, après la crise de 1929 et surtout dans les années qui suivirent la fin de la Seconde Guerre Mondiale.

Dans le quatrième chapitre, nous verrons comment, cette fois, Cummings utilise certains aspects du langage scientifique pour reconstruire une vision poétique de l'unité cosmique, après avoir posé le constat de la division du monde humain en raison même des savoirs scientifiques. En particulier, nous étudierons les occurrences de fragments du langage mathématique et les conceptions qu'il a empruntées à la cosmologie alors en pleine mutation, pour observer comment elles lui permettent d'enrichir, malgré tout, son langage poétique. Il sera alors possible d'entrevoir les conceptions du cosmos qui travaillent le poète, et le conduisent à esquisser l'image d'un espace dynamique et en expansion, hérité de la relativité générale. Cependant, une tension demeure, entre une vision moniste et une vision pluraliste du cosmos, au sujet de laquelle le poète ne parvient pas à trancher de manière définitive, fait qui permet à nouveau de rapprocher ses conceptions du contexte scientifique, en particulier en physique.

Enfin, dans un dernier chapitre, nous verrons comment Cummings, après avoir tenté de construire une vision unifiée de l'univers sans y parvenir totalement, travaille à articuler une dialectique entre « Wholeness », l'unité ou la plénitude, et « Oneness », l'unicité du cosmos et de l'individu. Nous pourrions alors compléter l'image qu'il crée d'un univers dynamique, en expansion et non héliocentré, cohérent dans le contexte scientifique de son temps. Dans le même mouvement,

Cummings crée une vision non anthropocentrée du monde et établit un parallèle entre le cosmos et l'humain. Ce faisant, il tente de réconcilier l'homme et le cosmos, et de réparer la relation abîmée par les savoirs et les techniques : l'amour, "Love", est tout à la fois l'image de cette réunion et l'énergie qui la permet en dynamisant par son élan l'homme et le cosmos. Une fois ce processus enclenché, Cummings propose au travers de ses poèmes sa propre vision d'une intuition, proche par certains aspects de celle de Bergson, et en fait un moyen, voire une méthode, de connaissance du monde plus pertinente à ses yeux que celle de la science. Enfin, nous observerons comment, s'opposant aux hommes savants, *homo sapiens*, le poète, doué d'intuition et non de savoir, se pose en *homo faber* véritable et conçoit l'acte créateur et poétique comme une réponse à part entière à la science de son temps ainsi qu'à ce qu'elle a engendré selon lui, en positif comme en négatif.

II. Le pragmatisme de Cummings dans *Tulips & Chimneys* : rapport aux savoirs, matérialité, perceptions et émotions

A) Genèse des rapports de Cummings aux savoirs

1. Assise biographique

Associer l'œuvre écrite d'Edward Estlin Cummings à la philosophie et à la science ne va pas de soi. Tout au long de sa carrière, le poète a affirmé dans son œuvre de son rejet pour ces sujets. Cet éloignement s'installe apparemment très tôt : les poèmes de jeunesse collectés et édités par George Firmage ne font état d'aucun intérêt pour ce qui touche de près ou de loin à la science de son temps ou les inventions alors récentes. Au contraire, un poème très marqué religieusement, écrit entre 1908 et 1911 pendant ses années de scolarisation à la Cambridge Latin School, met en lumière l'ignorance de l'homme face à la générosité de Dieu, de qui il tient son art :

The world is very big, and we
Are very small and ignorant,
But, till our Father doth transplant,
Into the garden we forsee –
Fragrant upon a far off lee –
Each frail and quickly withered plant,
He doth to each a duty grant,
And He hath given one to me !³²

L'environnement familial imprégné de spiritualité qui constitue l'horizon culturel de l'adolescent fils de pasteur unitarien, exerce alors son emprise sur ses écrits empreints de naïveté.³³ Richard S. Kennedy suggère que si l'œuvre de Cummings est si peu encline à reconnaître l'intérêt de la science, voire exprime une critique assez virulente à son endroit, c'est que certains minuscules événements de l'enfance ont préparé le terrain. Voici en effet ce qu'il écrit à propos de la scolarisation de Cummings au sein de l'école tenue par Mrs. Webster, à partir de septembre 1902 :

Estlin seems not to have remembered very much about it, except that one day he wept at the black board because he did not know how to do an arithmetic "example". It appears that he had not learned enough elementary arithmetic at home, possibly because Mrs. Cummings herself did not care

32 Cummings, E.E., *Complete Poems 1904 – 1962*, édité par George J.Firmage, New York, Liveright, 1991,(ci-après, *C.P.*), p. 1058.

33 "This linking of religious feeling and emotional response to the natural world, a common form of Unitariant religiosity, was to become more fully developed during his high school and college years." Kennedy, R.S., *Dreams in the Mirror – A Biography of E.E. Cummings*, New York, Liveright, 1980, p.38.

for it. His own dislike for mathematical abstractions seems to have begun here and stayed with him all his life. This may have contributed to his later hatred of science, technology, and quantitative measurement.³⁴

Il semble en effet que la suite de sa scolarisation n'ait pas contribué à arranger les choses : Richard S. Kennedy fait état de l'animosité de Cummings envers un professeur de mathématiques de la Cambridge Latin School qu'il fréquentait. Il détestait, rapporte Kennedy, aussi bien le professeur que la matière qu'il enseignait.³⁵

Si donc les poèmes de Cummings adolescent sont un reflet d'une absence relative du sujet de la science dans son parcours éducatif – les écoles qu'il a fréquentées ne prodiguant pas un enseignement scientifique en tant que tel, hormis les bases mathématiques – on remarque néanmoins que déjà, dans son premier recueil *Tulips & Chimneys* (1922), le poème "o sweet spontaneous" (*C.P.*, p. 58) met en lumière la primauté du sentiment sur la raison et la pensée analytique. D'autres textes plus tardifs présentent un caractère clairement transcendantal : Norman Friedman a d'ailleurs pris la peine de les recenser dans son ouvrage *E.E. Cummings – The Growth of a Writer*. S'il ne classe dans cette catégorie aucun poème de *Tulips & Chimneys*, il note que leur nombre dans chaque recueil va croissant jusqu'en 1944 (cinquante-deux poèmes dits « transcendants » dans *Is 5*)³⁶. On comprend que l'anti-intellectualisme de Cummings s'exprime pleinement dans ces quelques poèmes transcendants où l'émerveillement domine :

As we know, Cummings prefers questions to answers because questions are open and answers are closed [...]. If he is given perfect mercy, such a small person may live in a transcendantal world bigger than any merely physical universe. This is a world without any intellectual meaning, incapable of being killed by abstraction ; a world of giving rather than taking ; a marvel to be felt but not thought, a lesson which can be learned but not taught.³⁷

Un peu plus haut, Friedman nous donne un aperçu des origines possibles du transcendantalisme de Cummings, qu'il apparente à la pensée de Coleridge :

His transcendantalism is not Platonic but Coleridgian ; the eternal forms are embodied in the phenomenal universe, and they are embodied as process rather than result. nature, then, is the alpha

34 Kennedy, R.S., *id.*, p. 29.

35 Kennedy, R.S., *ibid.*, p. 42.

36 Voir Friedman, N., *E.E. Cummings – The Growth of A Writer*, Carbondale, Southern Illinois university Press, 1964.

37 Friedman, N., *id.*, p. 169.

and omega of such a view, and the poet's function – regarding both insight and technique – is to capture the dynamic flux of actuality and to embody it in artistic form.³⁸

Friedman ne se prononce pas sur la question de l'origine du désintérêt de Cummings vis-à-vis de la science. S'il ne le met aucunement en doute, il ne va pas jusqu'à affirmer une haine du poète pour toute forme de savoir, mais bien plutôt une mise en perspective, dans une vision transcendante du monde. Ceci suffit selon lui à expliquer la position anti-intellectualiste exprimée dans ses poèmes : le raisonnement et l'analyse dont l'intellect humain est capable ne peuvent que paraître dérisoires face aux processus de création continue mis en œuvre dans la nature. C'est le cas de poèmes tels que "structure,miraculous challenge,devout am" (*C.P.*, p. 352), ou encore "if(touched by love's own secret)we, like homing" (p.659). La vision qu'ils offrent, tournée vers le sentiment, le spontané, semble rejeter l'analyse et la rationalité.

L'autre versant du travail artistique de Cummings, le versant pictural, suit un mouvement intéressant de ce point de vue : la plus grande fréquence dans les recueils, au fil du temps, de poèmes que nous qualifierons, à la suite de Friedman, de transcendants, marqués par une contemplation quasiment abstraite de la nature, va de pair avec une orientation de plus en plus figurative de sa peinture. Milton A. Cohen rappelle en effet dans son ouvrage *POETandPAINTER – The Aesthetics of E.E. Cummings's Early Work* que Cummings s'est tout d'abord fait connaître grâce à ses peintures abstraites, influencées par le cubisme, le modernisme et même, pour certaines d'entre elles, par le futurisme. Ce mouvement contraire a dérouté les critiques de son temps. Or, selon Milton Cohen, peut-être n'est-ce contradictoire qu'en apparence : Cummings, avançant en âge, se réfugierait de plus en plus dans la simple contemplation de ce qui l'entoure, et abandonnerait l'analyse et le savoir, comme l'abstraction en peinture, aux « mostpeople » dont il cherchait à se différencier absolument.³⁹

2. Premières traces visibles

Dès mars 1951, une revue, *The Explicator*, fait paraître une lecture du sonnet "Space being(don't forget to remember)Curved" (1931, *C.P.*, p.317) dans lequel deux grands noms de la physique font leur apparition : Newton et Einstein. Cet article de Richard B. Vowles est cité en

38 Friedman, N., *ibid.*, p. 168.

39 Voir Cohen, Milton A., *POETandPAINTER – The Aesthetics of E.E. Cummings's Early Work*, Detroit, Wayne State university Press, 1987, p. 13 à 15.

exergue d'une étude plus récente du même texte, écrite par David Baker en 1996.⁴⁰ La citation est précédée par une réponse assez savoureuse de Cummings en personne, que l'éditeur de *The Explicator* avait dû publier comme un droit de réponse du poète à la lecture de Vowles.

Dear Sir--

please let your readers know that the author of "Space being(don't forget to remember)Curved" considers it a parody-portrait of one scienceworshipping supersubmoron in the very act of reading(with difficulties)aloud,to another sw
ssm,some wouldbe explication of A.Stone&Co's unpoem

--thank you

E. E. Cummings
December 11 1950

Cummings y tourne en dérision Einstein lui-même dont il traduit littéralement le nom de famille ("A.Stone") avant de qualifier ses théories de "unpoems". Ce n'est pas la seule occurrence de ce surnom donné au physicien allemand : on en trouve une autre, assez ironique également, dans une lettre à Ezra Pound.⁴¹ La réponse de Cummings au magazine est donc intéressante à plus d'un titre : tout d'abord, elle ouvre une brèche dans l'image du poète se tenant volontairement à l'écart de ces savoirs fondamentaux et de leur déconstruction des mécanismes de l'univers. Quoiqu'ils soient susceptibles à ses yeux de tuer toute spontanéité de l'observation et par conséquent, toute velléité de création artistique née d'un désir d'exprimer les sentiments qu'elle provoque, le poète s'y est intéressé. Cela laisse à penser que Cummings, loin de ne connaître d'Einstein que le nom, était au fait de certains traits des théories qui l'ont rendu célèbre au point de faire de lui une icône auprès du grand public de l'époque, icône qui, du reste, a fait l'objet de critiques virulentes de la part d'autres écrivains et poètes de la même époque. Ce fait, Richard B. Vowles l'avait déjà constaté, et David Baker d'une façon plus radicale encore, affirme que selon lui, Cummings était l'un des poètes américains les mieux informés de son temps sur certains sujets scientifiques déjà largement vulgarisés, et très au fait des avancées de la recherche, du moins autant que ses compétences en la matière le lui permettaient. Il se serait intéressé, notamment, à la théorie de la relativité Générale et à la cosmologie.⁴² Dans une lettre publiée au sein du recueil *Selected Letters*, Cummings cite

40 Baker, D., *E.E. Cummings's "Space being...Curved"*, 1996. Article consultable en ligne à l'adresse http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/cummings/curved.htm (dernière consultation le 15 février 2017).

41 Il s'agit d'une lettre datée du 23 juillet 1946, dont voici le début : "Dear Ezra – thou little knowest our unhero's taste in wine("which never" as Ralph Waldo naughtily observes " grew In the belly of the grape,")if you think I'd waste God's timee(or even A.Stone's timespace)treading a tome by Bull Billit." Pound/Cummings (Ahearn, Barry, ed.), *The Correspondence of Ezra Pound and E.E. Cummings*. The University of Michigan Press, 1996.

42 Baker juge que si Cummings est le poète moderne le plus facile à imiter, c'est également et surtout le plus difficile à '*bien*' imiter, répondant ainsi, plus de cinquante années plus tard, au pastiche de Babette Deutsch.

l'*Astronomie populaire* de Camille Flammarion dans une traduction en anglais ; dans une autre, il fait allusion à un « grand scientifique de [s]a connaissance », dont la lecture d'un de ses poèmes ne laisse pas de l'étonner quelque peu.⁴³

Ce fait corrobore les remarques de Milton Cohen dans son étude de l'œuvre poétique et picturale des débuts de la carrière artistique de Cummings. A la lecture des manuscrits conservés à la Houghton Library de Harvard, Milton Cohen a constaté la présence de très nombreuses notes de lecture ou de réflexions personnelles sur deux sujets qui paraissent significatifs dans la réflexion menée ici : l'optique et la philosophie. La psychanalyse y tient également une place non négligeable. C'est dire si le poète n'était pas coupé de toute forme de savoir savant : Cohen affirme que les notes de lecture tracent le portrait d'un homme curieux, qui analyse ses pratiques littéraires et picturales à la lumière de ses rencontres intellectuelles livresques ou personnelles.⁴⁴ Il rapporte par ailleurs que Cummings élaborait des éléments de théorie esthétique fondés sur des ouvrages traitant en particulier d'ophtalmologie, de transferts synesthésiques entre différentes formes d'art (peinture et musique, notamment). La psychanalyse joua un rôle non négligeable dans sa recherche. Si une telle démarche était dans l'air du temps, elle n'en dénote pas moins de la part de Cummings une évidente ouverture d'esprit.⁴⁵ Cependant, Milton Cohen admet que Cummings s'est en quelque sorte replié sur lui-même d'un point de vue artistique : ce fait est particulièrement prégnant dans le versant pictural du travail de Cummings à partir de 1926, au moment où Cummings abandonne l'abstraction en faveur d'un style plus expressionniste.⁴⁶

Dans le même ordre d'idées, Claudia Desblaches expose dans son ouvrage *Dire le réel en poésie – Edward Estlin Cummings, William Carlos Williams*⁴⁷ le caractère analytique, calculé, des

43 Cummings, E.E., (Dupee, F.W. et Stade, G., éd.), *Selected Letters*, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1969, respectivement p.140 et 225.

44 Cohen, M., p. 17 : "A far more hidden side of Cummings – but this one concealed by his own choice – was his life as an aesthete and intellectual. From reading Cummings's many poems and essays that praise feeling, intuition, and spontaneity while they damn thinking, analysis, and calculation, one would never suspect that this self-proclaimed romantic was an indefatigable note-taker, a systematic thinker who developed his own aesthetics and philosophies to guide his art, and an intellectual whose boundless interests included all aspects of the arts, Eastern and Western philosophy, religion and metaphysics, psychology, the occult, and even that realm he publicly ridiculed, the sciences."

45 Cummings a en particulier pris des notes sur un livre de William Bates, *Better Eyesight Without Glasses* (Cohen p. 86). Concernant les interrelations entre diverses formes d'art que Cummings tenta de mettre en œuvre dans sa poésie à l'instar d'autres artistes modernes et de poètes symbolistes français, voir le ch. 6 de ce même ouvrage (p. 195 à 235). Dans son livre, Cohen souligne à de nombreuses reprises l'importance de la psychanalyse dans la vie personnelle de Cummings et dans l'élaboration de son esthétique, par exemple p. 125-126.

46 Cohen, p. 240.

47 Desblaches, Claudia, *Dire le réel en poésie – Edward Estlin Cummings, William Carlos Williams*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2010.

procédés d'écriture de Cummings⁴⁸. Un exemple est frappant, étant donné le sujet abordé ici : le poème "n(o)w" dans laquelle elle lit une allusion au Big Bang.⁴⁹ Cela n'est pas sans rappeler l'affirmation de Baker citée plus haut. On peut lui rapprocher un autre indice qui se trouve dans la correspondance de Cummings et auquel nous venons de faire une brève allusion : une de ses lettres à Ezra Pound se termine par une citation d'un ouvrage de vulgarisation publié par Camille Flammarion en 1880, *Astronomie Populaire*⁵⁰. Il s'agit d'une note de bas de page, dans le premier chapitre sur les comètes, au cours duquel Flammarion affirme que la probabilité d'une rencontre entre une comète et la Terre, si elle n'est pas négligeable, lui paraît hautement improbable. Aussi se permet-il cette note ironique :

La rencontre de ces deux trains-éclair [c'est-à-dire de la Terre et d'une comète au noyau solide] ne serait probablement pas inoffensive. Un continent défoncé, un royaume écrasé, Paris, Londres, New York ou Pékin anéantis, seraient l'un des moindres effets de la céleste catastrophe. Un tel événement serait évidemment du plus haut intérêt pour les astronomes placés assez loin du point de rencontre [...]. Une telle rencontre serait donc éminemment désirable du point de vue de la science pure ; mais c'est à peine si nous devons l'espérer, car on peut admettre avec Arago, qu'il y a 280 millions de chances contre une pour qu'elle ne se produise pas. Cependant, le hasard est si grand ! Il ne faut pas tout à fait désespérer.⁵¹

Dans la lettre de Cummings, voici ce que l'on peut lire juste avant la citation de Flammarion : "SCIENCE (just forwarded to me by a friend who is now in Hollywood)". Ne lui a-t-on communiqué que cet extrait, ou au contraire, le poète a-t-il parcouru le livre d'assez près pour repérer cette note ? Cette dernière rejoint, sur un mode ironique rappelant quelque peu ses poèmes satiriques, ses propres idées sur l'insensibilité qu'entraînerait une vision trop intellectualiste de l'univers, idées que l'on peut déceler dans "since feeling is first",⁵² par exemple. On décèle un dernier élément de réflexion dans le catalogue de la Houghton Library, qui recense plusieurs fichiers de notes portant sur les sciences. Il devient difficile d'accorder ces données avec l'image d'un poète rejetant depuis sa prime jeunesse tout ce qui touche au domaine scientifique.

48 Desblaches, Claudia, *Diffraction, Réflexion et Transcendance du réel dans quelques poèmes de W.C. Williams et E.E. Cummings*, in *Les Avatars du Réalisme*, M.J.Ortemann (éd.), Nantes, Ouest Éditions, 2010, p. 379 à 406. Voir également son article intitulé *Sciences physiques et art poétique dans les poèmes de William Carlos Williams et Edward Estlin Cummings*, dans *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences*, L.Dahan-Gaida (éd.), Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006, p.73 à 84.

49 *C.P.*, p.348. Concernant la remarque de Claudia Desblaches, si rien n'interdit de penser que Cummings a pu avoir accès à la théorie alors nouvelle de Hubble sur l'expansion à grande vitesse de l'univers (1929) et aux travaux de Georges Lemaître en 1927 sur l'idée d'atome primitif, il faut tout de même préciser que l'expression "Big Bang" est plus tardive puisqu'elle date de 1949.

50 Cummings, E.E., *Selected Letters*, p. 139-140.

51 Flammarion, Camille, *Astronomie Populaire : description générale du ciel*, Paris, E.Marpon et E.Flammarion éd., 1880, (fac-simile de 1975), p. 653.

52 *C.P.*, p.291.

Cependant, il convient de ne pas restreindre une étude des interactions entre la science et la poésie de Cummings aux seules théories alors nouvelles : la vision du cosmos que bâtit le poète tout au long de son œuvre s'est nourrie d'autres idées et cosmogonies, parfois très anciennes. En effet, le cursus universitaire de Cummings à Harvard entre 1911 et 1916 montre une ouverture vers les lettres classiques, en particulier la littérature grecque. Elles lui ont aussi donné l'occasion de se familiariser quelque peu avec la philosophie ancienne et moderne.⁵³ Or, Claudine Desblaches établit un lien entre l'œuvre de William Carlos Williams et celle de Cummings d'une part, avec d'autre part ce qu'écrit Bergson au sujet des poètes, selon lui comparables aux premiers philosophes qui identifiaient la philosophie avec la connaissance absolue des choses.⁵⁴ En ces philosophes peuvent être reconnus les principaux penseurs antiques que Cummings a pu lire et étudier. Certains échos de leurs cosmogonies se font entendre dans quelques poèmes cummingsiens, par exemple celui qui ouvre le recueil des poésies complètes, *Epithalamion*, un poème écrit à l'occasion du mariage de Scofield Thayer et Elaine Orr (*C.P.*, p. 3 à 7). Quoique les allusions mythologiques servent avant tout un propos dont l'érotisme ne put échapper à ses destinataires, elles n'en sont pas moins le reflet de visions cosmogoniques antiques que Cummings réemploie en toute connaissance de cause. Si ces cosmogonies ne sont pas à proprement parler des sciences, elles représentent tout de même un premier état de la modélisation en perpétuelle construction de l'univers connu, ce qui rend leur présence dans les poèmes de Cummings digne d'intérêt dans notre recherche.

3. Curiosité du poète

En qualifiant certains poèmes de « transcendants », Norman Friedman met en lumière la filiation littéraire entre le courant de pensée représenté notamment par Emerson et Thoreau, et l'œuvre de Cummings. Ceci s'applique notamment à des poèmes auxquels l'idée d'épiphanie s'applique de façon pertinente :

Toute poésie vit ses Epiphanies, où il ne faut voir que le trajet le plus direct entre la vie et l'art, l'objet littéraire et le sujet, au point que leur coïncidence constitue un document d'un intérêt souverain. En effet, c'est alors que la minute de vérité, défiant le temps, éternise dans la contemplation et l'extase de la rencontre, le bonheur éphémère de sa fugace mobilité.⁵⁵

53 Kenney, .R.S., *op.cit.*, p. 52 à 72 (" The Harvard Experiences : Studies").

54 Desblaches, Claudia, *Diffraction, Réflexion et Transcendance du réel dans quelques poèmes de W.C.Williams et E.E. Cummings*, in *Les Avatars du Réalisme*, p. 398.

55 Veza, Laurette, *La Poésie Américaine de 1910 à 1940*, p.201.

S'il en est bien ainsi dans nombre de poèmes de Cummings, on pourrait douter de la pertinence d'un questionnement sur la place qu'il a pu accorder au savoir dans ces poèmes, au milieu du processus de révélation qu'ils narrent et de l'émerveillement qu'ils expriment. Cependant, Emerson n'était pas étranger à toute interrogation sur les savoirs : au contraire, dans *Nature* (1849), il s'interroge sur le crédit à accorder aux observations et à nos perceptions sensorielles dans la construction de notre représentation du monde, non qu'elles soient nécessairement mensongères, mais il voit en elles un obstacle à la véritable connaissance. La science n'est jamais si belle que lorsqu'elle abandonne l'observation au profit de la reconstitution, par la réflexion, des lois naturelles :

But the philosopher, not less than the poet, postpones the apparent order and relations of things to the empire of thought.[...] It proceeds on the faith that a law determines all phenomena, which being known, the phenomena can be predicted. That law, when in the mind, is an idea. Its beauty is infinite. [...] In physics, when this is attained, the memory burdens itself of its cumbersome catalogues of particulars, and carries centuries of observation in a single formula.

Thus even in physics, the material is degraded before the spiritual. The astronomer, the geometer, rely on their irrefragable analysis, and disdain the results of observation.⁵⁶

Cette interrogation est parmi d'autres à l'origine de la pensée de William James. Alors qu'Emerson ne voit dans les sensations qu'une étape vers une connaissance plus spirituelle de la nature, la seule véritable connaissance qui ait quelque valeur à ses yeux, James, dans une démarche clairement empirique et revendiquée comme telle, cherche à définir les processus à l'œuvre dans nos interactions avec notre environnement. Ces interactions sont elles-mêmes l'objet d'un savoir, exposé dans ses divers traités. Les questions de l'intérêt que représente le savoir, de la définition de la vérité, de l'intuition, de l'expérience spirituelle, orientent cette œuvre dont Bergson loua les apports à la philosophie moderne dans la préface qu'il écrivit pour la traduction française de *Pragmatism*, en 1911.⁵⁷ Or, Cummings est lié personnellement par plusieurs biais au fondateur du pragmatisme, tout d'abord par la proximité amicale entre sa propre famille et celle de William James, et ensuite par ses études auprès d'anciens élèves et collègues du philosophe. En effet, quoique Cummings n'ait pas été très appliqué à l'étude de philosophie pendant ses études, aux dires de l'un de ses biographes,⁵⁸ son professeur n'était autre que Ralph Barton Perry, un ancien élève de

56 Emerson, R.W., *nature*, in *The Conduct of Life, nature and Other Essays*, Londres, J.M.Dent & Sons, 1927, p.27.

57 Bergson, H., *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF

58 Voir Kennedy, *op.cit.*, p. 53.

William James qui avait édité les *Essays of Radical Empiricism*⁵⁹ en 1912, deux ans après la mort du maître. Ces quelques indications biographiques éveillent la curiosité : quels éléments de ces courants de pensée, même infimes, Cummings a-t-il pu intégrer dans ses poèmes ? De quelle manière l'a-t-il fait, et dans quel but ?

En définitive, assez peu de travaux se penchent sur les rapports que l'œuvre de Cummings entretient avec les savoirs, les réflexions sur la connaissance ou même les découvertes et inventions de son temps, malgré la curiosité qui paraît avoir été la sienne pour ces sujets variés. Or, un faisceau d'indices ainsi qu'une réflexion de Milton Cohen encouragent à aller y voir de plus près : selon lui, il faut distinguer d'un côté Cummings le « peintre&poète », contempteur des savoirs, des savants et des techniques nouvelles, affichant dans ses textes son rejet pour toute forme de pensée analytique au profit de la spontanéité du sentiment et de l'intuition ; et d'un autre côté Cummings infatigable preneur de notes patiemment accumulées et conservées pour son usage privé, traitant de nombreux domaines, pas seulement littéraires ou artistiques. Milton Cohen trace de lui le portrait un artiste en recherche constante d'une théorie esthétique pour « dire le réel » (Desblaches) de la manière la plus précise qui soit, et puisant pour ce faire à toutes les sources qu'il trouve sur son chemin : arts, littérature ancienne et contemporaine, musique, psychanalyse, philosophie, ouvrages de vulgarisation en astronomie, en optique, ou encore en physique. Dans ce cas, ainsi que l'affirme Milton Cohen et comme Blackmur l'avait pressenti (quoique sa critique soit ouvertement négative), la spontanéité affichée de l'esthétique cummingsienne serait pour une part non négligeable un leurre, le fruit d'un travail de recherches préliminaires très fouillé. De même, le mépris que Cummings professe pour la connaissance et le monde savant cacherait en réalité une curiosité certaine pour des sujets dont le développement serait susceptible d'avoir une incidence sur sa représentation mentale du monde, et, partant, sur son esthétique. Cohen montre qu'en de telles occasions, l'esprit de Cummings révélait de belles capacités d'analyse, à la manière de ces savants qu'il affectait de mépriser ouvertement.

Il est certain que Cummings aurait refusé d'admettre que ses recherches ininterrompues auraient pu faire de lui un membre de cette catégorie des philosophes, qu'il rejetait. Cependant, il a été en contact direct avec des courants de pensée qui tendaient à établir de nouveaux rapports au savoir et à la vérité, et à redéfinir les modalités de leur construction ainsi que leurs finalités. Il n'est donc pas déraisonnable de poser comme hypothèse de travail que le poète américain, exact contemporain de personnages aussi éminents qu'Albert Einstein ou Sigmund Freud, a eu la

59 James, W., *Essays in Radical Empiricism*, Cambridge, Londres, Harvard university Press 1976.

possibilité de tenir compte de leurs travaux dans ses écrits littéraires, ainsi que de ceux d'autres savants. Il peut être intéressant d'étudier, dans son œuvre écrite, comment s'est effectuée l'intégration d'éléments de philosophies de la connaissance, de constructions cosmogoniques ainsi que de théories scientifiques et de leurs implications (y compris leur utilisation matérielle). Pour ce faire, il convient de dessiner les contours du paysage intellectuel dans lequel l'œuvre de Cummings s'inscrit à ses débuts, en lisant dans ses premiers poèmes publiés la trace que ces éléments ont pu y laisser.

B) Rejet du positivisme et du sublime

1. "O sweet spontaneous earth" et la pensée positiviste

"O sweet spontaneous earth"⁶⁰ est, si l'on suit l'ordre d'apparition des poèmes dans le corpus, le premier dans lequel Cummings s'exprime ouvertement sur son rapport au savoir et en fait même le propos dominant du texte. Il s'agit d'une déploration sur les souffrances subies par la terre du fait de l'action de spécialistes de trois domaines de connaissances :

O sweet spontaneous
earth how often have
the
doting

fingers of
prurient philosophers pinched
and
poked

thee
,has the naughty thumb
of science prodded
thy

beauty .how
often have religions taken
thee upon their scraggy knees
squeezing and

buffeting thee that thou mightest conceive
gods
(but
true

to the incomparable

60 Cummings, E.E., *Complete Poems*, p. 58.

couch of death thy
rhythmic
lover

thou answerest

them only with

spring)⁶¹

Si les philosophes ("philosophers", l. 5) sont les seuls à être nommés en tant que tels, les scientifiques et les religieux sont désignés à l'aide de métonymies ("science", l. 10 et "religions", l. 13). Parallèlement, la terre est personnifiée, d'une façon comparable à ce qui se retrouve dans le premier poème du triptyque présent au début du recueil, *Epithalamion*, où apparaît sous les traits de la déesse gréco-romaine Gaïa, reconnaissable quoique son nom ne soit cité nulle part.⁶² "O sweet spontaneous earth" s'organise à partir de l'opposition nature/culture : à la Terre la douceur, la spontanéité, la fécondité, la fidélité ; aux hommes, et singulièrement aux hommes porteurs d'un savoir, la lubricité, la violence physique envers une Terre innocente. La personnification de la Terre permet les sous-entendus : le savoir, tout d'abord simple pincement (l. 2 à 9 : "how often have/the/doting/fingers of/prurient philosophers pinched/and/poked/thee"), puis exploration physique du corps de la Terre par la science (l. 10 à 13 : "has the naughty thumb/of science prodded /thy/beauty"), devient un viol perpétré par les religions exigeant que leurs dieux prennent chair en elle (l.10 à 15 : "how/often have religions taken/thee upon their scraggy knees/squeezing and/buffeting thee that thou mightest conceive/gods"). L'allusion dans ces vers à *Théogonie* d'Hésiode,⁶³ dans laquelle la Terre elle-même enfante les dieux primordiaux avec l'aide du Ciel, fait écho, à nouveau, à *Epithalamion*. Cependant, la Terre garde son mystère malgré le harcèlement dont elle est l'objet, et reste fidèle à la mort créatrice. L'écho avec le premier poème de la section

61 C.P., p.58.

62 Voir Cummings, E.E., *Complete Poems*, p.3, et plus spécialement la première strophe du poème : "Thou aged unreluctant earth who dost/with quivering continual thighs invite/the thrilling rain the slender paramour/to toy with thy extraordinary lust/(the sinuous rain which rising from thy bed/steals to his wife the sky and hour by hour/wholly renews her pale flesh with delight)". A notre sens, ce passage fait écho à ces quelques mots de Lucrèce : « Enfin se perdent les pluies, quand l'éther-père/ dans le giron de la terre-mère les a précipitées » (Lucrèce, *La nature des choses*, I, 250-251, trad. J.Pigeaud in *Les Epicuriens*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2010, p. 279.). Les personnifications de la terre et du ciel, avec la présence de la pluie comme intermédiaire entre les deux protagonistes, sont comparables et reprennent des thématiques mythologiques traditionnelles. Cummings, cependant, y adjoint une personnification de la pluie que Lucrèce n'envisage pas de façon aussi claire. La personnification de la pluie opérée par Cummings est intéressante, en ce qu'elle paraît mettre en scène le cycle naturel de l'eau (évaporation de l'eau présente sur la terre, suivie de précipitations) : sans cesse, la pluie sépare puis réunit à nouveau le couple terre-ciel. Cummings intègre à sa cosmogonie poétique une notion de rythme induite par cette allusion à l'éternel aller-retour de l'eau entre le ciel et la terre.

63 « [...] et la voix nonpareille/appelle d'abord dans le chant/ la noble race des dieux/, depuis l'instant premier, ceux qui sont né/ de Terre et d'immense Ciel ». Hésiode, *La Théogonie*, texte présenté, traduit et annoncé par Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard, 2001, p. 35.

"Humanity i love you" se perçoit dans cette image de la mort-amant, également présente à la fin du poème ; seulement, dans "Humanity i love you", c'est l'humanité qui prend une place indue dans les bras de la mort, pour y créer des poèmes et non pour donner la vie. Au contraire, dans "o sweet spontaneous", c'est la terre qui crée le renouveau, grâce à la mort, rejoignant une idée exprimée en ces termes par Lucrèce : "Donc rien ne meurt complètement de ce qui paraît mourir / puisque la nature refait une chose à partir d'une autre et qu'elle ne laisse naître aucune chose sans que la mort d'une autre n'y aide."⁶⁴

Dans "Humanity i love you", l'indécence de l'humanité qui ne sait pas rester à sa place provoque le mépris voire la haine de la voix poétique qui se met ironiquement en scène à la ligne même où cette haine est professée : "and because you are / forever making poems in the lap / of death Humanity / i hate you". Ecrire au milieu du désastre : ce désir de créer à partir des décombres laissées par la guerre ne serait-il donc pas justifié ? Peut-être est-ce pour cette raison que la voix poétique se met en retrait dans "o sweet spontaneous" et en efface la première personne. Cependant, les jugements de valeur rendent perceptible sa présence et son mépris d'une humanité tirant orgueil de son savoir au point de perdre toute décence et toute conscience de sa place véritable. À ces hommes qui la violent, à l'image de ceux de l'âge du fer selon Ovide,⁶⁵ la terre répond par le printemps, c'est-à-dire par l'âge d'or.⁶⁶

On peut par ailleurs remarquer que les trois domaines de connaissance cités par Cummings dans ce poème recourent assez exactement les trois stades successifs de la connaissance selon Auguste Comte. Celui-ci, dans sa première leçon du *Cours de philosophie positive*, affirme en effet la chose suivante :

[...] chacune de nos conceptions principales, chaque branche de nos connaissances, passe successivement par trois états théoriques différents : l'état théologique, ou fictif ; l'état métaphysique, ou abstrait ; l'état scientifique ou positif. En d'autres termes, l'esprit humain, par sa nature, emploie successivement dans chacune de ses recherches trois méthodes de philosopher, dont le caractère est essentiellement différent et même radicalement opposé : d'abord la méthode théologique, ensuite la

64 Lucrèce, *La nature des choses*, trad. J.Pigeaud in *Les Épicuriens*, Paris, Gallimard (coll.Pléiade), 2010, p.277.

65 Voici ce qu'Ovide écrit au sujet de l'âge du fer : « Et ce n'est pas seulement des moissons et une nourriture légitime que l'on exigea de la richesse de la terre, mais on pénétra jusque dans ses entrailles [...]. Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. J.Chamonard, Paris, Flammarion, 1966, p. 45. Le texte original porte : « *sed itus in viscera terrae* ». Le nom de *viscus* (ici décliné au datif pluriel : *viscera*) a un sens très physique, selon F. Gaffiot qui le traduit, comme J.Chamonard dans le texte d'Ovide, par « entrailles, viscères ».

66 Ovide, *id.*, p. 44 : « La terre elle-même, aussi, libre de toute contrainte, épargnée par la dent du hoyau, ignorant la blessure du soc, donnait sans être sollicitée tous ses fruits [...]. Le printemps était éternel, les tranquilles zéphirs caressaient de leur souffle tiède les fleurs nées sans semence. »

méthode métaphysique, et enfin la méthode positive. De là, trois sortes de philosophies, ou de systèmes généraux de conceptions sur l'ensemble des phénomènes, qui s'excluent mutuellement ; la première est le point de départ nécessaire de l'intelligence humaine ; la troisième, son état fixe et définitif ; la seconde est uniquement destinée à servir de transition.⁶⁷

Dans le poème de Cummings, la catégorie des philosophes ("philosophers") se distingue clairement des religions et de la science. D'une façon similaire, dans le texte de Comte, les partisans de la philosophie métaphysique sont distincts de ceux de la philosophie théologique, et sont les précurseurs des « scientifiques », autrement dit des « philosophes positivistes ». L'utilisation que Cummings fait du terme "philosophers" paraît donc en restreindre le sens : ce ne sont pas des intellectuels cherchant à construire des « systèmes généraux de conceptions sur l'ensemble des phénomènes » (Comte), que ces systèmes soient théologiques, métaphysiques ou scientifiques. La formulation de Cummings implique une différenciation implicite entre ces trois classes de systèmes, et n'appelle l'utilisation d'aucun adjectif pour préciser la signification du mot "philosophers". Toujours selon Auguste Comte, la pensée métaphysique est une évolution de la pensée religieuse, un intermédiaire entre cette dernière et la science positive :

Dans l'état métaphysique [*de l'intelligence humaine*], qui n'est au fond qu'une simple modification générale du premier [*l'état théologique*], les agents surnaturels sont remplacés par des forces abstraites, véritables entités (abstractions personnifiées) inhérentes aux divers êtres du monde, et conçues comme capables d'engendrer par elles-mêmes tous les phénomènes observés, dont l'explication consiste alors à assigner pour chacun l'entité correspondante.⁶⁸

Pourrait-on faire coïncider cette définition de la philosophie « métaphysique » avec ce qu'implique le mot "philosophers" sous la plume de Cummings ? S'il est difficile d'être aussi catégorique, tout au moins pouvons-nous remarquer qu'une telle lecture porte un nouvel éclairage sur le poème. Cependant, si les trois domaines de savoirs (théologique, philosophique ou métaphysique, scientifique) sont différenciés, leurs actions se situent sur un même plan temporel, ainsi que l'utilisation du *present perfect* le montre, alliée à la répétition de "how often" : Cummings fait le bilan d'actions passées et présentes, et de leurs conséquences sur le présent, induisant une division classique du temps. Le futur n'est pas évoqué, peut-être parce qu'il n'existe pas encore, mais plus sûrement parce qu'il est aisé de deviner qu'il ne sera qu'une répétition *ad infinitum* des actions déjà accomplies. Le contraste vient du présent simple des verbes d'action associés à la terre : ces

67 Comte, A., *Cours de philosophie positive, Première leçon* in *Philosophie des sciences*, Paris, Ed. Gallimard, 1996, p. 52.

68 Comte, A., *ibid.*, p. 53.

actions ne se situent pas sur le même plan temporel que celles des savants, mais dans un présent perpétuel.

On observe à cette occasion que, contrairement à Comte qui opère une hiérarchisation très nette des trois domaines de savoirs, Cummings les traite de manière égale. En effet, selon Auguste Comte, la théologie, la métaphysique et la philosophie positive représentent trois états successifs de la connaissance humaine, ainsi que nous l'avons rappelé plus haut. En tant que telles, elles sont censées représenter des états de plus en plus complexes et complets de cette connaissance. Théologie et métaphysique ne sont que des « états primitifs », alors que la philosophie positive en est l'état ultime, le plus proche de la perfection, celui qui tendra, du moins l'espère-t-il, vers l'exhaustivité.⁶⁹ Cummings, quant à lui, refuse toute hiérarchisation, qu'elle soit temporelle ou qu'elle se fonde sur un jugement de valeur. Ce faisant, il semble nier toute idée d'évolution, et *a fortiori* toute idée de progrès telle que Comte l'exprime dans sa *Première leçon de philosophie positive*. Cummings n'attend aucun cheminement, aucun perfectionnement des connaissances humaines. En revanche, la gradation des verbes d'actions ("pinched" l. 6 ; "poked" l.8 ; "prodded" l.11 ; "squeezing" l.16 ; "buffeting", l.17) semble exprimer une crainte face aux conséquences prévisibles de tels actes, de plus en plus blessantes pour la terre violentée. Aucun des trois domaines de connaissances ne sort grandi de ses actes envers la terre. Les religions établies – à mettre en relation avec la « philosophie théologique » de Comte – qui exigent de la terre qu'elle leur engendre les dieux susceptibles de leur conférer leur légitimité (p. 58, l.13 à 18), sont pour la deuxième fois tournées en dérision dans cette section de *Tulips & Chimneys* : après le crucifix brisé du deuxième poème⁷⁰, leur personnification dans "o sweet spontaneous" est péjorative. Tout se passe comme si Cummings refusait de les considérer comme des domaines de connaissance jouissant d'un quelconque statut particulier que le rapport au sacré pourrait leur assurer : à l'instar de la philosophie ou de la science, ce ne sont ni plus ni moins que des modes de pensée cherchant à conformer la nature à leurs attentes. La science et la philosophie sont, au mieux, sur un même plan d'importance que les religions, quoique les actions de ces dernières soient celles dont les conséquences sont les plus graves. Cummings, en quelques vers, nie les espoirs de Comte en une science dont les progrès permettraient à l'humanité d'acquérir une meilleure connaissance concrète du monde. La science, dans son poème, ne paraît ni plus ni moins concrète que les religions ou la philosophie. Les souffrances infligées à la terre sont les métaphores des moyens employés par les sciences pour asseoir leur emprise sur elle, et, surtout, des conséquences que cette emprise entraîne.

69 Voir Comte, A., *op.cit.*, p. 54-55.

70 Voir *Complete Poems*, p. 54, l. 13 à 16 : " a crucifix which smashes into several / pieces and is hurriedly picked up and / thrown on the ash-heap"

Excepté pour les religions, aucune allusion n'est faite à ce que l'on pourrait appeler le contenu de ces domaines de connaissances.

Dans son œuvre, Comte anticipe une critique qui pouvait être faite à son système de pensée, au sujet de la nécessaire division du savoir, de l'impossibilité d'une vision ou d'une description globale du monde et du risque de voir les spécialistes se perdre dans le détail. Il reconnaît que cette division est « artificielle »⁷¹. Cummings refuse précisément cette fragmentation, et s'adresse à la terre comme à une personne indivise, avec le pronom habituellement usité pour s'adresser à la divinité. Il oppose donc dans ce poème, à la division passé-présent-futur induite par l'évolution des savoirs exposée par Comte, l'éternité de la contemplation, et à la fragmentation du monde, un cosmos dépourvu de frontières, y compris entre la mort et la vie.

2. "O Distinct / Lady" : le sublime rejeté

La section intitulée *Amores* entraîne le lecteur dans une suite de onze poèmes lyriques, pour certains rédigés par Cummings pendant ses études à Harvard et retravaillés par la suite en vue de leur publication en recueil : il s'agit donc, du moins partiellement, de poèmes de jeunesse.⁷² Le dernier poème de la section, "O Distinct/ Lady",⁷³ s'ouvre sur un vocatif qui fait écho à ceux que l'on retrouve, par exemple, dans *Dejection - An Ode* de Coleridge,⁷⁴ et qui contribue à l'apparenter aux odes romantiques. Il contient une parenthèse critique aisément décelable. Le mot de parenthèse peut être ici pris au sens propre, car l'utilisation de ce signe de ponctuation est conventionnelle et encadre très exactement le passage critique en question : entre les lignes 2 et 25, le sujet poétique "i" (en minuscule) oppose d'emblée son propre art poétique ("a fragile certain song", l.2-3) à celui d'autres poètes dont il tait le nom mais qui appartiennent au passé : "the singers the others" (l.7). Cette critique se fonde sur un triple constat ainsi exprimé :

(the singers the others
they have been faithful

to many things and which

71 Comte, A., *op.cit.*, p. 77.

72 Voir Kennedy, R., *Dreams in the Mirror, A Biography of E.E. Cummings*, New York, Liveright ed., 1994, p.533 : "In the group called "Amores", some poems, notably "into the smiting" and " the glory is fallen out of," had in the Harvard days been written in long free-verse lines ; now Cummings has given them varied pacing and additional interest by making the lines shorter."

73 Cummings, E.E., *Complete Poems*, p. 52, l. 6 à 18

74 " O Lady ! we receive but what we give". Coleridge, S.T., *The Complete Poems*, London, Penguin, 2004, p. 308.

die
i have been sometimes true
to Nothing and which lives

they were fond of the handsome
moon never spoke ill of the
pretty stars and to
the serene the complicated

and the obvious
they were faithful
and which i despise

Le sujet lyrique fait porter sa critique sur les choix esthétiques et philosophiques effectués par ces « autres », sur leur validité ainsi que sur leur discours systématiquement laudateur à l'endroit des objets cosmiques.

Cette deuxième critique peut être entendue comme un rejet d'une forme de sublime, celle que l'on peut retrouver par exemple dans *A Night Piece* de William Wordsworth :

[...] He looks around, the clouds are split
Asunder, and above his head he views
The clear moon and the glory of the heavens.
There in a black-blue vault she sails along
Followed by multitudes of stars, that small,
And bright, and sharp along the gloomy vault
Drive as she drives. How fast they wheel away ! [...]⁷⁵

Ce sublime, qui se rencontre également dans *Intimations of Immortality* du même auteur, vise ici à conduire le lecteur à prendre conscience à la fois de sa petitesse et de son appartenance au cosmos. Ainsi que l'écrit Kant : « Est sublime ce en comparaison de quoi tout le reste est petit. »⁷⁶ Loin d'être ici un sujet d'effroi pour Wordsworth, la contemplation le conduit dans le poème que nous venons d'évoquer à une joie sans mélange et à une grande sérénité. L'adjectif "serene" ainsi que ses dérivés sont également assez courants dans l'œuvre de Henry Wadsworth Longfellow, et très souvent associé à des thématiques touchant au cosmos, ce que l'on observera par exemple dans ce vers tiré d'*Excelsior* : "And from the sky, serene and far / a voice fell, like a falling star, / Excelsior ! "⁷⁷ On observe une association similaire dans ce court extrait d'*Evangeline* : "[...]and serenely the sun sank / Down to his rest, and twilight prevailed."⁷⁸

75 Wordsworth, W., *Selected Poems*, London, Penguin Books, 2004, p. 18.

76 Kant, I., *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF Flammarion, 1995, p. 231.

77 Longfellow, H.W., *Poems and Other Writings*, New York, The Library of America, 2000, p. 23, dernière strophe du poème.

78 *Id.*, p.59.

Kant définit en d'autres termes le sublime : « Est sublime ce qui, du fait simplement qu'on puisse le penser, démontre un pouvoir de l'esprit qui dépasse toute mesure des sens. »⁷⁹ Dans ces vers de Wordsworth ou de Longfellow, marqués par le sublime, le sujet poétique se complairait-il trop au goût de Cummings dans une contemplation quelque peu narcissique de la puissance de sa propre pensée ? Est-ce ce sentiment que le sujet lyrique cummingsien pointe du doigt comme une faute de goût ? L'ironie du sujet lyrique cummingsien est perceptible au travers des adjectifs choisis pour qualifier les objets cosmiques ("handsome", "pretty") et le sentiment éprouvé par les « autres » ("fond of") : sans être péjoratifs pris dans leur sens propre, ces adjectifs n'en ont pas moins pour but de minorer la portée et l'intérêt du sublime en poésie. Ces thématiques rabaissées au rang de lieux communs désignent par conséquent assez explicitement les cibles de l'ironie de Cummings : certains poètes romantiques et transcendentalistes parmi lesquels Longfellow, le héros de sa jeunesse dont il proclame crânement la mort dans ce même recueil : " they believe in Christ and Longfellow, both dead"⁸⁰.

Le sujet poétique cummingsien choisit quant à lui de se tourner vers le sordide (l. 19-21), et l'on peut tout d'abord comprendre ce choix comme une volonté de rompre avec des modèles démodés ou naïfs à ses yeux :

frankly

admitting i have been true
only to the noise of worms.

Le terme « sordide » vient du mot *sordes*, au sujet duquel Pascal Quignard rappelle la chose suivante : « Les sordes à Rome définissaient les loques de deuil.[...] Sordidi veut dire répugnants. » Et plus loin : « Le contraire de la chose sordidissime consiste dans l'objet trop beau qui fait tache dans le milieu (naturel) ou dans le cadre (culturel). »⁸¹ Le sordide est en lien direct, y compris du point de vue étymologique, avec la mort, l'éphémère, le corruptible, "the noise of worms". Cummings l'oppose ici sciemment aux objets célestes trop beaux, contemplés par ses prédécesseurs. Il rejette dans le même temps toute idée d'élévation : son attention est explicitement accordée à des éléments souterrains, et l'on observera plutôt une volonté d'abaissement, image inversée de l'élévation spirituelle recherchée par les poètes romantiques. Est-ce pour cette raison qu'il qualifie son adoration pour sa Dame de « négligée » ("unkempt", l.2) ? Du fait de son intérêt pour le

79 Kant, *op.cit.*, p. 232.

80 C.P., p. 115.

81 Quignard, P., *Les sordidissimes*, Paris, Ed. Grasset & Fasquelle, Coll. Folio Gallimard, 2005, p. 36 et 38.

sordide, un tel sentiment en lui ne saurait être parfait, mais impur et incomplet. Le sujet paraît ambivalent face à ses modèles : le rejet revendiqué est contrebalancé par le caractère parodique du poème, qui prend la forme d'une ode à la louange du sordide.

Par ailleurs, la différence de nature entre les objets auxquels s'attachaient les « autres » poètes et ceux du sujet poétique cummingsien semble induire une différence d'intensité de l'attention portée lors de la contemplation ou de l'observation : aux objets sublimes « évidents » ("the obvious", l. 16) au sens d'aisément observables par tous, répond un objet sordide dissimulé sous la terre, extrêmement ténu et difficilement perceptible. Son contrepoint à la musique des sphères que ses prédécesseurs louaient (ne sont-ils pas qualifiés de "singers" à la ligne 6 ?) est le bruit des vers qui dévorent les morts, "the noise of worms" (l.21 et l.39), cité par deux fois comme pour l'amplifier. Tout se passe comme si le sujet poétique considérait que si les « autres » poètes s'attachaient à la contemplation d'objets hors d'atteinte, c'était faute de mieux car ils se montraient incapables de prêter suffisamment d'attention à l'immédiat. Le sordide, imperceptible pour eux, perdait alors logiquement de son attrait.

Le choix esthétique opéré par le sujet poétique dans le poème de Cummings le conduit au contraire à focaliser son attention sur des objets concrets, proches dans l'espace et observables au prix d'efforts certains. Son expérience en tant qu'observateur peut ensuite s'étendre à des abstractions : le sujet invite alors son objet lyrique à l'accompagner pour observer la vie ("the doomed / smile of life's placid obscure palpable carnival", l. 28-31), le bien et le mal ("the square virtues and the oblong sins", l. 33), et le Néant ("Nothing and which lives", l. 11 et "incorruptible / Nothing", l. 36-37). Les nombreux adjectifs qui parsèment cette invitation (l.24 à 39) rendent compte d'un jugement effectué sur les objets observés, et peuvent être distribués en deux catégories : tout d'abord, on notera les adjectifs qui impliquent un jugement fondé sur l'activité du corps, notamment les perceptions sensorielles ("distinct", "fragile", "placid", "obscure", "palpable"). D'autres termes, verbes, adverbes ou noms, peuvent corroborer l'existence de cette catégorie ("melody", "violins", "sun", "day", "noise") et la compléter en traduisant des mouvements ("swiftly", "take" "dance", "gesticulate"), des expressions ("smile"), voire une partie du corps ("lips"). Ensuite, on remarquera la présence d'adjectifs qui traduisent un jugement d'ordre intellectuel en opposant ce qui permet l'observation ("distinct", "certain", "exact", "eligible", "normal", "accurate", auxquels on peut adjoindre l'adverbe "perfectly") à ce qui y fait obstacle ("doomed", "insufficient", que l'on peut associer à l'adjectif "unaccountable", l. 23).

Il ressort de ces observations l'importance primordiale de la matière dans ce poème : les abstractions sont rendues concrètes, et ne sont pas appréhendées de manière intellectuelle. De plus, l'importance du mouvement semble créer un espace dans lequel les objets observés sont situés les uns par rapport aux autres ("behind" l.28, "where", l. 31, "under", l. 37, 38 et 39). De tels procédés cherchent à concrétiser, au sens premier du terme, des objets abstraits, pour rendre compte de la certitude de leur existence. Tout cela s'oppose aux adjectifs substantivés des quatrième et cinquième strophes : "the serene the complicated /and the obvious" (l.15-16). Ces trois adjectifs renvoient à un jugement purement intellectuel qui ne recueille que la désapprobation du sujet cummingsien ("and which i despise", l.18), alors que leur substantivation semble indiquer qu'ils formaient pour ses prédécesseurs des catégories bien distinctes, quasiment des substances à part entière. Or, le sujet cummingsien leur refuse formellement un tel statut : la construction du poème conduit en effet à les assimiler à des objets éphémères :

(the singers the others
they have been faithful

to many things and which
die
[...]

they were fond of the handsome
moon never spoke ill of the
pretty stars and to
the serene the complicated

and the obvious
they were faithful⁸²

La deuxième partie de l'affirmation à leur sujet semble donner des exemples étayant ce qui est dit dans les lignes 6 à 9 : en ce cas, aucun des objets cités n'est éternel et leur existence ne peut être donnée pour certaine. De cette idée découle probablement le choix des adjectifs qualifiant respectivement les « autres poètes » et le sujet poétique lui-même : "faithful" s'oppose à "true". Ce choix n'est pas neutre : "faithful" est relié à la croyance en des choses que l'on ne peut prouver objectivement (faith), tandis que "true" renvoie à une notion de vérité que la définition qu'en donne William James dans *Pragmatism* éclairera utilement : "The true is the name of whatever proves itself to be good in the way of belief, and good, too, for definite, assignable reasons."⁸³ La vérité d'une idée, précise James plus loin dans son ouvrage, se construit sans cesse, concrètement :

82 l.7 à 9, et l. 12 à 17.

83 James, W., *Pragmatism*, in *Writings 1902-1910*, New York, the Library of America, 1987, p.520.

True ideas are those that we can assimilate, validate, corroborate and verify. False ideas are those that we cannot. [...]

The truth of an idea is not a stagnant property inherent in it. Truth *happens* to an idea. It *becomes* true, is *made* true by events. Its verity is in fact an event, a process : the process namely of its verifying itself, its *verification*. Its validity is the process of its *valid-ation*.⁸⁴

Cummings semble avoir retenu ici le lien posé par James entre vérité et vérification : la vérité serait un processus de vérification continu, plutôt qu'un état figé. C'est bien à la vérification ou à l'expérimentation d'un univers en continu mouvement qu'il invite sa « Dame », dans les dernières strophes, plus qu'à la contemplation d'un cosmos fixe et éternel. Par ailleurs, si la vérité d'une idée se mesure à ses résultats, selon James (ce qui est le sens de la première définition), le bien-fondé de l'attachement du sujet poétique au sordide se voit d'après Cummings dans le résultat qu'est son poème, différent de ce qui a été écrit jusque là :

if i have made
a fragile certain

song under the window of your soul
it is not like any songs

Sa volonté d'observer ce qui est quasiment imperceptible et qui a été dédaigné lui permet d'avoir accès au Néant qui selon lui est caché derrière toutes les manifestations de la vie, et de le regarder en face : cet autre résultat prouve sa vérité et sa franchise.

Cependant, deux questions restent en suspens au sujet des liens entre la posture de Cummings dans ce poème et le pragmatisme. Tout d'abord, il convient de noter que l'injonction finale est elle aussi presque inaudible : à l'instar du « bruit des vers » que l'épaisseur de la terre rend imperceptible, elle se trouve dissimulée derrière tous ces adjectifs et adverbes qui expriment peut-être une volonté de prendre en compte l'expérience concrète. Aussi peut-on la reconstituer comme suit :

Lady

84 *Id.*, p.573 – 574.

take my song that we may watch how behind the smile of life's carnival where to
a melody of violins dance the virtues and the sins gesticulate the lips of Nothing
under the sun under the day under the noise of worms

Dans cet espace poétique où les éléments sont à la fois imbriqués dans le poème et situés les uns par rapport aux autres grâce à des connecteurs, perce la voix du Néant derrière trois sons distincts. Rien n'est donné *a priori* : le sujet et le lecteur doivent opérer un tri dans ce qu'ils perçoivent pour avoir accès à cette voix que le sujet poétique associe à sa vérité. Plusieurs lectures sont nécessaires pour effectuer un tel tri. Est-ce une trace d'une influence empiriste ? Selon Stéphane Malderieux, James distinguait trois « moments de la conscience » : « [...] le chaos correspond aux données originelles de la conscience, le champ correspond à l'organisation synchronique de la conscience et le courant à son organisation temporelle. »⁸⁵ On peut se demander si Cummings a réellement et consciemment voulu intégrer ces trois moments de la conscience dans la construction de son poème, de manière à les faire expérimenter à son lecteur.

Nous pouvons par ailleurs approfondir la question du rejet du sublime dans l'œuvre de Cummings : est-il si définitif et radical que "O Distinct Lady " peut le laisser penser ? D'après le sujet poétique de l'ode que nous venons d'étudier, le sublime romantique, par exemple celui que l'on rencontre dans les poèmes de Wordsworth, se caractérise par la beauté, la sérénité qu'il induit dans l'esprit de celui qui contemple un objet sublime, la complexité, l'évidence : la contemplation du ciel étoilé en est peut-être l'exemple le plus commun. Toutes choses que Cummings rejette ici pour deux raisons. Premièrement, selon lui, l'expérience du sublime n'est pas fondée sur les sens mais prend sa source dans l'intellect, ce que montre la substantivation des adjectifs "serene", "complicated", "obvious". Aucun des adjectifs substantivés ne se rapporte à une expérience sensorielle, mais seulement à des expériences d'ordre intellectuel. Les « substances » ainsi créées ne sont donc pas des objets concrets mais abstraits, et leur existence est sujette à caution car rien ne permet de la vérifier. Deuxièmement, ces choses dites sublimes ne sont à ses yeux ni immuables ni éternelles : si l'on peut poser l'hypothèse que Cummings reprend ici à son compte des idées alors relativement récentes sur le devenir de l'univers,⁸⁶ certains textes religieux de type apocalyptique annoncent

85 Malderieux, S., *William James, L'attitude empiriste*, Paris, PUF, 2008, p.61.

86 En 1907, dans son ouvrage *Pragmatism*, William James cite longuement un passage de *The Foundation of Belief* de A.J.Balfour, paru cinq ans auparavant, dans lequel ce dernier brosse un tableau apocalyptique de la fin du système solaire (*op.cit.*, p. 531-532). Cependant, il n'est vraiment question dans ce passage que du devenir du soleil et de la Terre, alors que James le présente comme « l'image de l'état de l'univers à sa fin, telle que la science évolutionniste le prédit » ("the picture of the last state of the universe which evolutionary science foresees."). La question du devenir de l'univers bouscule alors les esprits parmi les plus grands : en 1915, Einstein, troublé par un des aspects de la théorie de la relativité générale qui impliquait un univers en expansion, introduit une « constante cosmologique » pour contrebalancer ce résultat et conserver un univers statique sans début ni fin. Cependant, l'idée

également la destruction du cosmos à la fin des temps⁸⁷ et étaient alors très probablement d'un accès plus facile pour lui. Quelle que soit la conception de Cummings sur la question, si toutefois il l'a formulée explicitement, force est de constater qu'à ses yeux, à ce stade de son œuvre, aucun objet cosmique ne peut prétendre à l'éternité : la seule chose qui soit véritablement immuable est le Néant, et ce qui s'en rapproche le plus dans l'expérience humaine est la mort (rappelée par "the noise of worms"). Le choix du sordide comme objet poétique n'est donc pas un simple choix esthétique basé sur un rejet des modèles : il procède également du constat de l'erreur des prédécesseurs du poète, soit qu'ils aient oublié, en quelque sorte, les textes fondateurs, soit que la science de leur époque ne leur ait pas permis d'avoir conscience du caractère éphémère du cosmos.

Cependant, ce que Kant écrit au sujet du sentiment du sublime éclaire sous un autre jour les choix esthétiques de Cummings dans ce poème :

De là vient aussi qu'il [*le sentiment du sublime*] est incompatible avec l'attrait ; et comme l'esprit n'est pas seulement attiré par l'objet, mais qu'alternativement il s'en trouve aussi toujours repoussé, la satisfaction prise au sublime ne contient pas tant un plaisir positif que bien plutôt de l'admiration ou du respect, ce qui veut dire qu'elle mérite d'être appelée un plaisir négatif⁸⁸

Si le sordide est un objet digne qu'on soit « vrai » à son sujet dans le poème, et s'il peut provoquer un tel sentiment mêlé, alors Cummings n'aura-t-il pas simplement remplacé une forme de sublime par une autre ? Le sordide serait alors à la fois une expérience sensorielle, sensible au plus près de ce que l'homme peut percevoir, et un sublime en négatif, presque au sens photographique du terme.

d'un univers changeant fait son chemin : en 1922, Alexander Friedmann montra qu'on ne pouvait s'attendre à un univers statique, ce qui fut confirmé en 1929 par les observations d'Edwin Hubble. Le cosmos n'est plus figé ni éternel. Dans le premier des trois modèles d'univers élaborés par Friedmann en 1922, l'univers s'étendra pendant un certain temps, avant de se contracter et de s'effondrer sur lui-même. Par la suite, Einstein reconnut son erreur. Voir Hawking, S., *A Brief History of Time – From the Big Bang to Black Holes*, London, Bantam Books, 1995, p. 44 à 50.

87 Voir, par exemple, les chapitres 20 et 21 de l'Apocalypse de Jean.

88 Kant, I., *op.cit.*, Paris, GF Flammarion, 1995, p.226.

3. Amores à la lumière de "O Distinct / Lady"

Après avoir détaillé ce qui ressemble à un programme poétique dans le poème conclusif de la section *Amores*, une lecture plus rapide des poèmes qui la composent permettra de dégager certaines constantes.

Tout d'abord, l'importance du corps et des perceptions y est sans cesse souligné. Cela est particulièrement prégnant dans le premier poème, "your little voice" (*C.P.*, p. 41), au cours duquel le fait d'entendre la voix de l'objet lyrique entraîne des images dynamiques de vertige et d'envol, avec un implicite érotique probable ("i felt suddenly / dizzy", l. 3 et 4 ; "I was whirled and tossed into delicious dancing / up", l.12-13). Cette observation, mise en relation avec l'importance de l'expérience sensorielle dans le pragmatisme de William James, permet de comprendre les premiers vers d'un poème que Cummings a publié quelques années plus tard : "since feeling is first / who pays any attention / to the syntax of things / will never wholly kiss you" (p. 291). Le verbe substantivé "feeling" ne désigne pas seulement le sentiment au sens où le français l'entend, c'est-à-dire un sentiment en quelque sorte intellectuel, mais aussi, et peut-être surtout, le fait même de percevoir le monde grâce aux sens. Selon la voix poétique, l'interprétation est secondaire, et constitue même un obstacle à l'expérience.

L'importance de l'expérience dans la section *Amores* se conçoit également si elle est lue presque comme une séquence narrative : on y lit alors en filigrane un récit d'union suivie de séparation qui peut être entendue au sens premier, celui que les nombreux mots du champ lexical de la mort soulignent. Le recueil se clôt alors sur la déploration de la mort de l'objet lyrique (p. 51, l. 15 à 17 : "i lie at length, breathing/ with shut eyes / the sweet earth where thou liest") et sur la réunion, après sa propre mort, du sujet lyrique avec son objet disparu ("O Distinct / Lady", p. 52) Un double sens est perceptible, qui ferait de cette section la relation des étapes d'une expérience amoureuse. Il peut être tentant, de ce fait, de relier cette séquence narrative à la vie même de l'auteur,⁸⁹ mais il convient de ne le faire qu'avec précautions, et seulement pour souligner le caractère concret que cette expérience revêt alors de plein droit, quel que soit le sens privilégié par le lecteur.

⁸⁹ On peut notamment penser à la disparition de Marie-Louise Lallemand lorsque Cummings quitta Paris en 1918, ou à sa situation avec Elaine Orr au tout début des années 1920. Voir Kennedy, p. 157-158 et p. 189-201.

En construisant une séquence narrative, Cummings construit également une séquence temporelle expérimentée personnellement. Le temps n'est pas mesuré précisément, mais apparaît au travers d'allusions aux saisons, aux marées, aux astres. L'expérience n'est pas hors du temps. Elle n'est pas non plus éternelle, puisqu'une fin est envisagée. Si les objets cosmiques, la lune, les étoiles, les marées, ne sont pas ici traités comme supports au sublime, c'est qu'ils présentent avant tout un intérêt sur un plan pragmatique, au sens que James donne à ce terme : ils servent à mesurer le temps, quoique imparfaitement, et ont par conséquent une utilité pratique. Le temps lui-même est une partie de l'expérience, mais le poète n'en fait pas le centre de sa réflexion. William James, dans *Pragmatism*, pose l'inexistence d'un temps transcendant, qui n'est selon lui qu'une construction intellectuelle, non une expérience humaine :

Cosmic space and cosmic time, so far from being the intuitions that Kant said they were, are constructions as patently artificial as any that science can show. The great majority of the human race never use these notions, but live in plural times and spaces, interpenetrant and *durcheinander*.⁹⁰

La déchéance des astres de leur rang d'objets supports au sentiment du sublime prend alors tout son sens. De même, si le temps transcendant n'est plus reconnu, alors que naissent des temporalités plus personnelles, le sentiment de crainte des humains éphémères face à l'éternité d'un univers que l'on croit statique n'a plus lieu d'être : Cummings peut se sentir autorisé à rejeter toute expression de cette crainte qui ferait appel au sublime romantique.

C) De l'expérience du sordide à la théorie jamesienne des émotions

1. Orphée

C'est alors que la figure d'Orphée se montre discrètement dans ces poèmes où la mort et l'amour sont intimement liés. On la rencontre en tout premier lieu dans le neuvième poème de la section :

if one marvel

seeing the hunger of my
lips for a dead thing,
i shall instruct
him silently with becoming

90 James, W., *op.cit.*, p. 564.

*steps to seek
your face*⁹¹

La réminiscence, pour ténue qu'elle soit, éclaire sous un autre jour l'exploration du sordide qui a lieu dans le dernier poème de la section : en effet, le sujet poétique se sent habilité à instruire et à guider un interlocuteur fictif dans sa recherche d'un objet mort – "a dead thing" – de manière à partager son expérience. Cette expérience, en l'occurrence, n'est autre que celle d'Orphée descendant aux Enfers à la recherche de l'objet aimé. Remarquons l'économie et le dynamisme de ces quelques vers, qui proposent à l'interlocuteur non d'imiter un mouvement, mais de devenir le mouvement lui-même. La dynamisation métaphorique du lecteur est une façon de l'inclure dans l'expérience proposée.

Analyser la présence du mythe d'Orphée dans les poèmes du début de la carrière littéraire de Cummings permet de mettre en lumière la cohérence de ce réseau de réminiscences. Le terme de « réseau » paraît convenir, au sens où il met en exergue le fait que dans les poèmes du premier recueil, de telles allusions se font écho les unes aux autres et semblent construire un paradigme. Le mythe d'Orphée, dont la source la plus complète provient des livres X et XI des *Métamorphoses* d'Ovide⁹², s'articule autour de quelques traits distinctifs : premièrement, le héros est un poète, explicitement reconnu comme tel au point de devenir, avec Homère, l'archétype du musicien-poète. Tous deux sont cités par Dante dans le quatrième chant de *l'Enfer* où sont décrits les limbes, le lieu situé à l'entrée de l'Enfer, où les âmes nobles mais privées de baptême, donc du salut, sont censées rester dans un silence éternel, leur « seule peine » étant « de vivre et d'attendre et d'ignorer l'espoir »⁹³. Deuxièmement, l'absence de l'être aimé du poète, causée par sa mort, est un événement qui met Orphée en marche. Cette mise en marche se comprend au sens physique du terme (Orphée se rend aux Enfers physiquement) et au sens figuré : elle exprime le démarrage du processus créatif. Le mythe d'Orphée est donc un récit sur le dynamisme de la création, tout autant qu'une célébration de l'art poétique. Orphée est un poète en mouvement, qui explore l'inconnu et le monde infernal souterrain ; c'est également l'histoire d'un défi lancé à la mort, à qui Orphée demande simplement du temps de vie pour son épouse : « Par ces lieux que remplit la crainte, [...], je vous en prie, renouez le fil trop tôt coupé du destin d'Eurydice. »⁹⁴ Enfin, ce récit peut être lu comme un questionnement sur la puissance et l'impuissance de l'art : Orphée constate l'échec de sa poésie, son

91 *C.P.*, p. 50, l.8 à 14. (Nous soulignons).

92 Voir Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, GF-Flammarion, 1966, p.253-255 puis p.275-277.

93 Dante, *La Comédie*, trad. Jean-Charles Vegliante, Paris, Gallimard, 2012, p. 59.

94 Ovide, *id.*, p.254.

impossibilité à faire revenir l'absente et à vaincre la violence de la séparation. Alors naissent en lui la mélancolie et la nostalgie qui le font devenir un poète capable de charmer humains et animaux. Cependant, cela le conduit à l'isolement, à la séparation d'avec la société humaine : au moment où le contact avec la nature s'établit le plus fortement, celui avec l'humanité est rompu. Orphée, accusé d'être inhumain, est mis en pièces par les bacchantes insensibles à son chant, signe d'un nouvel échec de son art.

Certains motifs du mythe orphique se retrouvent dans deux œuvres littéraires qui entretiennent des liens d'intertextualité très forts avec le corpus cummingsien : la *Comédie* de Dante Alighieri, et *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan. On reconnaît en effet dans ces deux récits le motif de l'exploration d'un au-delà (onirique et racontée selon un point de vue extérieur dans le cas de Bunyan, selon un point de vue intérieur dans le cas de Dante Alighieri) donnant naissance ensuite à une production littéraire. Or, Cummings utilise ouvertement la trame narrative de *The Pilgrim's Progress* pour construire *The Enormous Room*⁹⁵, tandis que des réminiscences dantesques se décèlent dans certains poèmes de *Tulips & Chimneys*, en particulier le premier poème de la section *Songs*, avec son cortège d'âmes en peine semblant provenir tout droit du *Purgatoire* (*C.P.*, p. 9). Dans la section de ce même recueil intitulée *La Guerre*, qui paraît plus explicitement inspirée de la vie de l'auteur ainsi que le laissent penser la présence de noms propres et de phrases en français, (*C.P.*, p. 55 et 56), l'avant-dernier poème peut se lire comme une déambulation dans l'enfer des souvenirs ; les femmes dont il est question sont mortes ou disparues :

little ladies more
than dead exactly dance
in my head,precisely
dance where danced la guerre. (l.1 à 4)

La tête du poète, sa mémoire, sont un enfer que le poète explore. Le poète, nouvel Orphée, ne peut que constater son échec à les ramener à la vie. Son poème rend compte de son expérience au cœur du sordide, ainsi que de son impuissance.

95 Le titre du troisième chapitre de son récit est précisément : "*A Pilgrim's Progress* " (New York, Liveright, 1978, p.27). Il s'agit du chapitre dans lequel le narrateur raconte les heures suivant son arrestation.

romantisme explora ce motif, en multipliant les poèmes à la mémoire des absents. Cummings, lui, mêle dans *Tulips & Chimneys* des poèmes imprégnés du souvenir des disparus et d'autres textes où il affirme l'urgence de son écriture : " i am going to utter a tree,Nobody / shall stop me", écrit-il dans le dernier poème de la section *Tulips* (p.114). L'inventivité lexicale ou grammaticale de Cummings lui permet de dire la nature autrement, de la renouveler, de créer un arbre au moment où il écrit le mot, de même qu'Orphée, grâce à son art si original qu'il ne laisse aucun être animé indifférent, peut, après avoir défié la mort et connu la nostalgie causée par l'absence, communiquer pleinement à la fois avec et sur la nature.

3. "The Pond in Winter" et "SNO" : quand l'expérience du sordide fragmente le langage

Selon Emerson, qui expose cette idée dès 1836, si le langage est un don de la nature, cette dernière est également un langage en elle-même :

Language is a third use which nature subserves to man. nature is the vehicle of thought, and in a simple, double, and threefold degree.

1. Words are signs of natural facts.
2. Particular natural facts are symbols of particular spiritual facts.
3. nature is the symbol of spirit.⁹⁸

Cependant, ainsi qu'il le remarque un peu plus loin dans son essai, le poète a besoin d'être isolé pour percevoir la beauté de ce langage : "The poet finds something ridiculous in his delight, until he is out of the sight of men"⁹⁹. Thoreau vécut volontairement cet isolement près de l'étang de Walden. Relatant les deux années passées dans sa cabane, il décrit Walden en hiver dans deux chapitres consécutifs, "Winter Animals" et "The Pond in Winter"¹⁰⁰. Le premier de ces deux chapitres présente la faune de Walden. Le second traite plus particulièrement de l'activité humaine dans et autour des eaux de l'étang pendant l'hiver : les mesures prises par Thoreau pour déterminer la profondeur de l'étang, puis le ramassage de la glace et de la tourbe par des ouvriers. Bien sûr, l'enfer, si enfer il y a, ne surgit dans ce texte ni de la solitude, ni de l'isolement, ni des eaux sombres

⁹⁸ Emerson, *id.*, p. 11.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁰ Thoreau, H.D., *Walden ; or, Life in the Woods*, New York, Library of America, 1985, p. 538 à 560.

de Walden, mais des conséquences sur la nature de l'activité humaine incontrôlée, lorsque l'homme agit en propriétaire des lieux. Cummings a intégré à *Tulips & Chimneys* un poème qui traite d'un environnement naturel semblable, un étang en hiver : "SNO" (*Complete Poems*, p. 113), encadré par "at the ferocious moment of 5 o'clock" et "i am going to utter a tree Nobody".

Afin d'éclairer ce qui rapproche Cummings de Thoreau comme ce qui l'en éloigne dans l'évocation d'un paysage comparable, quelques observations préalables sur le texte de Thoreau sont nécessaires. "Winter Animals" s'ouvre sur un constat : la possibilité de profiter d'un point de vue original sur l'étang et ses alentours, grâce à l'épaisseur de la glace qui permet au narrateur de marcher jusqu'au milieu du plan d'eau. Les deux chapitres présentent ensuite une organisation similaire : Thoreau décrit tout d'abord un environnement sauvage, dépourvu de présence humaine hormis la sienne propre, avant de s'étendre sur l'activité des hommes dans la nature et ses conséquences et de s'achever sur des considérations plus générales, sur la protection de la nature dans le premier de ces deux chapitres, sur une ouverture vers l'Orient dans le second.

Dans "The Pond in Winter", Thoreau traite d'un aspect particulier de l'étang : sa profondeur. Sur un ton où perce l'ironie, il se pose en nouvel Orphée, prêt à explorer les mondes infernaux :

As I was desirous to recover the long lost bottom of Walden Pond, I surveyed it carefully, before the ice broke up, early in '46, with compass and chain and sounding line. There have been many stories told about the bottom, or rather no bottom, of this pond, which certainly had no foundation for themselves. It is remarkable how long men will believe in the bottomlessness of a pond without taking the trouble to sound it. [...] Many have believed that Walden reached quite through to the other side of the globe. Some who have lain flat on the ice for a long time, looking down through the illusive medium, perchance with watery eyes into the bargain, and driven to hasty conclusions by the fear of catching cold in their breasts, have seen vast holes "into which a load of hay might be driven," if there were any body to drive it, the undoubted source of the Styx and entrance to the Infernal Regions from these parts."¹⁰¹

Il est intéressant de noter que la communication entre Walden et le reste du monde, si elle est bel et bien établie à la fin du chapitre, se fait non pas verticalement, par la profondeur et la crainte qu'elle inspire, mais horizontalement : Thoreau crée un réseau de pensées grâce à ses lectures philosophiques et ses réflexions, et symbolise ce fait en imaginant l'eau de Walden qui, participant au cycle de l'eau universel, se retrouve dans le Gange ou dans d'autres eaux tout aussi mythiques

101 *Id.*, p. 549.

(p.559 – 560). Dans ce chapitre où Thoreau fait la part belle à son émerveillement devant la beauté du paysage hivernal, celle des poissons pêchés dans l'étang ou encore la couleur de la glace, son exploration du monde aquatique n'a pas d'autre but selon lui que le besoin de savoir et de mettre à bas les croyances autour de l'insondabilité de Walden. La dialectique sordide/sublime, où le sordide serait associé au monde subaquatique et le sublime au monde céleste, n'est pas pertinente dans ces chapitres : le sordide et la souillure naissent du comportement des ramasseurs de glace et de tourbe qui retirent à la terre de Walden sa peau même : "[...] in order to cover each one of his dollars with another, [a gentleman farmer] took off the only coat, ay, the skin itself, of Walden Pond in the midst of a hard winter."¹⁰² À cette fragmentation de l'univers de Walden, Thoreau répond par un désir d'isolement qui lui permet de rétablir un contact direct avec la nature et de percevoir le réseau de relations qui relie le microcosme au macrocosme. Si l'on revient à ce qu'écrit Emerson dans *Nature*, nous percevons qu'implicitement, Thoreau pose une différence essentielle à ses yeux au niveau spirituel entre les hommes venus souiller la pureté de Walden et lui-même, entre des âmes morcelées qui ne savent plus ressentir la beauté de la nature laissée à elle-même, et une âme intègre, ouverte aux forces qui circulent et permettent la cohérence du cosmos.

Comme un écho, "SNO" de Cummings (*C.P.*, p. 113) évoque un étang sous la neige. Cependant, cette neige ne se laisse pas déchiffrer d'emblée : un alinéa et un « a » se sont immiscés entre les deux dernières lettres du mot. Le "a" accidentel (dû à un blocage mécanique de la machine à écrire ?) s'insinue à plusieurs reprises à des endroits où il n'est pas *a priori* signifiant (l.2, 21, 23, et peut-être 13). Cette lettre est associée à la décomposition dans le sonnet de Rimbaud, « *Voyelles* »¹⁰³ ; elle l'est de même dans le poème de Cummings (l.18 à 24) :

A white idea,

drenching. earth's brain detaches
 clottingsand from a a nual(ugliness
 of)rinsed mind slowly :

from!the:A putrescence. a.of,loosely

;voices

La décomposition et le bruit ténu des voix brisent la pureté, la solitude et le silence environnants, tout comme la ponctuation du poème et l'irruption des "a" fragmente les vers et les

¹⁰² *Ibid.*, p.557.

¹⁰³ Rimbaud, A., *Poésies complètes*, Paris, Le Livre de Poche, 1998, p. 187 : « A noir » (l.1), « A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, / Golfes d'ombre » (l.3 à 5).

mots. C'est là qu'une différence notable peut être notée avec Thoreau : les termes utilisés par Cummings sont explicitement dépréciatifs à l'endroit de la nature elle-même ("earth's ugly mind", l.3 , ou encore le passage cité ci-dessus), alors que rien de semblable ne se trouve dans le chapitre de *Walden*. La nature étant une pour Thoreau, la dialectique sublime/sordide perd de sa pertinence dans sa description de Walden en hiver. Thoreau cherche à renouer avec la beauté de la nature pour pouvoir, en la décrivant, décrire un monde intérieur qui en soit imprégné. Il partage avec Emerson la conception selon laquelle les faits naturels sont avant tout des symboles spirituels ; or l'esprit participe du sublime, où rien n'est laid : aussi la matière se trouve-t-elle purifiée du fait des liens indéfectibles qu'elle entretient avec le spirituel. La nature matérielle se trouve presque dématérialisée dans le discours, abstraite, et ramenée avant tout à sa fonction de signe, par exemple dans ce passage d'Emerson qui précède immédiatement dans le texte le passage de *Nature* qui vient d'être cité un peu plus haut :

The world thus exists to the soul to satisfy the desire of beauty. This element I call an ultimate end. No reason can be asked or given why the soul seeks beauty. Beauty, in its largest and profoundest sense, is one expression for the universe. God is the all-fair. Truth, and goodness, and beauty, are but different faces of the same All. But beauty in nature is not ultimate. It is the herald of inward and eternal beauty, and is not alone a solid and satisfactory good. It must stand as a part and not as yet the last or highest expression of the final cause of nature.¹⁰⁴

Renouer avec la nature sur le plan matériel va obligatoirement de pair, pour Emerson comme pour Thoreau, avec un retour au spirituel. La matière est un *medium* que l'homme ennoblit par son action : "Thus is Art, a nature passed through the alembic of man", écrit encore Emerson (p.11). Dans "*SNO*", Cummings conserve cette idée d'une nature image de l'esprit humain : les termes provenant du lexique de l'esprit ou de la réflexion sont nombreux ("*idea*" l.3 et 19 ; "*mind*" l.3 et 22 ; "*brain*" l.5 ; "*think*" l.10 et 14) et tous associés métaphoriquement à la nature personnifiée. Cependant, ces termes sont tous connotés négativement dans le contexte du poème : la neige fondante est une métaphore pour l'esprit de la terre, lui-même symbole de l'esprit humain, si l'on prend en compte les conceptions transcendantalistes. Or la neige est souillée, marquée par la décomposition et la mort : il en est par conséquent de même avec l'esprit humain, dont toute la beauté a disparu. Restent les sensations : les voix, l'humidité ambiante, le blanc, l'odeur de la pourriture.

104 Emerson, R.W., *op.cit.* p. 11.

Nous voyons donc, dans ce poème paru au début de sa carrière, Cummings utiliser et retourner le programme émersonien : l'importance de la matérialité de la nature est affirmée, mais la beauté en tant qu'objet de recherche passe au second plan, voire s'efface complètement. "SNO" partage avec "The Pond in Winter" certains motifs tels que l'isolement de l'observateur, l'exploration de mondes marqués par la mort, la destruction, la décomposition ou la fragmentation. Cependant, Thoreau cherche à tirer l'aspect matériel vers le spirituel et conclut son chapitre par des allusions à la philosophie, alors que Cummings abandonne le lecteur bien avant cette étape, et le laisse terminer seul son cheminement, sur une image sordide. Il ne serait pas juste d'affirmer qu'il refuse tout symbolisme, car la métaphore qui fait de la neige l'esprit de la terre montre assez, par les écarts mis en œuvre, qu'il parle en réalité de l'esprit humain. La matière concrète n'est pas idéalisée mais montrée crûment. En Orphée moderne, Cummings visite les strates sordides du monde qui l'entoure et en rapporte une poésie et une langue fragmentées. Plusieurs éléments laissent entrevoir que ces choix esthétiques ne sont pas fortuits. Il ne sont pas simplement l'expression du caractère influençable du poète, mais celle d'une position à la confluence de plusieurs mouvements de pensée, d'un dialogue entre romantisme, transcendantalisme et pragmatisme, que les poèmes de Cummings semblent cristalliser.

4. "since feeling is first" et la théorie jamesienne des émotions

Le poème "since feeling is first"¹⁰⁵ est selon Richard S.Kennedy la première expression d'une influence revendiquée du romantisme dans l'œuvre poétique de Cummings¹⁰⁶ : une telle interprétation est fondée sur la synonymie entre "feeling" et "emotion". Or, dans "since feeling is first", ce n'est pas l'émotion elle-même qui est mise en avant, du moins pas une émotion purement cérébrale et déconnectée des sensations physiques. Si le premier quatrain oppose clairement les sentiments à la rationalité, les exemples que nous donne la suite du poème prennent tous comme fondement une expression physique de l'émotion, sans la nommer directement. Le vocable "feeling" présent dans le premier vers est lui-même générique, et peut revêtir deux significations : l'émotion elle-même ou, au sens premier du terme, le fait de simplement ressentir quelque chose, sur un plan physique ou émotionnel. Cummings applique ici la théorie de T.S. Eliot sur l'expression indirecte de l'émotion en poésie :

105 *Complete Poems*, p. 291. Ce poème est paru en 1926 dans le recueil *Is 5*.

106 "Another work that is often included in anthologies is the first poem in which Cummings expresses the basic tenet of his Romanticism, the primacy of emotion over reason. It is addressed to a ladylove, and it denigrates anyone who follows rules and systems ("the syntax of things")." Kennedy, R.S., *E.E. Cummings Revisited*, New York, Temple university / Twayne Publishers, 1994, p. 74.

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative' ; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion ; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.¹⁰⁷

Eliot ne précise pas si les « faits extérieurs » sont les causes sensibles ou l'expression physique des émotions, ce qui laisse toute latitude au poète dans son choix. Ainsi que nous l'avons noté, Cummings se sert ici de leur expression non verbale : "kisses" (l.8), " Don't cry" (l.10), "your eyelids' flutter" (l. 12), "laugh" (l. 14), "leaning back in my arms" (l. 14). Les émotions évoquées (l'amour, le chagrin, la joie) font toutes partie de ce que William James nomme "the coarser emotions" dans un chapitre essentiel de son ouvrage *Psychology : Briefer Course* : " The varieties of emotion are innumerable. Anger, fear, love, hate, joy, grief, shame, pride, and their varieties, may be called the coarser emotions, being coupled as they are with relatively strong bodily reverberations."¹⁰⁸ Or, sa théorie sur la naissance des émotions donne une place prépondérante aux réactions physiques réflexes :

The feeling, in the coarser emotions, results from the bodily expression. Our natural way of thinking about these coarser emotions is that the mental perception of some fact excites the mental affection called the emotion, and that this latter state of mind gives rise to the bodily expression. My theory, on the contrary, is that *the bodily changes follow directly the perception of the exciting fact, and that our feeling of the same changes as they occur IS the emotion.* [...] Without the bodily states following on the perception, the latter would be purely cognitive in form, pale, colorless, destitute of emotional warmth.¹⁰⁹

Dans ce même chapitre, William James affirme que la séquence perception-sentiment-réaction est incorrecte, et propose de la remplacer par la séquence perception-réaction réflexe-sentiment, ce dernier étant induit par la réaction. On comprend mieux alors pourquoi, d'après Eliot, une émotion ne devrait être évoquée en poésie que de manière indirecte. En effet, le but est de générer l'émotion dans l'esprit du lecteur. Or, cette émotion ne serait autre que la conscience d'une réaction réflexe physique provoquée par un événement extérieur perçu auparavant. Il sera donc plus efficace soit de rappeler un élément susceptible de provoquer une réaction réflexe dans la réalité, soit d'illustrer le propos dans le poème par l'évocation ou la description d'une réaction. Quelle que

107 Eliot, T.S., *The Sacred Woods, Essays on Poetry and Criticism*, London, Faber and Faber, 1997, p.86.

108 James, W., *Psychology : Briefer Course*, in *Writing 1878-1899*, New York, The Library of America, 1992, p. 350.

109 James, W., *id.*, p. 352. (C'est l'auteur qui souligne).

soit l'option choisie, l'étape suivante consistera en une prise de conscience de cette réaction, donc en l'émotion en tant que telle, selon la théorie de James.

Dans ce processus qui enclenche la production de l'émotion, l'analyse intervient au plus tôt dans un troisième temps : la perception puis la réaction réflexe du corps sont primordiales, d'où l'insistance de Cummings sur le caractère quasiment accessoire de l'analyse intellectuelle. Les trois vers suivants : " - the best gesture of my brain is less than / your eyelids' flutter which says / we are for each other" reprennent clairement cette idée. On observe un écart sémantique dans l'expression "the best gesture of my brain". Il s'agit ici de ce que Jean Cohen nomme une impertinence : « L'écart de niveau sémantique ne se confond donc pas avec la métaphore. [...] A cet écart, il faut donner un nom. Nous l'avons appelé 'impertinence'. »¹¹⁰

Dans le rapport de détermination entre le geste ("gesture") et le cerveau ("brain") dans le poème de Cummings, l'impertinence se situe dans le fait que le nom "gesture", qui désigne normalement un mouvement concret et observable, est ici associé à un organe caché qui en est par essence incapable. Il faut donc, dans un deuxième temps, réduire l'écart pour donner un sens à ce groupe, par exemple en assimilant le geste ("gesture") à la pensée ("thought") : le concret devient abstrait. Ce faisant, le geste perd sa nature concrète et observable. Littéralement dénaturé, inobservable, réduit à l'état de pensée inexprimée, il ne peut donc être ni parfait ni expressif : sa perfection sera toujours moindre que celle d'un mouvement physique observable ("your eyelids' flutter"), qui, quant à lui, est signifiant, comme le montre le début du vers suivant : "which says / we are for each other". L'instance poétique exprime d'ailleurs une idée voisine en utilisant le comparatif négatif (l. 11) : le langage véritablement signifiant n'est pas à rechercher dans les raisonnements savants, mais dans l'expression des sentiments.

La dépréciation du mouvement intellectuel face à l'expression physique d'une émotion dans le poème de Cummings peut être encore une fois rapporté à un aspect de la théorie des émotions de James, que le philosophe lui-même qualifiait de « vital » : "If we fancy some strong emotion, and then try to abstract from our consciousness of it all *the feelings of its bodily symptoms*, we find we have nothing left behind."¹¹¹ Le fait de nommer simplement un sentiment n'a donc pas plus d'intérêt pour le philosophe américain que pour le poète, et en cela, tous deux se rejoignent. De façon significative, également, de même que James dénie tout intérêt à certains ouvrages de psychologie

110 Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion coll. Champs essais, 1966, p. 110.

111 James, W. *op.cit.*, p. 355. (Nous soulignons).

qui se contentent de décrire les émotions ou de les nommer dans le but d'en discriminer les différentes intensités ou variations,¹¹² Cummings semble limiter dans son œuvre, peut-être volontairement, son répertoire lexical autour des émotions.¹¹³ Ce qui converge dans l'œuvre de James et dans ce poème de Cummings, c'est l'idée que, pour ce qui touche à l'émotion, un langage sophistiqué n'a pas d'intérêt s'il ne peut recouvrir une réalité authentiquement et physiquement éprouvée : nommer trop précisément les émotions et chacune de leurs variations n'est pas foncièrement utile à leur analyse ni à leur compréhension, et peut à la limite constituer un frein à leur expérimentation concrète.

De manière plus générale, c'est bien le rapport au langage comme outil d'analyse que Cummings interroge ici. La première strophe du poème exclut de porter la moindre attention à la « syntaxe des choses » ("the syntax of things", l. 3), que l'on peut associer au *logos*, mot grec qui désigne tour à tour le langage lui-même, l'organisation du discours, la raison, voire, chez les stoïciens, le principe organisateur de l'univers créé¹¹⁴ – sans parler du « Verbe fait chair » du prologue de l'évangile selon Jean. L'utilisation de vocables en relation avec l'analyse du langage ou la réflexion montre que le poète ne critique pas seulement l'obéissance aveugle à un système, comme le lit Robert S. Kennedy dans sa biographie de Cummings, mais aussi et surtout la recherche abstraite visant à analyser le fonctionnement et l'organisation des choses ("things") qui composent le monde. Si cette critique est une marque de l'héritage romantique dans l'œuvre de Cummings, elle fait également écho à un aspect de la pensée pragmatique de James touchant à la valeur des concepts métaphysiques que Stéphane Madelrieux résume ainsi :

On voit donc James lutter sur deux fronts. D'une part, contre les positivistes, il refuse d'éliminer purement et simplement certains concepts et problèmes métaphysiques ou religieux sous prétexte qu'ils seraient dénués de sens. Ayant une portée émotionnelle et pratique, ces conceptions changent la vie des individus qui y croient et modèlent leur attitude face aux événements de la vie : elles font donc une différence réelle dans la pratique. Mais d'autre part, contre les rationalistes cette

112 " The mere description of the objects, circumstances, and varieties of the different species of emotion may go to any length. Their internal shadings merge endlessly into each other, and have been partly commemorated in language, as, for example, by such synonyms as hatred, antipathy, animosity, resentment, dislike, aversion, malice, spite, revenge, abhorrence, etc., etc. Dictionaries of synonyms have discriminated them, as well as text-books of psychology – in fact, many German psychological text-books are nothing but dictionaries of synonyms when it comes to the chapter on Emotion. But there are limits to the profitable elaboration of the obvious, and the result of all this flux is that the merely descriptive literature of the subject, from Descartes downwards, is one of the most tedious parts of psychology." James, W., *op.cit.*, p. 350-351.

113 Il est question ici des termes qui désignent les émotions en tant que telles, et non leurs manifestations. A ce sujet, on pourra comparer à titre d'exemple la relative pauvreté du lexique cummingsien en la matière dans la section "Four" de *Is5* d'où est tiré "*since feeling is first*", avec la profusion de Wordsworth dans *Ode to Duty*, in *Selected Poems*, London, Penguin Books, 2004, p.155 à 157.

114 Voir Diogène Laërce, *Vies et opinions des philosophes*, in *Les Stoïciens*, Paris, Gallimard, 1962, p. 58-59.

fois, ces conceptions métaphysiques et religieuses n'ont pas d'autre signification que ces aboutissements émotionnels et pratiques : elles n'ont pas de contenu propre abstrait qu'on pourrait dégager indépendamment de ces faits concrets, et James les réduit bien comme il le fait pour tout concept abstrait.¹¹⁵

Le rejet du rationalisme par James se retrouve dans le poème de Cummings, sous des traits plus radicaux encore puisque, pour ce dernier, toute forme de réflexion philosophique ("wisdom") est d'emblée repoussée et vue comme un obstacle à l'expérimentation. Cela ne s'applique donc pas seulement aux philosophies rationalistes ou à la métaphysique.

En reprenant ce qui était apparu à la lecture de "O Distinct Lady" et de "since feeling is first", on peut trouver trois raisons qui conduisent Cummings à rejeter le sublime tel qu'il se présente en particulier chez les poètes romantiques. Tout d'abord, le sublime ne peut évoquer aucune expérience physique observable : il n'a donc pas de valeur concrète. Ensuite, ce sublime, puisqu'il ne peut évoquer aucune sensation réelle, peut encore moins provoquer une émotion réelle chez le lecteur. Enfin, le rejet du sublime chez Cummings au début de son œuvre est une marque de son rejet du rationalisme, à mettre en lien avec la philosophie pragmatique qui lui est contemporaine.

D) Conscience des limites perceptives : sur le motif du cercle dans quatre poèmes en prose.

1. Reconstitution

Dans *Tulips & Chimneys*, et plus précisément dans la section intitulée *Post-impressions*, se trouve une séquence de trois poèmes en prose, une forme assez rare dans l'œuvre poétique de Cummings et qui ne se rencontre que dans les recueils parus au début de sa carrière.¹¹⁶ Leur forme et leur proximité mises à part, ces trois poèmes partagent une thématique commune, autour d'un aspect de la vie urbaine. La ville de New York est même nommée explicitement dans les deux

115 Madelrieux, S., *op.cit.*, p. 214. (nous soulignons).

116 Cummings, E.E., *Complete Poems*, p.109, 110, et 111-112. Il n'existe que deux autres poèmes en prose dans *Tulips & Chimneys* : "*as usual i did not find him in cafes[...]*" (p.71) et "*the dress was a suspicious madder,importing the cruelty of roses*" (p.74). D'autres poèmes en prose se trouvent dans le recueil *&(AND)*, constitué de textes refusés par l'éditeur et retirés du recueil conçu originellement par Cummings, lors de la parution de *Tulips & Chimneys* : p. 184 (poème partiellement en prose), 187 et 199. On en lira un dans le recueil *W(ViVa)*, p. 328 (poème paru en 1931). Les autres poèmes publiés font tous partie de la section *Experiments 1916-1917* du recueil posthume *Etcetera*, aux p. 940-941, 948 (poème hybride, constitué de parties en vers blancs et en prose), p. 949 (même remarque que pour le précédent), et p. 950.

derniers poèmes du groupe. Ceux-ci se présentent comme des croquis poétiques, des descriptions ou des récits de situations quotidiennes prises sur le vif par une voix poétique intérieure à la scène. Le jugement porté au début de chacun des trois poèmes apparaît d'emblée péjoratif, que ce soit sur le cadre ou les personnes décrites.

at the head of this street a gasping organ is waving moth-eaten tunes (p. 109, l.1-2)

i was sitting in mcsorley's. outside it was New York and beautifully snowing. / Inside snug and evil. the slobbering walls filthily pus witless creases of screaming warmth (p. 110, l. 1 à 4)

at the ferocious phenomenon of 5 o'clock i find myself gently decomposing in the mouth of New York. Between its supple financial teeth deliriously sprouting from complacent gums,a morsel prettily wanders buoyed on the murderous saliva of industry. the morsel is i. (p. 111, l. 1 à 4).

La séquence ainsi présentée dans *Tulips & Chimneys* est probablement incomplète : en effet, il faut garder à l'esprit la présence d'autres poèmes en prose dans *And [&]*, et se souvenir, au sujet de ce recueil, qu'il est constitué majoritairement de textes initialement inclus dans *Tulips & Chimneys* mais finalement refusés par l'éditeur et imprimés séparément en 1925. Nous pouvons donc supposer que si Cummings avait conçu comme un tout une suite de poèmes en prose inspirés par la ville de New York, l'un ou l'autre de ces poèmes refusés aurait pu en faire partie. Le poème "my eyes are fond of the east side" (p. 187) est effectivement susceptible de retenir notre attention. De fortes convergences existent avec les trois poèmes précédemment évoqués, sur le plan de la composition (choix de la prose, présence de mots composés, longueur), et également sur le plan thématique : on y trouve tout d'abord une allusion à "Allen street", une rue du même quartier délimité par Greenwich Village et East Village à New York où se situent le pub Mc Sorley's et la tour Woolworth nommés respectivement pages 110 et 111. Il s'y rencontre aussi un homme actionnant un orgue de Barbarie en pleine rue, entouré d'enfants curieux et accompagné d'un partenaire qui mendie auprès des auditeurs :

is there anything my ears love it's
to go into the east Side in a. dark street a hurDyгурdY with thequeer
hopping ghosts of children. my,ears know the fuZZy tune that's played
by the Funny hand of the paralyticwhose dod d e rin g partner whEEl
shi min chb yi nch along the whirlingPeaceful furious street people
drop,coppers into,the littletin-cup¹¹⁷

Par ailleurs, la section du recueil *And [&]* à laquelle ce poème est rattaché porte exactement le même titre que celle dont font partie les trois autres poèmes en prose déjà cités : *Post-Impressions*. Le rapprochement n'en prend que plus de sens.

117 Cummings, E.E., *Complete Poems*, p.187, lignes, 26 à 31.

Étant donné que ce poème situe d'emblée le lieu dont il sera question dans les textes des pages 109 à 111 et s'ouvre sur une prise de position du sujet poétique au sens propre et au sens figuré du terme, il pourrait assez facilement, pensons-nous, trouver sa place au début d'un groupement de poèmes en prose, lequel comprendrait par conséquent, dans l'ordre : "my eyes are fond of the east side" (p.187) ; "at the head of this street a gasping organ is waving moth-eaten/tunes" (p.109) ; " i was sitting in mcsorley's. outside it was New York and beauti-/fully snowing" (p.110) ; " at the ferocious phenomenon of 5 o'clock i find myself gently decompos-/ing in the mouth of New York" (p.111-112).

Nous pouvons étendre la lecture de ce groupement en tant que séquence quasi narrative, étant entendu que les anecdotes rapportées ou les scènes décrites sont secondaires : ce que nous appelons ici « narration » n'est autre que l'évolution d'un poème à l'autre du positionnement du sujet par rapport à son environnement, que le lecteur peut percevoir dans une lecture consécutive des quatre textes dans l'ordre proposé. Voici une tentative de reconstitution : tout d'abord, dans "my eyes are fond of the east side", le sujet se situe dans l'espace et s'affirme comme être pourvu de conscience, percevant et interprétant le monde. Le poème accorde une place prépondérante aux sens, qui sont tous sollicités. Il comporte d'autre part des allusions claires à la sexualité et à la faim. Cependant, cette perception de l'environnement peut n'être qu'imaginaire : le sujet dort au début du poème ("as i lie asleep my eyes go into Allen street", l. 2), et ce sont ses organes sensoriels qui, indépendamment de lui-même, partent à la découverte des alentours. Le sujet en tant qu'être conscient et unifié reste donc en retrait.

Le deuxième poème de la séquence reconstituée, "at the head of this street a gasping organ is waving moth-eaten /tunes", est concentré sur une scène déjà évoquée dans le poème précédent : un orgue de Barbarie est actionné par un homme accompagné d'un petit singe ; un groupe d'enfants assiste à ce modeste spectacle. Le déictique "this" qui détermine "street" peut renvoyer à la rue où se situe le sujet, mais aussi à une rue déjà nommée dans la séquence reconstituée, "Allen street". Les premiers mots du texte laissent penser que l'observateur qui s'exprime est un peu éloigné de la scène ("at the head of this street"), suffisamment pour être en retrait tout en étant en mesure d'observer certains détails visuels, comme l'expression du singe, ou auditifs, comme les rires des enfants. Au début simple spectateur, clairement séparé du groupe qu'il décrit ("[...] the children laugh /But i don't", peut-on lire entre les troisième et quatrième strophes), il finit par s'identifier de manière fantasmatique au petit singe qui accompagne le musicien.

Le troisième poème voit le sujet s'ancrer explicitement dans la scène évoquée, en l'occurrence l'agitation d'un pub new-yorkais, un jour de neige. L'accent est mis sur l'isolement du sujet, qui absorbe littéralement son environnement mais se révèle incapable de communiquer avec un voisin de table. Le poème se clôt sur le silence de l'ombre qui l'entoure.

Enfin, le quatrième poème en prose a pour fondement l'image d'un ciel d'hiver à cinq heures du soir, au-dessus de New York : l'ultime rayon de soleil de la journée est comparé à l'ouverture d'une bouche qui avale le sujet poétique. Cette image donne naissance à un poème d'un caractère plus onirique, dans lequel le sujet effectue un voyage au-dessus de la ville : Milton Cohen y lit la relation d'une montée en ascenseur jusqu'en haut du Woolworth Building.¹¹⁸ Mouvements et valeurs se trouvent inversés dans ce texte qui cherche à transcrire le vertige du sujet poétique conscient de son insignifiance : la descente vers les entrailles de la ville se transforme en montée vers la lumière du soleil couchant.

Deux thématiques interdépendantes se dégagent de ce groupement. Tout d'abord, la thématique de l'enfermement se dévoile petit à petit dans les quatre poèmes pris en séquence : le sujet poétique de "my eyes are fond of the east side" reste physiquement confiné dans sa chambre, tandis que son imagination parcourt le quartier. Le sujet de "at the head of this street" se confond de manière fantasmée au petit singe du joueur d'orgue de Barbarie, attaché à l'instrument de musique, et cerné de toutes parts par des enfants curieux. Dans le troisième poème de la séquence, il se situe dans le lieu fermé qu'est le pub, tandis que dans le dernier texte, c'est la ville de New York qui est la prison, transformée en une immense bouche prête à avaler le sujet poétique. Son corollaire, l'impossibilité de communiquer, est abordé à travers trois éléments : le singe muet, puis le sujet poétique questionnant l'ombre qui l'entourne (et qui ne lui répond évidemment pas), et enfin le fantasme de la ville-bouche où il se trouve isolé. D'un bout à l'autre de la séquence, la solitude et le mutisme du sujet sont la règle : si des paroles sont rapportées, aucune n'est prononcée par le sujet poétique, à l'exception notable de quelques mots dans "i was sitting in mc sorley's" : "won't you have a drink?" – question restée sans réponse, silence assourdissant d'une ombre envahissante, matière noire qui s'immisce entre les êtres et les choses, entre le sujet poétique et l'univers. Aussi l'image d'un sujet avalé par l'ascenseur en même temps que par la ville paraît-elle un prolongement logique à sa solitude extrême : l'objet ingurgité est à jamais coupé du monde. Le sujet s'enfonce dans le gosier d'une ville désertée de tous ses habitants animés, mais qui montre tout de même les

118 Cohen, Milton, *op.cit.*, p. 177.

stigmates infligés par les activités humaines : bâtiments, bruits, industrie, tout cela broie littéralement l'être conscient, minuscule, vulnérable, qu'est devenu le poète dans cette rêverie aux accents quasi rabelaisiens ou dantesques, quand sont évoquées les odeurs et autres flatulences produites par la cité-ogresse.

2. Enfer

Le renversement de situation dans le poème de la page 111, dans lequel la descente vers le centre d'un vortex se transforme en montée vers la lumière du soleil couchant, en rappelle un autre : celui qui advient lors la sortie de l'Enfer de Dante et Virgile, dans le dernier chant de la première partie de la *Comédie*.¹¹⁹ En effet, arrivés au centre de la spirale descendante qui constitue l'Enfer, Dante et son guide doivent passer par-delà Lucifer coincé dans la glace. Une fois l'obstacle derrière lui, Dante s'attend à voir les jambes du monstre plantées dans le sol glacé, mais il s'aperçoit que Lucifer « avait les jambes en l'air ». Virgile lui explique qu'en changeant de plan dans l'au-delà, il a changé d'hémisphère : tout est renversé, la descente au centre de l'Enfer devient ascension vers le sommet de la montagne du Purgatoire. Dante peut enfin « revoir les étoiles ». D'une façon assez similaire, le sujet poétique du poème de Cummings paraît tout d'abord pris dans un mouvement de spirale descendante qui le conduit dans les entrailles de la ville : or, à la toute fin du poème, renversant la perspective, il se trouve au-dessus de la ville qui vient de l'avalier. Une telle relation intertextuelle entre l'œuvre de Dante et certains poèmes de Cummings ne paraît pas si étonnante, sachant combien Pound, par exemple, revendiquait le poète florentin comme l'un de ses maîtres.¹²⁰ Nous avons par ailleurs remarqué des convergences entre un poème de la section *Songs* du même recueil *Tulips & Chimneys* et certains chants du *Purgatoire*¹²¹.

En étendant notre lecture à la séquence de quatre poèmes dans son ensemble, d'autres parallèles avec l'œuvre de Dante peuvent s'établir : s'ils sont ici rapidement proposés et uniquement à titre d'hypothèse, ils éclaireront néanmoins utilement notre compréhension de quelques aspects de ces textes en prose. Dans le poème imprimé à la page 187 du volume *Complete Poems*, à l'instar de Dante dans le premier chant de *L'Enfer*, le sujet est endormi. Si Dante s'éveille, difficilement d'ailleurs, avant de commencer son exploration des mondes infernaux, le sujet cummingsien reste

119 Dante Alighieri, *La Comédie*, Jean-Charles Vegliante, trad., Paris, Gallimard, 2012, p.395-403.

120 Dans son ouvrage *The Origins of Modernism* (Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire, 1994), p. 62 à 63, Stan Smith insiste sur les liens qui existent entre les *Cantos* de Pound et la *Comédie* de Dante Alighieri.

121 Il s'agit du premier poème de la section, "*thee will i praise between those rivers*", p. 9-10.

assoupi, mais ses sens en éveil et hors de son contrôle conscient parcourent l'environnement. Dante comme Cummings entament leur exploration en se tournant vers l'est, "the east side" pour Cummings qui situe son poème dans l'espace, le lever du soleil pour Dante, plus préoccupé par le temps.¹²² Nous avons constaté un changement de perspective à la fin du quatrième poème du groupement, analogue à la sortie de l'Enfer chez Dante. On peut s'attendre à ce que les deux autres poèmes de la séquence fassent écho à deux étapes du voyage imaginaire du Florentin, et rapprocher le poème de la page 109 des chants III et IV de *L'Enfer* : le sujet du poème de Cummings est encore un peu extérieur à la scène, de même que Dante, étant encore dans le Limbe, est encore en dehors de l'Enfer proprement dit. Par ailleurs, le Limbe abrite les âmes des enfants non baptisés et des poètes antiques, ce qui n'est pas sans rappeler le musicien et la troupe d'enfants du poème de Cummings. Enfin, le troisième poème du groupement (p.110) rappellerait l'Enfer lui-même, coupé du monde terrestre et grouillant d'âmes damnées avec lesquelles la communication est difficile car Dante n'appartient pas véritablement à leur monde : Cummings expose très clairement, dès le début du poème, la dichotomie entre l'intérieur (douillet, mais sale) et l'extérieur (froid mais magnifié par la neige). D'autre part, l'accumulation de mots qu'on pourrait dire sans suite dans les deuxième et troisième strophes cherche à imiter le brouhaha des conversations se tenant en même temps dans un lieu confiné, alors que le sujet poétique se trouve dans l'impossibilité de communiquer de manière adéquate avec les individus qui l'entourent.

3. Cercles infernaux

Un dernier rapprochement peut être établi entre les quatre poèmes en prose de Cummings et *L'Enfer* de Dante Alighieri : le motif du cercle. Omniprésent dans l'œuvre du Florentin, où pratiquement tous les chants de *L'Enfer* font allusion à la forme circulaire des lieux, symbole d'infini, le cercle trouve son accomplissement dans les sphères qui composent le Paradis. Chez Cummings, des formes circulaires font leur apparition dans "my eyes are fond of the east side", au moyen d'évocations directes : les "OO" répétés deux fois dans la première strophe, peut-être une représentation typographique des yeux du sujet, ronds d'étonnement devant le spectacle des couleurs évoquées ; l'énumération de fruits sphériques dans la deuxième longue strophe du poème ("nuts", "melons", "currants", "cherries", "grapes" comparés à des bulles, "tangerines", "apples", "gooseberries"), que le sujet affirme préférer à des douceurs de forme cubique ("cubesandovalsof

¹²² « C'était l'heure où commence la matinée et le soleil montait, avec les étoiles qui l'accompagnaient quand l'amour divin fit d'abord se mouvoir ces choses belles », Dante Alighieri, *op.cit.*, p. 17.

sweetness") ; le mouvement de la manivelle de l'orgue de Barbarie. Des motifs semblables se retrouvent dans les trois autres textes, parmi lesquels : le mouvement de la manivelle, à nouveau, les enfants aux visages qualifiés de "circulaires" (" Children,stand with circular frightened faces"), le chapeau rond du singe (p. 109) ; l'expression d'une durée indéfinie dans "i was sitting in mcsorley's"(p.110) : "a;domeshaped interval of complete plasticity", ainsi qu'une allusion à une lampe, peut-être une ampoule électrique. Mouvements circulaires, spirales et tunnels tubulaires forment quant à eux la base de l'espace imaginaire créé dans "at the ferocious phenomenon of 5 o'clock" (p. 111).

Le motif du cercle se retrouve également dans la construction même de ces textes. Dans les trois poèmes publiés dans *Tulips & Chimneys*, le début et la fin de chaque texte sont liés entre eux soit par une répétition, soit par un parallélisme. Dans "at the head of this street", c'est ce dernier procédé qui est retenu : à "at the head of this street" qui ouvre le poème répond "on the end of a string", qui le ferme. Dans les deuxième et troisième poèmes, le poète reprend les expressions du début avec de légères variantes, voire, dans le dernier texte, des rappels du poème qui le précède dans le recueil (la neige). Ce faisant, le sentiment d'enfermement exprimé par le sujet poétique dans les trois textes est renforcé, notamment en ce qui concerne les deux derniers poèmes, quoique ceci soit contrebalancé, à la fin de "at the ferocious phenomenon of 5 o'clock" par l'image du sujet surplombant la ville.

Qui dit cercle, dit centre. Chez Dante, les différents cercles de l'Enfer s'organisent autour d'un centre unique, où se situent Lucifer et la sortie vers le Purgatoire. Tous les *Cantos* de sa Comédie tendent vers ce but. Le procédé de Cummings est différent : l'insistance sur certains éléments ou leur répétition (parfois avec des variantes) permet d'identifier une image centrale pour chaque texte : le sujet endormi ("my eyes are fond of the east side"), le musicien et le singe qui l'accompagne ("at the head of this street"), le sujet isolé dans un bar ("i was sitting in mcsorley's"), la vision de la bouche constituée par une trouée de lumière à l'horizon et dont les gratte-ciel de New York seraient les dents ("at the ferocious phenomenon of 5 o'clock "). Dans la succession, c'est à chaque fois un élément marginal d'un poème qui devient l'image centrale du poème suivant : dans "my eyes are fond of the east side", l'homme à l'orgue de Barbarie qui apparaît à la troisième strophe est au centre de "at the end of this street". Du deuxième poème, Cummings retient alors l'image du sujet poétique en retrait, qui n'est évoqué qu'incidemment vers la moitié du texte. Du troisième poème, centré sur le sujet esseulé, le poète retient par la suite l'image de la déglutition, avec laquelle il joue dès la deuxième strophe, mais qui n'est pas le cœur du texte. Dans le quatrième

poème, une fois le sujet poétique avalé, la séquence s'achève avec le blanc de la neige. La blancheur est en contraste complet avec la profusion de couleurs qui ouvre "my eyes are fond of the east side", le blanc étant celle qui les contient toutes. Il n'y a pas à première vue de centre unique, mais un point du poème-cercle peut devenir centre à son tour.

4. Images

Dans un passage de l'article intitulé *Vorticism* qu'il fit paraître en 1914 dans le *Fortnightly Review*, Pound désigne par le nom de "vortex" l'image centrale d'un poème :

The image is not an idea. It is a radiant node or cluster ; it is what I can, and must perforce, call a vortex, from which, and through which, ideas are constantly rushing. In decency one can only call it a vortex. And from this necessity came the name "vorticism". *Nomina sunt consequentia rerum*, and never was that statement of Aquinas more true than in the case of the vorticist movement.¹²³

Patricia Rae a mis en évidence, dans son ouvrage *The Practical Muse : Pragmatist Poetics in Hulme, Pound, and Stevens*, les liens entre le pragmatisme et l'œuvre des poètes nommés dans le titre. Elle y commente la définition du vortex par Pound en ces termes :

"Image" is [Pound's] term for what Ribot and Bergson called the *conception idéale*, Hulme the "inside idea," and Boutroux the "scheme" : a "cluster of fused ideas," associated by the force of "emotion," appearing in the consciousness and demanding "adequate expression" in words. Conceding his debt to the "new psychology" and to the work of the British psychologist Bernard Hart, in particular, he describes his Image as "that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time."¹²⁴

Trois choses nous semblent ici remarquables et éclairantes concernant les poèmes en prose de Cummings. Tout d'abord, la dernière définition, citée par Patricia Rae, que Pound donne de l'"image" en fait un objet composite, suivant en cela le sens étymologique du mot "complex" à savoir "assemblage" : une "image" est d'abord un événement poétique qui apparaît dans une conscience, et qui consiste en la présence simultanée de plusieurs éléments causée par une émotion ressentie à un instant donné. Sa création prend place dans le temps ("in an instant of time") et ne le

123 Pound, E., *Vorticism*, in *Fortnightly Review* n° 96, 1^{er} septembre 1914, consultable dans les archives en ligne de la revue à l'adresse suivante : <http://fornightlyreview.co.uk/vorticism/> . Dernière consultation : 14 décembre 2015.

124 Rae, P., *The Practical Muse : Pragmatist Poetics in Hulme, Pound, and Stevens*, Lewisburg, Bucknell university Press, 1997, p. 87.

transcende pas. A la limite, son apparition pourrait être datée, si toutefois cela avait un intérêt quelconque. De plus, le nom de "cluster" que Pound utilise pour expliquer la notion d'image, désigne en musique, à peu près depuis la même époque, un groupe parfois aléatoire de notes conjointes jouées en même temps sur un instrument à clavier, à l'aide du plat de la main, voire de l'avant-bras ou d'une barre de bois.¹²⁵ La notion de simultanéité est donc centrale dans la constitution d'une image telle que Pound l'entend. Une image ne peut que s'inscrire dans un laps de temps perçu par la conscience qui l'a fait naître, et en aucun cas en être extérieure. La simultanéité de l'apparition des images confronte le poète à un problème d'incommunicabilité : impossible de transcrire de telles expériences autrement que sous une forme linéaire, successive, à cause du fonctionnement du système alphabétique, ce qui va à l'encontre de la réalité des circonstances de son apparition. Cette question taraude Cummings, dont certains poèmes trouvent leur raison d'être dans ce paradoxe.¹²⁶

Par ailleurs, toujours selon Pound, l'image se constitue en premier lieu d'un centre qui regroupe toutes les images et idées connexes constitutives d'une œuvre : "The image is not an idea. It is a radiant node or cluster ; it is what I can, and must perforce, call a vortex, from which, and through which, ideas are constantly rushing." Si, appliquée à un poème, cette définition pourrait être un peu rapidement rapprochée de ce que Riffaterre définit sous le nom de « matrice », elle en diffère essentiellement en ce que l'image-vortex n'est pas nécessairement verbale, contrairement à la matrice qui se résume au minimum à un mot, voire à une phrase¹²⁷ : "I believe that every emotion and every phase of emotion has some toneless phrase, some rhythm-phrase to express it", affirme Pound dans "Vorticism", avant d'ajouter : "The Image is the poet's pigment." Rien ne spécifie la nature de l'image-vortex. Ce peut être un objet, une forme, un son transcrit, un procédé d'écriture, un simple signe tel qu'un idéogramme ou un signe de ponctuation : le libre choix est laissé au poète. Si elle possède un ancrage auditif ("some toneless phrase, some rhythm-phrase"), ce dernier ne revêt pas obligatoirement une forme verbale. Le caractère majoritairement visuel d'une grande partie des poèmes de Cummings, qui peut aller jusqu'à l'impossibilité d'une lecture orale,¹²⁸ contredit à première vue cet aspect de la définition de Pound, à moins qu'il n'ait retenu, parmi les idées évoquées dans *Vorticism*, l'équivalence posée entre toutes les formes d'expression artistique :

125 Le *Concise Oxford Dictionary of Music* fait remonter la première occurrence du mot "cluster" dans le domaine de la musique à 1913. Le concept en musique aurait été utilisé pour la première fois et identifié en tant que tel dans une composition originale de Henry Cowell (1897-1965).

126 Que l'on pense par exemple au poème sur le chat immobile, ou à celui sur l'orage. Ces poèmes orienteront des réflexions ultérieures sur le rapport au temps.

127 Voir Riffaterre, M., *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana university Press, 1984, p.19.

128 Voir par exemple, dans l'œuvre plus tardive : "(im)c-a-t(mo)". *Complete Poems*, p. 655.

le « rythme » ou le « ton » se traduiront alors sur la page en termes de présentation et d'occupation de l'espace.

Étant donné le possible caractère non-verbal de l'image-vortex, la citation de Thomas d'Aquin présente dans *Vorticism* prend un sens particulier : « Les noms viennent après les choses » ("Nomina sunt consequentia rerum"). Cette citation renvoie au début de la Genèse, et à l'attribution de leurs noms aux créatures. On observe alors une différence essentielle entre le démiurge et l'être humain : la langue du démiurge est performative (créer le mot équivaut à créer la chose), celle de l'humain descriptive (il ne peut nommer qu'une chose déjà créée). La citation de Thomas d'Aquin concerne donc le langage humain. Le poète n'exclut pas la possibilité de créer des mots nouveaux pour désigner des émotions ou des *images* pour lesquelles le langage existant ne propose pas de terme adéquat. Idéalement, ces mots épouseraient véritablement les émotions, respecteraient leur rythme ou leur son comme une musique, et offriraient à l'idiome utilisé par l'artiste une plus grande précision, une plus grande force d'évocation. L'image-vortex peut ne pas être exprimable dans des termes existants : au poète alors de les inventer.

5. Temps de l'observation et temps de l'écriture

Rapport au temps, présence d'une image-noyau, inventivité lexicale : ces remarques inspirées par la position de Pound dans *Vorticism* rappellent certains aspects des quatre poèmes en prose de Cummings.

Nous avons relevé l'importance du temps, de l'instant et de la simultanéité dans la conception de l'image-vortex par l'auteur des *Cantos*. Or les quatre poèmes en prose de Cummings ont un rapport au temps assez singulier : tous semblent étirer *ad libitum* un instant donné. C'est particulièrement observable dans le quatrième poème, "at the ferocious moment of 5 o'clock", dans lequel l'heure correspondant au moment vécu par le sujet poétique est répétée par deux fois, en ouverture et en conclusion du poème, encadrant son contenu comme pour mieux faire ressentir au lecteur l'allongement de l'instant et la subjectivité du rapport au temps. Tous présentent un rapport étroit à la simultanéité : les premier, deuxième et quatrième poèmes utilisent majoritairement le présent, ce qui contribue à poser une simultanéité (factice) entre le moment de l'écriture et les scènes décrites ; "i was sitting in mcsorley's" présente quant à lui une unité temporelle et spatiale soulignée par la répétition de la phrase inaugurale. Les actions et paroles rapportées sont situées,

dans le temps aussi bien que dans l'espace, par rapport à la position et aux actions du sujet poétique : elles s'inscrivent dans une même durée et dans un espace dont les limites se confondent avec celles de la perception du sujet.

En écho avec l'utilisation du présent comme marque d'une simultanéité entre le moment de l'écriture et les scènes exposées, la construction des quatre poèmes en paragraphes de longueurs variées semble quant à elle suivre le rythme de l'action racontée. L'influence du déroulement de l'action sur l'écriture est particulièrement sensible dans "at the head of this street" (p. 109), dont l'organisation, particularités typographiques incluses, suit peut-être le rythme de la musique émise par l'orgue de Barbarie, comme si le scripteur s'était fixé une contrainte quasi oulipienne avant l'heure : n'accomplir le geste d'écrire que lorsque le son l'orgue retentit. De la même manière, les virgules nombreuses et réparties d'une manière qui paraît aléatoire, rappellent les « airs mangés par les mites » ("moth-eaten tunes") de la première ligne : serait-ce une réminiscence des cartons perforés qui entraînent le mécanisme de l'orgue et dont le mauvais état a pour conséquence des manques dans les mélodies jouées ?¹²⁹ Les virgules disparaissent presque complètement à partir du quatrième paragraphe, comme si le musicien avait enfin introduit dans la machine un carton en meilleur état : le poète n'a plus de pauses intempestives à transcrire.

Un autre exemple de ce procédé, non dénué d'humour, se trouve à la première ligne du cinquième paragraphe, dans le deuxième poème (p. 110) : "when With a minute terrif iceffort". Nul besoin de grandes phrases ou de grandes images pour suggérer la difficulté à se mouvoir d'un personnage corpulent qui fait irruption dans l'espace occupé par le sujet poétique : un espace typographique plus grand que la normale et judicieusement inséré rend compte du décalage comique voire burlesque entre l'énormité de l'effort consenti, le temps qui lui est consacré et l'action dérisoire qui en résulte, simplement en faisant obstacle à une lecture fluide. Au lecteur, à présent, de consentir à un effort d'interprétation comparable, quitte à ralentir sa lecture, pour saisir le sens de ces quelques mots qui pourtant appartiennent au registre courant. Plus haut dans le poème, les mots alignés, s'ils paraissent sans suite, ne pourraient-ils pas être une transcription de fragments de paroles saisis à la volée pendant quelques minutes passées dans un pub fréquenté ? Il serait bien question ici d'un compte-rendu d'impressions, de choses vues et entendues dans un lieu réel, pendant un temps limité. Tout concourt à donner au lecteur le sentiment que ces poèmes, avec leurs rythmes brisés, leurs détails précis et les évocations d'expériences sensorielles dont ils regorgent,

¹²⁹ Un procédé semblable se trouve dans "5 / derbies-with-men-in-them smoke Helmar", *Complete Poems* p. 82, surtout dans les lignes 24 à 28, lorsque le poète s'efforce de rendre compte, avec humour, de l'arrêt progressif mais inattendu du phonographe.

furent directement dictés par les circonstances de leur écriture. La façon dont le temps fut alors occupé ou perçu est transcrit sur la page, et reconstruit par le lecteur.

6. Noyau

Dans chacun des quatre poèmes, comme nous l'avons déjà noté, plusieurs images annexes s'organisent autour d'une image centrale pour former un tableau composite : tous les marqueurs temporels posent la simultanéité entre les images annexes et l'image centrale de chaque texte, et impliquent une grande proximité spatiale permettant au sujet une telle observation. Si l'on considère l'ensemble, faut-il rechercher un centre, un nœud commun ou un noyau – "node", selon le terme utilisé par Pound –, vers lequel convergerait la profusion d'images, de mots et d'impressions dont ces textes regorgent ? Une image-vortex non verbale, mais plus visuelle, s'accorderait assez bien avec l'autre versant de la carrière de E.E. Cummings, sa créativité sur le plan pictural. Curieusement, le tableau peint par le poète en 1925, intitulé *Noise Number 13*, et qui fut choisi pour illustrer la couverture des *Complete Poems* dans leur édition de 1994, comporte plusieurs motifs abstraits organisés autour d'une spirale centrale, elle-même tournant autour d'un cercle rouge et bleu. Le poème qui lui est associé, d'après la légende figurant sur la jaquette, est "the surely / Cued" (p. 313). Paru dans le recueil *ViVa[W]* en 1931, il est construit autour d'une idée de circularité, de concentricité, de brusque renversement d'un mouvement en spirale. Cela n'est pas sans rappeler "at the ferocious moment of 5 o'clock", comme si E.E. Cummings avait dépouillé le poème paru dans *Tulips & Chimneys* de toute allusion à des objets, lieux, sensations réels ou imaginaires qui auraient été le reflet d'une expérience située dans le temps et l'espace du monde concret, et n'en avait gardé que l'idée centrale abstraite, géométrique pourrait-on dire : le mouvement en spirale organisé autour d'un vortex central, voire causé par lui. Si les poèmes en prose de Cummings partagent quelques motifs avec l'œuvre de Dante, en particulier l'image du cercle ou de la spirale, ceux-ci mettent en valeur ce que la ville de New York a de proprement infernal, ainsi que l'absence de rédemption : le poète est pris dans un jeu de cercles dont il ne sort pas, et l'envolée finale se termine par un retour au point de départ. Contrairement à Dante, il n'y aura pas de Paradis.

En somme, le noyau commun aux quatre textes en prose de *Tulips & Chimneys* et *&[AND]* serait le sujet poétique lui-même, enfermé dans ses perceptions comme dans un cercle dont le centre se déplacerait avec lui. Chaque poème s'organiserait autour de sa propre image centrale (le sujet sur son lit, le singe, le sujet dans un pub, la comparaison entre la ville et une bouche) et se trouverait en

même temps pris dans la dynamique du groupement, autour de l'image récurrente du cercle, image de la conscience du sujet et des limites de sa perception du monde environnant. Cummings place son lecteur au cœur de l'expérience empirique du sujet poétique.

E) Le poème comme lieu d'expérimentation

1. Exprimer la subjectivité de l'expérience

Les sensations constituent la matière brute de ces poèmes dans lesquels le sujet semble se contenter de prendre note de ce qu'il perçoit, d'où l'utilisation répétée de la forme passive dans le quatrième poème du groupement : "i am conjugated", "i am skilfully construed", "i am accurately parsed". Détails anatomiques, saleté des lieux, cacophonie, odeurs, nausées : rien de ce qui peut paraître désagréable ou dissonant n'est épargné, et la vision de New York dans "at the ferocious moment of 5 o'clock" n'est guère enchantée. Le familier, le sordide, sont centraux. Nous observons donc une fois de plus un évitement du sublime romantique, revendiqué dans "O Distinct Lady". Ces quatre textes se fondent sur des expériences banales, en somme, qui pourraient être partagées par le poète et par le lecteur (scènes de la vie quotidienne, sensation de vertige devant les gratte-ciel new-yorkais). La part subjective, parfois imaginaire, que le poète leur adjoint rend chacune d'entre elles unique. Cummings rejoint en partie le programme exposé par Wordsworth dans sa préface à l'édition de 1802 des *Lyrical Ballads* :

The principal object, then, which I proposed to myself in these Poems was to choose incidents and situations from common life, and to relate or describe them throughout, as far as was possible, in a selection of language really used by men ; and, at the same time, to throw over them a certain colouring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual way ; and further, and above all, to make these incidents and situations interesting by tracing in them, truly though not ostentatiously, the primary laws of our nature – chiefly, as far as regards the manner in which we associate ideas in a state of excitement.¹³⁰

Cependant, Wordsworth, devant le spectacle de la nature ou un arc-en-ciel, utilise un registre quasiment mystique pour faire de cette expérience habituelle une vision éminemment

130 Wordsworth W. et Coleridge S.T., *Lyrical Ballads – Second Edition*, Mason M.ed., Longman, Harlow, 2007, p.59-60, 1.95 à 106.

personnelle¹³¹ : si effectivement, le langage utilisé ne peut être dit savant, les deux derniers vers du fragment "my heart leaps up" ("And I could wish my days to be / Bound each to each by natural piety") dans un même mouvement désincarnent l'expérience et en font un événement presque purement intellectuel. C'est ce glissement qui est propre au poète et fait de la vision de l'arc-en-ciel un instant unique. Grâce à la simplicité de son langage poétique, Wordsworth espère rendre perceptible au plus grand nombre une expérience complexe : la conscience de l'écoulement du temps, née de la banale contemplation d'une image familière et éphémère. C'est en cela qu'on peut lire dans ce poème la « coloration donnée par l'imagination, grâce à laquelle les choses seront présentées à l'esprit d'une manière inhabituelle » dont il est question dans la préface citée ci-dessus.

Si Cummings ne fait aucune allusion à une quelconque expérience de ce type, il n'en cherche pas moins à jeter sur les scènes évoquées un éclairage nouveau et subjectif. Pour ce faire, il a presque uniquement recours aux sensations : en effet, qu'elles soient réelles (les sons, les couleurs, les parfums), ou imaginées (les êtres fantastiques qui s'échappent de l'orgue de Barbarie, l'impression de vertige convertie en expérience d'envol), elles n'appartiennent qu'à la voix poétique qui s'exprime dans ces textes. Ce sont ces sensations, et non l'interprétation ou les émotions qu'elles peuvent lui suggérer et qui sont tuées, qui font de chaque expérience évoquée un événement unique et personnel que le poème permet de reconstituer. Certes, les choses vues à droite et à gauche sont somme toute banales, communes, et peuvent être remarquées par n'importe qui. C'est ici qu'intervient une notion importante pour la psychologie pragmatique, l'idée de choix. Tout autre être conscient et percevant plongé dans le même milieu que le poète au même instant ne percevra pourtant pas nécessairement exactement les mêmes choses que lui :

In this room – this lecture-room, say – there are a multitude of thoughts, yours and mine, some of which cohere mutually, and some not. They are as little each-for-itself and reciprocally independent as they are all-belonging-together. They are neither : no one of them is separate, but each belongs with certain others and with none beside. My thought belongs with *my* other thoughts, and your thought with *your* other thoughts. Whether anywhere in the room there be a *mere* thought, which is nobody's thought, we have no means of ascertaining, for we have no experience of its like. The only states of consciousness that we naturally deal with are found in personal consciousnesses, minds, selves, concrete particular I's and you's.¹³²

131 Voir Wordsworth, W., "My heart leaps up" in *The Poetical Works of Wordsworth*, Oxford university Press, 1951, p. 62, ou encore *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*, *id.*, p. 460 à 462.

132 James, W., *Psychology : Briefer Course*, in *Writings 1878-1899*, New York, The Library of America, 1992, p. 153-154.

[...] Consciousness is always interested more in one part of its object than in another, and welcomes and rejects, or chooses, all the while it thinks.¹³³

À ces affirmations insérées par William James dans le chapitre intitulé *The Stream of Consciousness* de son ouvrage *Psychology : Briefer Course*, peuvent être reliées deux observations concernant les poèmes en prose new-yorkais : à une exception près – l'intrusion dans l'esprit du singe, (p.109, l.29 à 40) – la voix poétique ne cherche à retranscrire que ses perceptions propres, sans se préoccuper de ce que perçoivent et ressentent les êtres qui l'environnent. Nous avons également noté que cet enfermement du sujet poétique dans sa conscience était exprimé par le moyen du motif du cercle, qui symbolise les limites de l'être conscient. Si ce dernier peut déplacer le centre de son cercle, c'est-à-dire le point focal de ses perceptions, il ne lui est pas possible d'en échapper. Il se trouve exactement dans la situation du narrateur homodiégétique d'un texte de Stephen Crane, *London Impressions*, qui décrit Londres vu de l'intérieur d'un fiacre : "In [the cab] each man sat in his own little cylinder of vision, so to speak. It was not so small as a sentry-box nor so large as a circus-tent, but the walls were opaque, and what was passing beyond the dimensions of his cylinder no man knew." Aussi la description que Crane nous fait de la ville de Londres est-elle volontairement et explicitement limitée aux perceptions directes du narrateur, du moins pour la section d'où ce passage est extrait.¹³⁴ Le cylindre de vision, frère éloigné de la chambre noire qui impose le choix du cadre perçu et immobilise l'image obtenue, métaphore de la conscience limitée forcée de faire des choix malgré elle, illustre à notre sens assez bien la situation du poète-narrateur des textes en prose cummingsiens et le motif omniprésent du cercle, image-vortex qui donne sa cohérence au groupement.

La seule sortie du cylindre qu'est la conscience du poète-narrateur serait en ce cas l'intrusion fictive dans l'esprit du singe, mais il s'agit d'une exception qui confirme la règle : le sujet poétique entre comme par effraction dans l'esprit d'un singe captif, dont le sérieux s'oppose à la joie des enfants qui le regardent. Or, si l'on peut penser que grâce ce procédé, le sujet lyrique a l'occasion d'agrandir le champ de ses perceptions, en réalité, il ne fait qu'expérimenter de nouvelles limites : celles imposées par la corde qui attache le singe à son maître, et par son impossibilité à communiquer réellement avec les humains. Le sujet n'en finit pas d'hésiter entre "he" et "i " ; jamais il ne prétend que cette fusion entre son esprit et celui d'un autre être est complète. Par ailleurs, à aucun moment le sujet lyrique ne paraît pouvoir entrer ainsi, par exemple, dans l'esprit d'un des

133 *Id.*, p. 169.

134 Crane, S., *The Works of Stephen Crane, vol.VIII : Tales, Sketches, and Reports*, Bowers F. éd., Charlottesville, The university Press of Virginia, 1973, p.683.

enfants présents, ou encore dans celui du maître du singe, alors qu'*a priori*, rien ne l'en empêche. Cette image fonctionne comme une mise en scène qui montre les limites posées à une forme d'omniscience en littérature, celle qui permet à un narrateur d'exposer au grand jour le fil des pensées d'un personnage autre que lui-même : le sujet lyrique n'en demeure pas moins ici un *eye/i* minuscule et limité. Grâce à la corde qui maintient l'animal prisonnier, Cummings montre littéralement les ficelles du procédé : à compter de l'instant où le narrateur entre fictivement dans l'esprit d'un autre, cet esprit cesse d'être étranger. Selon James, si l'on donne un nom à quelque chose d'étranger à soi, en particulier un état de conscience, on l'incorpore ; il cesse d'être un objet extérieur à notre propre conscience :

What is true here of successive states must also be true of simultaneous characters. They also overlap each other with their being. My present field of consciousness is a centre surrounded by a fringe that shades insensibly into a subconscious more.[...] Which part of it properly is in my consciousness, which out ? If I name what is out, it already has come in.¹³⁵

Par ailleurs, de nombreux signes indiquent que Cummings demande au lecteur de suspendre son incrédulité¹³⁶ : pour un moment, il se croira à l'intérieur des pensées d'un personnage autre, et les vivra selon une temporalité proche de celle dans laquelle s'est supposément inscrite la création de ces textes, en termes de durée au moins. Cummings, qui semble ici utiliser un procédé voisin du "flot de conscience" ("stream of consciousness") que l'on trouve chez des auteurs contemporains comme Joyce, ne cherche pas pour autant à en masquer l'artificialité : le lecteur doit être lucide à ce sujet. On peut mettre ce fait en relation avec un procédé d'écriture présent dans l'une de ses pièces de théâtre, *Him*, parue en 1927. Le poète y montre littéralement l'envers du décor. Son intrigue est aux limites de l'absurde : on y voit un auteur en panne d'inspiration qui met en scène comme par magie, devant une spectatrice plus ou moins forcée de regarder le spectacle, ses propres rêves et idées de pièces, placées dans un décor toujours identique mais disposé différemment sur l'espace scénique à chaque nouvel acte. Dans certaines scènes, le décor disparaît même complètement, et les spectateurs ont devant les yeux la structure qu'il dissimule.¹³⁷ Le metteur en scène et sa spectatrice ne sont jamais loin : ils commentent en voix-off chaque tableau représenté, comme pour mieux

135 James, W., *A Pluralistic universe in Writings 1902-19010*, New York, The Library of America, 1987, p.761.

136 Coleridge a parlé de "suspension of disbelief" dans le quatorzième chapitre de sa *Biographia Literaria* (London, J.M.Dent & Sons, 1947, p.147).

137 Cummings, E.E., *Him*, in *The Theatre of E.E. Cummings*, New York, Liveright Publishing Corporation, 2013. Voir la didascalie de l'Acte II, scène I, p. 29 : "SCENE : That amount of the actual structure of the stage etc. which lies behind the plane of the curtain is revealed, by the curtain's rising, without a "set" of any kind. The action or content of Scene I consists of the curtain's rising, of its absence for one minute and of its falling. Darkness." Une fois le rideau retombé, Him et Me reprennent la parole sans être pour autant visibles par le public.

redire au spectateur que ce qu'il a devant les yeux n'est qu'un simulacre, et qu'il lui est vivement conseillé de garder ce fait à l'esprit. Cummings ne demande pas à son lecteur, dans les cas que nous venons d'étudier, une suspension de l'incrédulité pure et simple : le lecteur doit avoir conscience du processus à l'œuvre au cours de sa lecture. Il doit faire preuve de cette forme de lucidité alors même qu'il est en train de lire le poème.

2. Subjectivité et inventivité lexicale

L'affirmation, voire la revendication de Wordsworth au sujet de l'utilisation d'un langage semblable à celui de l'homme de la rue lui fut reprochée entre autres par Coleridge. Ce dernier – quelle qu'ait pu être par ailleurs sa part de responsabilité dans la rédaction de la Préface à la deuxième édition des *Lyrical Ballads*, à en croire Wordsworth lui-même – réfuta dans sa *Biographia Literaria* l'assertion selon laquelle la langue familière serait la plus propre à exprimer des sentiments naturels, prenant pour argument principal les limites culturelles qui sont selon lui celles des gens de la campagne.¹³⁸ Cummings semble chercher une voie médiane, tout au moins dans les poèmes en prose new-yorkais. En effet, si le vocabulaire utilisé a clairement une coloration familière, la subjectivité s'exprime également par un autre biais, à savoir l'invention des mots composés. Ceux-ci cherchent à rendre compte de l'existence d'un objet nouveau, inventé – au sens de « découvert » que ce mot prend en archéologie – par le poète. Un exemple marquant de ce procédé se trouve dans "at the head of this street", avec le mot créé par Cummings pour désigner les yeux du singe (p.109) : "his solemn blinky eyeswhichneversmile". Les yeux de l'animal sont indissociables de leur caractéristique principale, à savoir leur absence d'expressivité ou leur gravité (le mot composé peut être compris dans les deux sens). L'objet et sa caractéristique se fondent pour former un nouvel objet, désigné par un mot que le poète crée à cette fin, rejoignant ainsi ce qui a été noté à propos de Pound et de sa recherche d'une plus grande adéquation entre le langage poétique et l'expérience qu'il traduit. L'invention de mots composés affirme à la fois le caractère unique de l'expérience que Cummings cherche à transcrire et l'inadéquation du langage usuel. Néanmoins, l'utilisation cummingsienne des mots composés ne se résume pas à cela : du point de vue du lecteur, c'est l'irruption dans le texte et le déchiffrement du mot inventé qui crée l'objet nouvellement nommé. Loin de se contenter d'enregistrer, par la création d'un mot, une réalité jusqu'alors inconnue, le poète saisit la possibilité de créer aux yeux du lecteur les objets en même temps que les mots, et de restaurer une force performative de la langue ainsi régénérée. Il est à la fois le transcripteur qui

138 Voir Coleridge, S.T., *op.cit.*, le chapitre XVII, p.163 à 174, qui traite plus particulièrement et en détail de ce sujet.

donne son nom à toutes ces choses sans nom qu'il invente, et le démiurge qui les crée. Cummings s'éloigne quelque peu du programme wordsworthien : s'il cherche bien à rendre compte d'une expérience banale en la rendant subjective, le langage de l'homme de la rue ne lui suffit plus. Bien sûr, il ne dédaigne pas de l'utiliser et parfois de le transcrire presque phonétiquement. Cependant, un poème tel que "even if all desires things moments be", paru en 1926, est un autre exemple qui rend compte d'une frustration peut-être non dénuée d'un certain élitisme. Le poète, versé dans les lettres classiques, y exprime sa conscience des limites de la culture véhiculée par la langue de l'homme de la rue new-yorkais :

in dem daze kids Christmas
meant sumpn youse knows wot
i refers ter Satter Naillyuh (comes but once er
year)¹³⁹

Le poète renvoie ici aux Saturnales qui sont à l'origine des fêtes de Noël, et qui, selon l'historien des religions John Scheidt, exprimaient pour les Romains la « dissolution célébrant la fin de l'année » et faisaient partie des « fêtes liées au solstice d'hiver et à l'ouverture des réserves alimentaires ». ¹⁴⁰ A la fois fêtes de l'abondance au cœur de la mauvaise saison (l'ouverture symbolique des réserves alimentaires permettant de contrecarrer la pénurie hivernale, ne serait-ce que symboliquement) et fête de la décadence de l'année qui se termine, elles sont dans le poème de Cummings paradoxalement difficiles à déchiffrer et pourvues de sens. C'est donc par une ouverture sur les cultures antiques que Cummings cherche à donner un sens à ce qui n'en a plus pour lui : l'abondance matérielle. Une référence aux Noëls de son enfance n'y suffirait pas ; aussi cherche-t-il une survivance de rites antiques dans la confusion moderne, et transcrit-il ironiquement le nom latin en y intégrant un accent populaire. L'ajout de mots composés dans "at the head of this street" nous paraît obéir, du moins en partie, à une logique voisine : c'est une façon supplémentaire d'insister sur le caractère difficilement communicable de l'expérience, du fait de l'inadéquation de la langue d'usage. La poésie devient intraduisible – ce qui était revendiqué par Cummings dans l'une de ses lettres ¹⁴¹ – mais pas seulement en tant que texte : elle l'est aussi en tant qu'expérience vécue, ce qui pose un problème du point de vue du pragmatisme.

139 *C.P.*, p. 235, l. 13 à 16.

140 Scheidt, J., *La religion des Romains*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 46.

141 Voir la lettre adressée à Elisabeth Kaiser-Braem, *Selected Letters*, p. 228 : "feeling(as I do)that poetry in & of itself must remain untranslatable".

3. Conciliation

L'étude des poèmes en prose de *Tulips & Chimneys* et de *&[AND]* nous a permis d'aborder la question de l'individu dans l'œuvre de Cummings. L'importance de l'être, du "self" dans ces poèmes est primordiale : "i" minuscule définissant la voix poétique ; insistance sur la nécessité de se sentir vivant, et valorisation d'un groupe formé par le poète et ses lecteurs en tant qu'individus conscients de leurs différences avec les "mostpeople" dans l'introduction aux *New Poems* de 1938 ; les exemples de ce qu'il est convenu d'appeler l'individualisme dans l'œuvre littéraire de Cummings sont nombreux. A l'inverse, on pourrait tout aussi bien mettre l'accent sur un autre aspect, à savoir la récurrence de la thématique de la fusion dans un Grand Tout de l'univers qui conforte la vision de Cummings héritier de la poésie transcendantaliste américaine du dix-neuvième siècle, et ce, en dépit de l'ironie dont il fait montre à leur endroit dans quelques textes de *Tulips & Chinneys*.

L'image du cercle dans les poèmes en prose de *Tulips & Chimneys* a été précédemment mise en relation avec ce que l'on trouve chez Dante Alighieri. Or, cette figure géométrique est, selon Emerson dans son essai justement intitulé *Circles*, celle qui représente le mieux l'organisation du monde : "The eye is the first circle ; the horizon which it forms is the second, and throughout nature this primary figure is repeated without end. It is the highest emblem in the cipher of the world."¹⁴² Emerson est particulièrement intéressé, sinon fasciné, par l'image de cercles concentriques englobant petit à petit l'univers entier. Par le cercle, on atteint l'infini : "The life of man is a self-evolving circle, which, from a ring imperceptibly small, rushes on all sides outwards to new and larger circles, and that without end. The extent to which this generation of circles, wheel without wheel, will go, depends on the force or truth of the individual soul."¹⁴³

Incidentement, remarquons que la vision béatifique à la fin du Paradis de Dante, celle de la Trinité, est également exprimée en termes de cercles concentriques, symboles de la perfection divine.¹⁴⁴ L'individu, l'univers et la divinité sont des cercles englobés les uns dans les autres. Cummings s'en souvient-il, quand il bâtit dans ses poèmes en prose des univers dominés par la forme circulaire ? Si le dernier poème se referme sur une vision du soleil couchant, figure d'un cercle cosmique, la perception du sujet est limitée, tout comme sa conscience : il ne voit de ce cercle qu'un « ruban » de lumière ("in the oblong air, from which a singular ribbon of common

142 Emerson, R.W., *Essays : First and Second Series*, New York, The Library of America, 1990, p. 173.

143 *Id.*, p. 174.

144 Voir Dante Alighieri, *op.cit.*, p. 1201.

sunset / is hanging"). Le cercle est tronqué, le sujet poétique n'a pas un accès plein et entier à l'infini, qu'il soit émersonien ou dantesque.

Or, cette image est révélatrice d'une forme d'hésitation de la part de Cummings : comment concilier une conception pragmatique de l'individu, fondée sur l'importance des perceptions sensorielles qui lui permettent de définir le monde qui l'entoure, et une conception transcendantaliste qui donne à l'individu la possibilité d'avoir accès à l'infini s'il place au second plan son expérience empirique du monde ? On pourrait dire que Cummings, après avoir dénigré le sublime et magnifié les sens et les perceptions dans ses poèmes en prose, se risque à jeter un œil de l'autre côté, vers l'infini et la "béatitude"¹⁴⁵ promis par Emerson à ceux qui sauront reconnaître que la place du monde sensible et matériel est seconde par rapport à celle de l'âme :

The sovereignty of this nature whereof we speak is made known by its independency of those limitations which circumscribe us on every hand. The soul circumscribes all things. As I have said, it contradicts all experience. In like manner it abolishes time and space. The influence of the senses has, in most men, overpowered the mind to that degree, that the walls of time and space have come to look real and insurmountable ; and to speak with levity of these limits is, in the world, the sign of insanity. Yet time and space are but inverse measures of the force of the soul. The spirit sports with time,–

"Can crowd eternity into an hour,
Or stretch an hour to eternity."

[...] And so, always, the soul's scale is one ; the scale of the senses and the understanding is another. Before the revelations of the soul, Times, Space, and nature shrink away.[...] ¹⁴⁶

Dans ce passage, Emerson expose deux notions importantes : la première est le fait que le temps et l'espace sont intimement liés au monde matériel tel qu'il nous est donné par nos sens. Or, selon lui, ceux-ci ne sont pas dignes d'une confiance pleine et entière, d'où l'incertitude concernant la nature comme la mesure du temps et de l'espace. La deuxième notion est celle de la supériorité de l'esprit sur le monde matériel : Emerson fonde son raisonnement sur l'expérience commune de la perception du temps et de l'espace, fluctuante pour une même personne en fonction des circonstances, alors que l'esprit peut les abolir par la pensée. Cela peut être accompli à la faveur

145 "We live in succession, in division, in parts, in particles. Meantime within man is the soul of the whole ; the wise silence ; the universal beauty, to which every part and particle is equally related ; the eternal ONE. And this deep power in which we exist, and whose beatitude is all accessible to us, is not only self-sufficing and perfect in every hour, but the act of seeing and the thing seen, the seer and the spectacle, the subject and the object, are one." Emerson, R.W., *The Over-Soul in Essays – First and Second Series*, New York, Library of America, 2010, p. 154.

146 *Id.*, p.157-158.

d'expériences spirituelles qui ne sont pas décrites ici, mais dont un aperçu nous est donné dans l'essai intitulé *Spiritual Laws* :

For you there is a reality, a fit place and congenial duties. Place yourself in the middle of the stream of power and wisdom which animates all whom it floats, and you are without effort impelled to truth, to right, and a perfect contentment. Then you put all gainsayers in the wrong. Then you are the world, the measure of right, of truth, of beauty.¹⁴⁷

L'image du sujet poétique dans le quatrième texte en prose new-yorkais de Cummings "at the ferocious phenomenon of 5 o'clock" (*C.P.*, p. 111), est emporté par un courant non plus naturel et bienfaisant, mais artificiel et destructeur, constitué par les aspects les plus désagréables de la métropole new-yorkaise. Ce courant forme un contrepoint ironique au "stream of power and wisdom" émersonien, lequel se trouve de ce fait hors d'atteinte. Le poème ne s'ouvre pas sur l'infini, mais se referme sur le sujet, isolé et placé au centre d'un monde restreint. La béatitude recherchée par Emerson ne semble plus aussi accessible.

4. *Unrealities*

Ainsi que Norman Friedman l'a remarqué,¹⁴⁸ dans *Tulips & Chimneys*, les poèmes contemplatifs à coloration transcendantaliste sont quasiment absents. Seuls quelques indices laissent entrevoir les thématiques qui seront abordées dans les œuvres plus tardives, ainsi qu'une certaine perplexité qu'elles font naître chez le jeune Cummings : la section *Sonnets – Unrealities* de *Chimneys*¹⁴⁹ comporte certains de ces indices. Cette partie, constituée de dix-huit sonnets écrits dans un anglais soutenu et parfois archaïsant,¹⁵⁰ contraste assez fortement avec les deux autres parties de *Chimneys* : les poèmes de *Sonnets – Realities* n'ont pas leur tonalité lyrique, tandis que l'inventivité linguistique assez marquée dans *Sonnets – Actualities* paraît plus annonciatrice des recueils à venir¹⁵¹.

147 *Ibid.*, p. 79.

148 "There are [in *Tulips & Chimneys*]", it is true, several hints of things to come, of ideas, evaluations, and concepts anticipating those of the mature poet.[...] But I fail to find here any specific expression of the central notion of the timeless and transcendent world [...]" Friedman, N., *E.E. Cummings, The Growth Of A Writer*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois university Press, 1964, p. 44.

149 *Complete Poems*, p.136 à 153. Aucune section ne porte ce titre dans le recueil *&[AND]*, ce qui incite à penser qu'aucun poème n'en a été rejeté lors de la publication de *Tulips & Chimneys*.

150 Voir par exemple, dans le sonnet de la p. 137, le troisième vers : "when frost to dance maketh the sagest pane" ; ou encore, p. 139, le vers 9 : "thou, Froissart, for that thou didst love the pen".

151 Voir le sonnet "fabulous against a, fathoming jelly" (*C.P.*, p.161) qui présente d'intéressantes particularités touchant la grammaire, la ponctuation et l'utilisation de l'espace de la page.

Les thématiques utilisées par Cummings dans les dix-huit sonnets de la section *Unrealities* en font l'une des parties les plus lyriques de tout le recueil ; le passage du temps, en particulier, est abordé plus ou moins directement dans la quasi-totalité des poèmes, ainsi que la mort. Les deux mots "Time" et "Death" sont d'ailleurs mis en valeur par une majuscule dans le deuxième sonnet de la section, "when unto nights of autumn do complain" (*C.P.*, p.137). De plus, l'adresse presque systématique à une deuxième personne se fait parfois en utilisant la forme archaïque "thou", dans des textes où les sentiments personnels du sujet poétique sont toujours présents quoique rarement nommés explicitement, à l'instar de ce que nous avons déjà noté au sujet de "O Distinct Lady". Tout cela contribue à donner à cette section une tonalité lyrique à laquelle la section précédente, plus portée vers la satire et vers l'obscène, ne préparait pas le lecteur.

Le titre "*Sonnets – Unrealities*" entre également en résonance avec "*Sonnets – Realities*" qui le précède et "*Sonnets – Actualities*" qui le suit. L'irréel a plusieurs valeurs dans cette section. La plus fréquente est celle de l'inaccompli : les sonnets V, VIII, XI, XII, XIV, XV, XVII font tous allusion au futur, souvent sous le signe de la mort à venir. D'une manière assez voisine, le sonnet XIII est construit sur une supposition ("if learned darkness from our searched world / should wrest the rare unwisdom of thy eyes [...] (heart, could we bear the marvel of this thing?)", p.148). Viennent ensuite la mémoire et les souvenirs : images immatérielles de l'être aimé, parfois sous forme d'un rêve (II p.137, X p. 145, XVI p. 151) ; allusions à des événements historiques et littéraires idéalisés (IV, p. 139), tout cela alors que la perte de la mémoire et l'effacement des souvenirs forment la thématique centrale du premier sonnet de la section ("and what were roses. Perfume?for i do / forget [...]", p. 136). La profusion de la nature est curieusement absente de cette section : les arbres sont fantômatiques ou nus (II, p. 137 et XVIII, p. 153) ; un jardin, pâle reflet de l'Eden s'efface peu à peu, ravagé par le Temps (IX, p. 144) ; le sonnet VI (p. 141) joue sur l'ambiguïté : la terre environnée par les flots, encore stérile, ressemble presque à une noyée rejetée par l'océan sur le rivage. Enfin, l'irréel, c'est aussi l'incertitude : la place de l'humanité n'est pas clairement établie (III, p. 138) dans un univers où l'amour est absent (VII, p. 142). Le titre de la section est donc en relation directe avec des thématiques que l'on peut rapprocher de celles couramment rencontrées dans les œuvres d'auteurs antérieurs, notamment romantiques et transcendentalistes.

Or, le terme "unreality" est rare chez Emerson. Il n'apparaît nulle part dans ses poèmes, mais une occurrence intéressante se trouve dans la troisième partie de *Nature*, "Beauty" :

But this beauty of nature which is seen and felt as beauty, is the least part. The shows of day, the dewy morning, the rainbow, mountains, orchards in blossom, stars, moonlight, shadows in still water and the like, if too eagerly hunted, become shows merely, and *mock us with their unreality*.¹⁵²

Par ce terme qu'il associe à l'idée de tromperie, Emerson désigne ce qui est physiquement sensible dans la nature : cela est cohérent avec l'idée souvent développée dans ses essais, selon laquelle les sens ne sont pas dignes d'une confiance pleine et entière ; le monde sensible n'est qu'un reflet d'un monde immatériel plus digne d'intérêt, celui qu'il faut chercher à atteindre.

En opposition avec ce point de vue, le philosophe William James applique quant à lui ce même terme aux philosophies idéalistes qu'il réfute, et qui entrent en résonance avec certaines conceptions présentes chez Emerson : "I am not sure how many of you live close enough to philosophy to realize fully what I mean by this last reproach, so I will dwell a little longer on *that unreality in all rationalistic systems by which your serious believer in facts is so apt to fell repelled*."¹⁵³

Le choix du titre "*Unrealities*" pour l'avant-dernière section de *Chimneys* place donc clairement Cummings à mi-chemin entre ces deux courants de pensée : effectivement, on trouve parmi ces dix-huit sonnets des allusions à des objets de la nature, voire des poèmes au caractère ouvertement contemplatif, tel "a connotation of infinity". Le titre "*Unrealities*" peut alors se comprendre quasiment au sens où Emerson l'entend : les choses contemplées avec intensité dans ces poèmes ne sont pas le monde véritable, et perdent leur consistance à force d'être observées, ce qui est le cas du jardin dans le sonnet IX (p. 144). Mais une certaine ironie peut également se deviner, si on garde à l'esprit le fait que c'est précisément cet aspect de l'idéalisme partagé par Emerson que James brocarde en utilisant le même mot, "unreality", pour désigner ce qui constitue les systèmes rationalistes, auxquels il oppose implicitement dans ce passage le monde sensible de l'expérience empirique.

152 Emerson, R.W., *nature*, in *The Conduct of Life, nature & Other Essays*, London, Dent & Sons, 1927, p.8. (Nous soulignons).

153 James, W., *Pragmatism*, p. 495. (Nous soulignons).

5. "a connotation of infinity"

Le sonnet de Cummings "a connotation of infinity"¹⁵⁴ fait partie des poèmes de *Tulips & Chimneys* les plus visiblement marqués par le transcendantalisme. Il s'agit d'une contemplation de la voûte céleste nocturne, doublée d'une considération sur la petitesse humaine :

a connotation of infinity
sharpens the temporal splendor of this night

when souls which have forgot frivolity
in lowliness, noting the fatal flight
of worlds whereto the earth's a hurled dream

down eager avenues of lifelessness

consider for how much themselves shall gleam,
in the poised radiance of perpetualness.
When what's in velvet beyond doomed thought

is like a woman amorous to be known;
and man, whose here is always worse than naught,
feels the tremendous yonder for his own—

on such a night the sea through her blind miles

of crumbling silence seriously smiles

Pour mieux comprendre ce qui différencie ici les conceptions de Cummings de celles d'Emerson, nous dégagerons tout d'abord les principales caractéristiques du ciel nocturne émersonien. Si la contemplation de la nature en général est une thématique centrale chez Emerson, celle de la nuit en particulier est relativement rare. Deux occurrences nous semblent éclairantes, et tout d'abord un paragraphe qui se trouve au tout début du premier chapitre de *Nature*, paru en 1844 :

To go into solitude, a man needs to retire as much from his chamber as from society. I am not solitary whilst I read and write, though nobody is with me. But if a man would be alone, let him look at the stars. The rays that come from those heavenly worlds, will separate between him and what he touches. One might think the atmosphere was made transparent with this design, to give man, in the heavenly bodies, the perpetual presence of the sublime. [...]

The stars awaken a certain reverence, because though always present, they are inaccessible; but all natural objects make a kindred impression, when the mind is open to their influence.¹⁵⁵

154 Cummings, E.E., *Complete Poems*, p. 138.

155 Emerson, R.W., *nature, id.*, p.2-3.

Vient ensuite un quatrain composé entre 1850 et 1859 :

Teach me your mood, O patient stars !
Who climb each night the ancient sky
Leaving on space no shade, no scars,
No trace of age, no fear to die.¹⁵⁶

On lit en creux dans ces deux textes la dureté de la condition humaine opposée à l'immutabilité et à la sérénité du cosmos : Emerson semble chercher dans la contemplation du ciel nocturne une consolation, une compensation – autre sujet central dans son œuvre¹⁵⁷ – à ce qui est imposé à l'homme, en particulier le passage du temps et la mort, le cosmos n'y étant pas assujéti de la même manière. Emerson, dans son quatrain, est en quête : la quiétude des étoiles ne s'est pas communiquée à son esprit, et rien n'indique que cela se fera réellement. Néanmoins, le poète ne met pas en doute l'existence même de cette quiétude, prouvée selon lui par l'immutabilité du ciel nocturne. Si le mouvement apparent des étoiles est bien pris en compte dans le deuxième vers du quatrain, il s'inscrit toutefois dans un temps observable à l'échelle humaine : ce que les hommes croient observer est un mouvement imaginaire. Ce dernier s'oppose à l'éternité du cosmos : aucune marque observable du passage du temps à l'échelle cosmique n'est perceptible à l'échelle humaine. Le ciel nocturne est une manifestation du sublime dont la contemplation permet de s'isoler de la société et aussi, d'une certaine manière, du monde matériel. Une telle séparation entre l'homme et la matière est inenvisageable dans nombres de poèmes de *Tulips&Chimneys*.

Dès le premier vers du quatrain d'Emerson, l'immutabilité des étoiles est considérée comme porteuse d'enseignement : il y a là un langage à décoder, que le poète espère comprendre un jour. « La nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois passer de confuses paroles » a écrit Baudelaire dans le sonnet intitulé « *Correspondances* »,¹⁵⁸ ce à quoi Emerson semble souscrire. En 1844, dans un essai lui aussi intitulé *Nature*, Emerson affirmait : "To the intelligent, nature converts itself into a vast promise, and will not be rashly explained. Her secret is untold.[...] Every moment instructs, and every object ; for wisdom is infused into every form."¹⁵⁹ Notons la constance de l'image de l'enseignement et de l'énigme à déchiffrer, même difficilement. La nature est l'émettrice d'un message dont l'humanité consciente est le destinataire privilégié, quoique pas nécessairement unique. L'imagerie de la communication entre l'homme et la nature chez Emerson implique qu'elle

156 Emerson, R.W., *Collected Poems & Translations*, New York, Library of America, 1994, p.430.

157 Voir l'essai qu'Emerson a consacré à ce sujet : *Compensation*, in *Essays : First and Second Series*, New York, The Library of America, 2010, p. 53 à 72.

158 Baudelaire, C., *œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 85.

159 Emerson, R.W., *Id.*, p.324 et 325.

s'effectue majoritairement dans ce sens. La question n'est pas ici de savoir si le poète parle d'un dialogue réel ou symbolique : c'est l'imagerie elle-même qui nous intéresse, et ce qu'elle révèle des conceptions à l'œuvre dans l'œuvre d'Emerson, qui se rapproche d'une vision anthropique du monde. Pour le philosophe transcendantaliste, l'univers n'a de sens que parce qu'une conscience, celle de l'humanité, décode son message.

6. L'infini perdu et les limites du sujet

Ce qui apparente en premier lieu le sonnet de Cummings à la poésie transcendantaliste est son caractère contemplatif, plus particulièrement dans les deux premiers et les deux derniers vers. Des réminiscences émersoniennes peuvent également être décelées dans les allusions à l'abandon de la frivolité, à l'expression de pensées dépassant la conscience, à l'attrait qu'exercent l'infini et l'inconnu, à la place et au rôle de l'humanité dans le cosmos. Cependant, l'infini dans lequel Emerson cherchait à se perdre n'est déjà plus tout à fait aussi absolu pour Cummings, ainsi qu'on peut le lire dans les deux premiers vers du sonnet :

a connotation of infinity
sharpens the temporal splendor of this night

Une fois encore, Cummings matérialise une notion immatérielle : c'est la beauté de la nuit – non la nuit elle-même – qui devient métaphoriquement un matériau à modeler, un support à l'acte de création, ce que le verbe "sharpens" suggère avec beaucoup d'économie. Chez Emerson, la beauté du ciel nocturne et des étoiles échappe au temps comme à la matérialité. Pour Cummings, elle s'y inscrit, au contraire, puisqu'elle est qualifiée de « temporelle » ("the temporal splendor of this night", l.2). La perception de la splendeur de la nuit ne peut se faire que par un observateur prisonnier du temps et de l'espace, ce que le déictique "this" rappelle en désignant une nuit particulière. L'infini attribué au ciel nocturne relève de la construction ou de la vue de l'esprit. C'est une coloration que l'observateur confère à ce qui est observé et que le nom "connotation" relie au langage et à une forme d'implicite. L'idée même de l'infini ne peut naître que sous certaines conditions :

a connotation of infinity
sharpens the temporal splendor of this night
when souls which have forgot frivolity
in lowliness [...]
consider for how much themselves shall gleam

in the poised radiance of perpetualness.
When what's in velvet beyond doomed thought
is like a woman amorous to be known ;
and man [...] feels the tremendous yonder for his own –¹⁶⁰

Ces trois conditions peuvent être comprises comme une forme de lucidité sur la condition humaine – le mot « lucidité » étant lié étymologiquement à la notion de lumière présente dans les vers 7 et 8 où il est précisément question de cette qualité ("gleam", "radiance"). On peut y voir une aspiration à une plus grande liberté d'expression des pensées inconscientes, ou encore la curiosité ou la volonté d'expansion. Aucun jugement tranché n'est exprimé sur ces trois conditions, quoiqu'on puisse éventuellement déceler un rien d'ironie dans le distique final, en particulier dans le dernier oxymore :

on such a night the sea through her blind miles
of crumbling silence seriously smiles

Ce sourire énigmatique ne permet pas de savoir quel regard la mer pourrait bien porter sur l'espèce humaine dans ces moments de recherche évoqués par le poète : attendrissement, approbation, dérision ? Encore une fois, c'est l'observateur ou le lecteur qui est conduit à interpréter le paysage en fonction de ses propres affects et de sa perception de ce qui précède. La voix poétique s'est effacée dans ce sonnet où jamais la première personne grammaticale n'apparaît.

Il y a, dans ce silence de la mer et des éléments, une différence fondamentale avec le point de vue d'Emerson au sujet de la communication entre la nature et les êtres humains : dans le quatrain cité plus haut, le poète s'adresse aux éléments dont il attend un message, et sous-entend qu'un dialogue pourrait s'instaurer, quelle que soit la forme que ce dialogue pourrait prendre. La nature, par le biais des éléments qui la composent, est l'émettrice de messages que l'humanité a la possibilité de décoder, à condition de leur accorder l'attention nécessaire. Dans "a connotation of infinity", les choses sont moins explicites et moins tranchées. Cummings insiste sur l'absence de vie qui entoure cette terre sur laquelle nous vivons, sur son caractère unique parmi la multiplicité des mondes stériles qui l'entourent (l. 4 à 6) :

[...] noting the fatal flight
of worlds whereto this earth's a hurled dream

down eager avenues of lifelessness

160 *C.P.*, p. 138. (Nous soulignons).

De ce cosmos où la vie est une exception, quelle réponse attendre ? Dans le sonnet de Cummings, personne ne s'adresse au ciel ni n'en espère un quelconque message. Les âmes sages ("souls", l. 3) ne peuvent compter que sur leur intellect pour répondre à la question de leur propre place au sein de l'univers. Le cosmos est réduit à quelques objets qui se déplacent sans but au sein d'un espace immense mais vide par ailleurs. L'accent est mis sur la matérialité du monde. Est-ce une manière de rendre caduques certaines réflexions d'Emerson ? Ce dernier affirmait que la nature était en premier lieu une pensée, laquelle se trouvait « précipitée », au sens chimique du terme, avant de retourner un jour à l'état de pensée :

The reality is more excellent than the report. Here is no ruin, no discontinuity, no spent ball. The divine circulations never rest nor linger. *Nature is the incarnation of a thought*, and turns to a thought again, as ice becomes water and gas. The world is mind precipitated and the volatile essence is forever escaping again into the state of free thought. Hence the virtue and pungency of the influence on the mind, of natural objects, whether inorganic or organized.¹⁶¹

Le sonnet de Cummings peut être lu comme une réaction à cet idéalisme : la matière est présente d'abord, avant l'idée. Les mondes sont séparés par d'immenses étendues de vide, là où Emerson ne voyait quant à lui « nulle discontinuité ». L'idée provient de l'observation suivie de la réflexion, car rien ne se diffuse directement de l'esprit de la nature à l'âme humaine. La nature peut inspirer la pensée, mais n'est pas la pensée en soi. Bien plus, la Terre est réduite à l'état de « rêve » ("this earth's a hurled dream" l. 5). Si la Terre était une pensée, celle-ci ne serait donc probablement pas un raisonnement construit, à la différence de celui mené par les « âmes » de la deuxième strophe, dans lequel, classiquement, l'observation ("noting the fatal flight / of words", l. 4 et 5) précède l'élaboration d'un mode de pensée ("consider for how much themselves shall gleam,/in the poised radiance of perpetualness", l. 7 et 8). De la même manière que le sourire de la mer dans le dernier vers peut être compris diversement, ces considérations sur les êtres pensants – des philosophes ? - peuvent être ironiques, et notre lecture d'autres poèmes de ce même recueil, *Tulips & Chimneys*, mettant en scène des penseurs, philosophes ou scientifiques, renforce cette hypothèse. Une lecture au premier degré en ferait un écho à la conception transcendantaliste de l'humain dont le statut d'être conscient fait une exception dans l'univers et lui confère une responsabilité importante, celle de décoder le langage de la nature, responsabilité dont il peut tirer une puissance particulière. Une lecture ironique met quant à elle l'accent sur la petitesse de la conscience humaine face à l'immensité de l'univers dépourvu de conscience. La réflexion des « âmes » philosophes en devient éminemment dérisoire, et l'impuissance humaine se lit alors dans les deux autres conditions

161 Emerson, R.W., *Essays : First and Second Series*, p. 325. (Nous soulignons).

à la conception de la notion d'infini : l'émergence de pensées provenant de l'inconscient et le désir d'expansion. En effet, rien n'indique dans le sonnet que de telles pensées seront correctement exprimées et reconnues, ni que le désir d'expansion de l'humanité sera satisfait. Ce n'est qu'une possession fantasmée, non une possession réelle ("man[...] feels the tremendous yonder for his own", l. 11-12).

Il a été dit plus haut que les deux premiers vers du sonnet semblaient réduire l'infini au statut d'illusion construite :

a connotation of infinity
sharpens the temporal splendor of this night

Coleridge n'est pas si loin, quand on lit ces quelques vers de *Dejection : An Ode* :

O Lady ! We receive but what we give,
And in our life alone does nature live :
Ours is her wedding garment, ours her shroud !
[...]
Ah ! From the soul itself must issue forth
A light, a glory, a fair cloud
Enveloping the Earth –
And from the soul itself must there be sent
A sweet and potent voice, of its own birth,
Of all sweet sounds the life and element !¹⁶²

Le sonnet de Cummings et l'ode de Coleridge ont en commun une certaine vision des relations entre le poète et la nature qu'il décrit : dans les images utilisées, le sens de la communication est inversé par rapport à celui que l'on trouve chez Emerson. Aucun message n'est adressé au poète, et ce dernier ne se présente pas comme investi de la délicate mission de décoder le message prétendument reçu. Au contraire, c'est l'être conscient qui projette ses propres affects sur le tableau que lui offre la nature devenue muette. Allons au bout du poème de Cummings : à la fin, le sourire attribué à la mer devient un reflet du sourire de l'observateur, le sujet poétique, explicitement absent mais implicitement présent, qui construit l'espace grâce à son regard et qui est conscient de ses propres limites. Cette conscience est perceptible dans les trois derniers sonnets de la section dans lesquels les limites sont plutôt temporelles : frontière entre le jour et la nuit, entre la mer et le ciel ("when citted day whith the sonorous homes", *C.P.*, p.151) ; attente d'un passage entre l'hiver et le printemps ("will suddenly trees leap from winter and will", *C.P.*, p.152) ; présence des

162 Coleridge, S.T., *Dejection : An Ode*, l. 47 à 49 et 53 à 58. *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*, London, Oxford university Press, 1927, p. 365.

arbres nus qui matérialisent soudain le passage du temps et toutes les modifications qui lui sont attachées ("a wind has blown the rain away and blown", *C.P.*, p.153), images de la désintégration évoquée grâce à un jeu de mots ("doom's integration", *C.P.*, p.153, l.13). À nouveau, la décomposition et le sordide prennent le pas sur le sublime : celui-ci n'est qu'une construction mentale qui ne semble pas relever de l'expérience concrète, contrairement à ce que les poètes romantiques affirmaient. L'infini, inaccessible, ne peut faire partie de l'expérience d'êtres finis : Cummings, au travers d'images exprimant la conscience de ses propres limites et l'inexistence d'un au-delà qui les transcenderait, semble mettre en œuvre une vision empirique et matérialiste du monde, éloignée de l'infini chanté par les poètes américains qui l'ont précédé. S'il ne rejette pas le concept d'infini en tant que tel, du moins dans au début de sa carrière littéraire, il en conteste néanmoins la conception héritée du romantisme. Nous verrons que Cummings exprime une opinion plus tranchée à ce sujet dans des poèmes ultérieurs, et qu'il a alors tendance à le remplacer par un autre concept, celui d'unité et/ou de totalité. Il suffit de noter ici que le terme "infinity" n'a déjà plus la même aura, et que si Cummings en fait usage, il cherche à lui donner une autre portée. En revanche, le rejet du sublime tel que le romantisme le conçoit est une constante dans son œuvre : le sublime agit comme un filtre entre le sujet et la réalité, dont il est complètement déconnecté. Pour un poète tel que Cummings, attaché aux sensations physiques et concrètes, il représente un obstacle à surmonter. C'est un héritage qu'il aimerait pouvoir refuser.

F) Cummings à la croisée des chemins poétique et épistémologique

Si certains poèmes de *Tulips & Chimneys* ont clairement des affinités avec le romantisme, ainsi que Richard S. Kennedy et Norman Friedman en particulier le notent, la prise en compte des mouvements de pensée avec lesquels Cummings a certainement été en contact, mais qui ne sont pas spécifiquement littéraires, éclaire leur lecture d'une lumière autre. On peut entendre dans ces textes les échos des réflexions du jeune Cummings pendant ses années de formation, où il s'est parfois trouvé en opposition contre certains aspects de ce que l'on peut appeler son héritage culturel : Kennedy nous dépeint un jeune poète en confrontation avec un père dont il respectait auparavant les enseignements et les conseils.¹⁶³ La religion tient une place importante dans les textes de jeunesse écrits en 1904-1905, pleins de ferveur enfantine : "God" est une prière naïve, "The River of Mist" une contemplation convenue d'un paysage de bord de rivière, "The world is very big, and we" un

163 Voir Kennedy, *op.cit.*, p.104.

sonnet sur les devoirs moraux¹⁶⁴ qui n'est pas sans rappeler les aphorismes du père de Cummings, rapportés par Kennedy.¹⁶⁵ Il s'éloigne ensuite peu à peu de cet état d'esprit : dans ses textes plus tardifs, imprégnés de romantisme et de littérature, il tente, avec foi, d'atteindre un idéal de beauté inspiré par les poètes romantiques et les anciens qui prend le pas sur la moralité naïve : on en trouve trace dans la section intitulée "*Literary Tributes*" du recueil posthume *Etcetera : The Unpublished Poems*,¹⁶⁶ tout comme dans certains poèmes de *Tulips & Chimneys* tels que *Aucassin et Nicolette*, textes. Tous se rapportent à une période précise de sa vie, celle de ses années d'études à Harvard et de sa rencontre avec Theodore A. Miller en 1911.¹⁶⁷

Or, plusieurs constantes rencontrées dans les poèmes ultérieurs de *Tulips & Chimneys* contredisent ces conceptions du jeune Cummings : on peut remarquer par exemple, l'importance donnée à des images très matérielles mettant l'accent sur des perceptions physiques ("o sweet spontaneous", *C.P.*, p.58) ; une forme de rejet du sublime romantique en tant qu'expression d'une beauté idéalisée du cosmos ("O Distinct", *C.P.*, p.52) ; le choix qui en découle de traiter ouvertement des thématiques sordides, c'est-à-dire comprenant des allusions à la mort exprimées en des termes physiques et prenant en compte la réalité matérielle de la mort avec son cortège de vers, de pourriture, d'odeurs nauséabondes qui la rappellent à l'esprit des vivants ("O Distinct", à nouveau, ou encore "the bigness of cannon" (*C.P.*, p.55), ou deux poèmes en prose, *C.P.*, p.110 et 111). Il n'est pas interdit de voir dans ce dernier aspect un reflet de ce qui est rapporté dans *The Enormous Room*, où saleté et inhumanité sont réunies dans un même espace confiné, la saleté pouvant être lue comme une métaphore de l'inhumanité des personnages qui l'entourent.¹⁶⁸ En ce sens, Cummings prend ironiquement Emerson au mot, quand ce dernier proclame que la nature est le symbole du monde spirituel¹⁶⁹ : celui dépeint par Cummings dans *Tulips & Chimneys* est un monde en déliquescence, à rapprocher, sans doute, d'autres œuvres littéraires qui lui sont contemporaines et qui expriment un semblable désenchantement.

Ce faisant, Cummings participe d'un mouvement de réhabilitation de la matière que William James prône dans *Pragmatism*. Le philosophe réfute en effet les conceptions idéalistes selon lesquelles le monde matériel qui nous est directement accessible par les sens est un objet moins

164 Cummings, E.E., *C.P.*, p. 1056 et 1057.

165 Kennedy, p. 100.

166 Cummings, E.E., *C.P.*, p. 910 à 913.

167 Kennedy, p.54 à 56.

168 Lire la description de la cellule où Cummings est enfermé après son arrestation, dans l'attente de son transfert à la Ferté-Macé, *The Enormous Room*, p. 17 à 21, et en particulier, parmi tous les détails sordides qui sont rapportés, la personnification cocasse et ironique du pot de chambre.

169 Emerson, R.W., *Nature*, (*op.cit.*), p.11-12.

digne d'attention que le monde spirituel.¹⁷⁰ L'accent mis sur la matérialité dans de nombreux poèmes de Cummings définit un sujet poétique qui semble se résumer à une conscience dont la fonction serait de reconstituer une image subjective du monde à partir de ses perceptions sensorielles. Ce processus est par exemple au fondement du poème "at the ferocious moment of 5 o'clock" (*C.P.*, p. 111) : les sens du sujet poétique lui échappent, il ne peut contrôler le flux des informations qu'ils lui rapportent, mais il peut en faire la liste. On peut rapprocher ce processus de celui décrit par James : perception du stimulus, réaction (immobilité et attention, observation active), retour sur la perception (le sujet fait la liste). Ce processus constitue selon James les racines de l'émotion humaine elle-même.¹⁷¹

La manière dont l'espace se construit dans certains poèmes, par exemple dans les poèmes en prose des pages 109 à 112, peut être vue comme un reflet de l'observation de ce processus par le sujet poétique. À la fin de "a connotation of infinity" (*C.P.*, p.138), le sourire de la mer se confond avec celui de l'observateur – le poète absent en apparence mais implicitement présent : c'est lui qui construit l'espace évoqué grâce à son regard, tout en étant conscient de ses limites. Il en est de même pour le temps dans ce recueil : le sujet est à maintes reprises prisonnier du présent comme il l'est de l'espace fini qu'il perçoit. Ainsi, plusieurs poèmes de la section *Sonnets – Unrealities* tentent de remettre la notion de temps dans une perspective humaine, c'est-à-dire qu'ils évitent toute allusion à un temps profond qu'une conscience humaine ne saurait conceptualiser. Les limites du temps sont tout au plus celles posées par des dates historiques relativement proches (quelques siècles pour Froissart, *C.P.*, p.139), voire simplement celles d'une vie humaine ("when my sensational moments are no more", *C.P.*, p.140). Cependant, si dans d'autres poèmes de *Sonnets - Unrealities*, le sujet essaie de s'extraire de ce temps limité, la section *Actualities* qui la suit exprime précisément l'inutilité de cette tentative : le temps se réduit au présent, à une exception près. Aussi, on comprend que *Tulips & Chimneys* ne compte aucune allusion à un motif au contraire récurrent à partir de 1931 et de la parution du recueil *ViVa* : celui de l'inexistence du temps en tant que dimension observable, ou de l'abolition du temps, qui cesse de s'écouler pour le sujet poétique, autrement dit "timelessness" (*C.P.*, p. 352). S'il y a bien quelques allusions à l'éternité dans *Tulips & Chimneys*, celle-ci se comprend comme un temps infini, certes, mais un temps qui néanmoins s'écoule : c'est simplement un temps dont la mesure dépasse celle de la vie humaine, ou qui se situe hors du temps humain ("(thee will i praise between those rivers whose", *C.P.*, p. 9, l.33 : "cities eternal" ; "i was considering how", *C.P.*, p. 65, l.22). Il serait difficile, à ce stade d'élaboration de son

170 James, W., *Pragmatism*, p. 527.

171 James, W., *Psychology – Briefer Course*, (*op.cit.*), p. 352.

œuvre, de déceler chez Cummings un véritable questionnement sur la nature du temps, ou sur le moyen d'échapper à son emprise.

T.S. Eliot a écrit dans *The Modern Mind* (1933) que lui-même en tant que poète ne trouvait pas dans les considérations sur la place de l'homme dans le temps, une thématique digne d'un quelconque intérêt au niveau poétique, pas plus que la notion d'infini cosmique¹⁷² – tout en faisant débiter le premier poèmes des *Four Quartets* ("Burnt Norton") (1935) par une strophe où il n'est précisément question que du temps : "Time future and time past / Are both perhaps present in time future/ and time future contained in time past".¹⁷³ Peut-être Cummings partageait-il les mêmes idées lors de l'écriture des poèmes constituant son premier recueil, à moins que sa jeunesse à cette époque ne lui ait pas permis d'avoir la maturité suffisante pour traiter ce sujet de façon satisfaisante à ses yeux. Les écoles de pensée qui ont laissé le plus de traces dans ce premier recueil, ne semblent pas en l'occurrence avoir beaucoup d'influence sur sa conception du temps au début de sa carrière. Si Emerson ne nie pas la réalité du temps, il insiste sur le fait que la durée du temps humain, c'est-à-dire historique, est dérisoire par rapport au temps profond (cosmique et géologique) : c'est sous cet aspect qu'il s'intéresse principalement à la notion de temps.¹⁷⁴ James, tout au moins à ses débuts, paraît se rapprocher d'une conception bergsonienne du temps. Selon lui, notre perception du temps changerait selon l'utilité qu'elle présente : situer des événements les uns par rapport aux autres dans une perspective scientifique, ou se situer dans le temps au quotidien¹⁷⁵. C'est donc l'utilité pratique que nous en avons qui détermine notre relation au temps à un moment donné : le temps n'est déjà plus si absolu. On pourrait se demander si Cummings s'est inspiré de l'une de ces conceptions pour exprimer son rapport au temps dans le reste de son œuvre, ou si au contraire, il s'en est complètement écarté.

Dans *Tulips & Chimneys*, c'est donc l'ici et le maintenant, ainsi que la matérialité d'un monde sans au-delà qui s'expriment le plus fortement. On peut observer que Cummin prête alors peu d'attention à la dimension spirituelle de l'être humain, en dépit de la place que la religion avait

172 Eliot, T.S., *The Modern Mind*, in *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Londres, Faber & Faber, 1964, p. 133.

173 Eliot, T.S., *Complete Poems and Plays*, London, Faber and Faber, 2004, p. 171.

174 Voir Emerson, R.W., *Nature* (essai paru en 1844), in *Essays : First and Second Series*, p. 316-317 : " All chances pass without violence, by reason of the two cardinal conditions of boundless space and boundless time. [...] It is a long way from granite to the oyster ; farther yet to Plato, and the preaching of the immortality of the soul."

175 Voir James, W., *Pragmatism*, p. 563-564 : "That one Time which we all believe in and in which each event has its definite date, that one Space in which each thing has its position, these abstract notions unify the world incomparably ; but in their finished shape as concepts how different they are from the loose unordered time-and-space experiences of natural men ! [...] and not only do our children make no distinction between yesterday and the day before yesterday, the whole past being churned up together, but we adults still do so whenever the times are large."

tenu dans son enfance au sein de sa famille.¹⁷⁶ Cependant, le sujet poétique ne semble pas se limiter à une conscience qui perçoit et se contente d'enregistrer ou de synthétiser ses perceptions. L'utilisation répétée du terme "soul" semble le suggérer, en particulier dans "*Unrealities*" – ce mot est plus rare dans les autres sections de *Tulips & Chimneys*.¹⁷⁷ S'il s'agit bien sûr d'un terme du langage courant comme du langage philosophique, il peut être intéressant de se pencher brièvement sur la question de sa signification réelle dans le contexte des poèmes de Cummings, notamment en prenant en compte, à nouveau, les différences entre les acceptions que ce mot peut avoir chez Emerson ou chez James. Quelques remarques suffiront à mettre en valeur ces différences et à entamer une réflexion sur ce que la connaissance de ces acceptions peut apporter à la lecture de Cummings.

Emerson utilise parfois ce mot pour désigner un être humain en tant qu'être physique et intellectuel, quoique l'accent soit précisément mis sur l'angle intellectuel. Dans d'autres cas, la signification du mot "soul" prend une coloration excusivement spiritualiste, puisqu'il désigne une part abstraite de la personnalité, et non pas l'être humain dans son ensemble : la dimension physique est peu ou prou évacuée de la pensée du philosophe. Cette conception emprunte certains traits au platonisme : l'âme est une part de l'être humain qui n'est pas soumise aux contingences matérielles, pas plus qu'elle ne l'est au temps ou à l'espace.¹⁷⁸ Elle est en contact direct avec ce qui est hors de ce monde matériel, car c'est à cette dimension transcendante qu'elle appartient véritablement. C'est selon lui cette part immatérielle de la personne humaine qui ressent pleinement le fait d'être vivant ou qui est véritablement sensible à la beauté du cosmos.

James explique dans un chapitre de *Psychology : Briefer Course* ce qu'il entend par "soul", à savoir une composante du "self" qu'il qualifie de "combining medium", et dont la fonction serait de centraliser les pensées et savoirs du "self". Il ne s'agit donc pas d'une émanation éternelle de l'esprit universel, comme Emerson pouvait la présenter. L'existence même de l'âme n'est qu'une hypothèse qui ne peut être adoptée ou rejetée *a priori*, mais uniquement après réflexion.¹⁷⁹

176 Rappelons que son père, Edward Cummings, était pasteur de l'église unitarienne de Boston (Kennedy, p. 14 et p. 22).

177 L'occurrence la plus marquante, peut-être, du terme "soul" hors de la section "*Unrealities*" se lit à la p.115 : "the Cambridge ladies who live in furnished souls" (*Sonnet – Realities, I*).

178 De telles occurrences se retrouvent en particulier dans l'essai intitulé *History*, in *Essays – First and Second series* (*op.cit.*), par exemple p. 12 : "Why should we make account of time, or of magnitude, or of figure ? The soul knows them not [...]", pour une utilisation axée sur la spiritualité ; ou encore p.14 : "the artist attains the power of awakening other souls to a given activity" : le terme semble ici moins exclusivement spiritualiste, et peut désigner un être humain dans son intégrité matérielle et spirituelle, tout en mettant en valeur le côté spirituel.

179 Voir James, W., *Psychology : Briefer Course*, in *Writings 1878-1899*, New York, Library of America, 1992, p.195 à 198.

Dans *Tulips & Chimneys*, Cummings n'exprime pas une position aussi tranchée au sujet de l'âme ou du "self" qu'il peut le faire, par exemple, au sujet du sublime. Nous l'avons vu, il ne dédaigne pas d'utiliser le mot "soul", mais selon qu'on lui adjoint une grille de lecture plutôt inspirée par le transcendantalisme selon Emerson ou le pragmatisme selon James, la coloration de certains poèmes peut en être changée. On peut lire ici ou là des allusions à une forme de monisme que Ralph Waldo Emerson a cherché à définir et qui est exposée dans son essai "*Circles*", par la métaphore des cercles concentriques : l'univers n'a pas de centre unique, mais une multiplicité de centres. Chaque point de l'univers peut être vu comme un centre, chaque "âme" peut avoir conscience d'être un centre de l'univers au même titre que les autres : "The eye is the first circle ; the horizon which it forms is the second ; and throughout nature this primary figure is repeated without end. It is the highest emblem in the cipher of the world."¹⁸⁰ De cercle en cercle, on s'éloigne vers un infini dont l'horizon est à jamais inaccessible, motif qui transparait dans les poèmes en prose de Cummings,¹⁸¹ quoiqu'il ne conduise pas le sujet poétique au même absolu qu'Emerson, comme nous l'avons vu. Il sera donc intéressant d'étudier comment les considérations de Cummings sur la place de l'être humain dans le cosmos ont évolué au fil du temps, étant donné que la notion même de cosmos a connu à la période où il écrivait des bouleversements très importants, dont certains ont pu entrer en résonance pour lui avec ce qu'Emerson avait écrit au cours du siècle précédent.

Un dernier point important sera à considérer dans la suite de cette étude, à savoir les rapports que Cummings entretient avec différents domaines de savoirs, dont un aperçu a été donné dans cette première partie, à la lecture de "o sweet spontaneous /earth". Si "o sweet spontaneous/earth" reflète une position assez claire envers la vision positiviste du savoir telle que Comte, en particulier, a pu l'exposer, les idées transcendantalistes ou pragmatistes sur ce point ont pu avoir une incidence sur d'autres textes cummingsiens : les poèmes satiriques sur des personnes dépositaires d'un savoir institutionnel, ou encore ceux qui sont ouvertement critiques envers les avancées technologiques en sont peut-être les exemples les plus immédiatement frappants.¹⁸² À première vue, Cummings paraît renvoyer dos à dos les deux types d'intellectuels tels que les définissent Emerson et James. D'un côté, pour Emerson, un intellectuel est avant tout un empiriste privé par son savoir même d'une véritable contemplation du monde : "Empirical science is apt to cloud the sight, and, by the very knowledge of functions and processes, to bereave the student of the manly contemplation of the

180 Emerson, R.W., *Circles in Essays – First and Second Series (op.cit.)*, p. 173.

181 *C.P.*, p. 109 à 112 et 187-188

182 Voir en particulier, parmi de multiples exemples, *Complete Poems*, p. 514, 554, ou encore l'introduction au recueil *New Poems*, p. 461-462. Cette critique est également à la base de l'intrigue de la pièce *Santa Claus*.

whole. The savant becomes unpoetic."¹⁸³ D'un autre côté, selon James, l'intellectuel est celui qui met l'expérience empirique au second plan et pour qui le monde matériel doit dépendre du monde spirituel ou du monde des idées : c'est un rationaliste. Un tel penseur est trop éloigné du matériel et du sensible pour bien connaître le monde réel. Cependant, il offre quelque chose d'inaccessible pour le pragmatiste : une forme de vérité intangible et rassurante.¹⁸⁴ Pour Cummings, matérialistes et rationalistes se valent, tout au moins à ses débuts. Néanmoins, il fait porter explicitement sa critique sur une vision du monde relativement proche de celles des rationalistes tels que William James les décrit. Par ailleurs, son aversion à toute forme de mesure des phénomènes naturels est perceptible dans des poèmes ultérieurs.¹⁸⁵ On voit donc que la question du rapport aux savoirs et aux produits de ces savoirs travaille l'esprit du poète. Une étude de différentes occurrences de l'expression de ce questionnement permettra d'avancer dans la compréhension d'autres aspects qui apparaissent en germe dans *Tulips & Chimneys* : ses conceptions du temps, de l'espace, du cosmos, et de la place de l'être humain au sein du monde qu'il observe et sur lequel il agit. Or, la science élabore au moment où Cummings compose ses poèmes, une nouvelle terminologie pour exposer ses nouvelles théories sur tous ces sujets. Nous commencerons donc par chercher à comprendre quel regard Cummings portait sur le langage savant, et ce qui le rendait à ses yeux inférieur au langage poétique pour décrire le cosmos.

183 Emerson, R.W., *nature*, in *The Conduct of Life and Other Essays* (*op.cit.*), p. 32.

184 Dans *Pragmatism*, James résume à sa manière directe et parfois ironique ce qui différencie le pragmatisme et le rationalisme. (*Writings 1902-1910* (*op.cit.*), p. 504 à 510).

185 Voir *Complete Poems* : "*space being (don't forget to remember) curved*" (p.317) ou encore "*if(touched by love's own secret)we,like homing*" (p.659).

III. Le langage savant sous tension

A) Ruptures

Cummings partage avec le romantisme le fait de s'intéresser aux savoirs et de les intégrer dans ses écrits. Cela n'est pas anecdotique : la situation épistémologique à l'époque où Wordsworth et Coleridge jettent les bases de leur art poétique et celle qu'a connue Cummings présentent quelques points communs. Tous ces poètes ont en effet été témoins de mutations extrêmement importantes dont les conséquences étaient imprévisibles au moment où ils élaboraient leurs œuvres respectives. Des traces de leurs observations se lisent notamment dans trois textes à la fonction similaire : il s'agit de la Préface que Wordsworth fit figurer en ouverture du recueil des *Lyrical Ballads* dans sa version de 1802, d'une part ; et d'autre part, deux textes en prose de Cummings : l'avant-propos (*Foreword*) précédant *Is5* (1926) et l'*Introduction* au recueil intitulé *New Poems* (1938).

Ces trois textes ont en commun, à en croire leurs auteurs respectifs, d'avoir été écrits à la demande de tiers – éditeurs et/ou lecteurs. Tous présentent, et parfois prétendent expliquer, ce qui, dans les recueils qu'ils introduisent, fait rupture avec ce qui les a précédés dans l'histoire littéraire, voire avec ce qui leur est contemporain. Tous prennent en compte le contexte dans lequel ils sont écrits, en particulier le contexte scientifique : ce qui se passe au niveau épistémologique n'est pas sans intéresser Wordsworth, par exemple, qui souhaite en faire un sujet poétique presque comme d'autres, alors que Cummings semble le tourner en dérision. Une lecture croisée du traitement de cet aspect du contexte d'écriture chez Wordsworth et chez Cummings éclairera ce qu'il doit au romantisme à ce sujet, et ce qui l'en éloigne irrémédiablement.

1. Ruptures

Il vient d'être souligné que ces trois textes affirment que l'œuvre qu'ils introduisent est fondée sur une rupture avec d'autres usages littéraires communément admis. Une divergence, cependant, est à observer : Cummings bâtit cette rupture sur l'exclusion, tandis que Wordsworth adopte une attitude plus inclusive. En effet, ce dernier affirme que la différence principale entre son

art et celui des poètes qui l'ont précédé tient en particulier à l'usage d'une langue selon lui plus simple car inspirée de celle des hommes de la campagne :

The first Volume of these Poems has already been submitted to general perusal. It was published, as an experiment, which, I hoped, might be of some use to ascertain, how far, by fitting to metrical arrangement a selection of the real language of men in a state of vivid sensation, that sort of pleasure and that quantity of pleasure may be imparted, which a Poet may rationally endeavour to impart.

Ce n'est donc pas la langue d'une élite savante qui est mise en œuvre, et elle ne prétend pas à une quelconque forme de supériorité par rapport au langage commun – si l'on met de côté la métrique. Cette tentative lui a permis, à son avis, de toucher un lectorat plus large qu'espéré :

I had formed no very inaccurate estimate of the probable effect of those Poems : I flattered myself that they who should be pleased with them would read them with more than common pleasure : and, on the other hand, I was well aware that by those who should dislike. The result has differed from my expectation in this only, that I have pleased a greater number, than I ventured to hope I should please.¹⁸⁶

La rupture avec les courants précédents s'effectue donc par l'inclusion, successivement d'un langage plus marqué par la culture populaire (du moins telle que Wordsworth la conçoit¹⁸⁷) et d'un lectorat moins exigeant quant au respect de ce que l'on pourrait nommer un canon poétique dont Wordsworth liste les principaux éléments par la suite, sans trop s'y étendre : la métrique, les figures de style, les thématiques.

Isabelle Alfandary fait remarquer qu'en cela, Cummings se présente comme un héritier de Wordsworth :

Parmi les mots les plus utilisés, il y a les mots de la nature et des éléments (moon, spring, sky, air, flower), les mots de la métaphysique (love, life, man, mind, death, time), les mots du corps et des sens (eyes, hands, lips, body, fingers). Il n'est en apparence rien de recherché dans la *poetic diction* cummingsienne qui contraste en cela avec la poésie de son temps et son goût pour la sophistication. De

186 Wordsworth, W. et Coleridge, S.T., *Lyrical Ballads*, London, Methuen and Co., 1903, p. 5.

187 *Id.*, p.5. Ce point a été l'objet d'un différend entre Wordsworth et Coleridge, ce dernier affirmant dans sa *Biographia Literaria* qu'un tel langage ne pouvait être qu'une fiction : "To this I reply ; that a rustic's language, purified from all provincialism and grossness, and so far reconstructed as to be made consistent with the rules of grammar [...] will not differ from the language of any other man of common sense, however learned or refined he may be, except as far as the notions, which the rustic has to convey, are fewer and more indiscriminate." (Coleridge, S.T., *Biographia Literaria*, London, J.M.Dent & Sons, 1947, p.171).

ce point de vue, E.E. Cummings appartient plus au siècle qui l'a vu naître qu'au siècle qui l'a vu grandir : en dépit de ses allures avant-gardistes, il est l'héritier de la réaction wordsworthienne. Il ne faudrait pas en conclure trop vite à l'absence d'innovation en matière lexicale, et encore moins à l'absence de singularité dans l'imagerie poétique. L'invention poétique pour E.E. Cummings est déclinaison de formes usées dans les siècles et d'images charriées dans les œuvres qui ont travaillé et travaillent encore dans la langue et l'habitent imperceptiblement. La poésie est d'abord dans la grammaire, et non pas dans le pouvoir évocatoire des mots, dans le mouvement du verbe et non la stase du nom. Si E.E. Cummings n'use que des mots les plus essentiels à la poésie et à la langue, à la manière dont le peintre use de couleurs primaires, de ces mots il tire des images et un sens neufs et singuliers. Parce que le sens des mots est dans la relation.¹⁸⁸

Si rupture il y a dans la poésie de Cummings, en réaction à son contexte littéraire et épistémologique, elle s'effectue en sens inverse par rapport au mouvement wordsworthien, par exclusion et non par inclusion. Cummings commence par admettre que ce qu'il nomme sa "technique" (*Foreword, Is5*) est réputée compliquée selon ses éditeurs. Il semble donc, à lire la première phrase de cet avant-propos, qu'on est loin, aux yeux de ces derniers, de la langue simple et peu apprêtée dont Wordsworth voulait faire la matière de ses poèmes. Quoique Cummings récuse cette notion de "technique" appliquée à l'écriture, force lui est d'admettre implicitement que ses poèmes posent parfois des problèmes de déchiffrage au lecteur, et ce, en dépit de la simplicité de son lexique qui vient d'être soulignée. Même s'il paraît balayer comme d'un revers de la main toute accusation de cette sorte, les deux premières phrases de ce texte sonnent comme une revendication plutôt que comme des excuses présentées au lectorat : "On the assumption that my technique is either complicated or original or both, the publishers have politely requested me to write an introduction to this book. At least my theory of technique, if I have one, is very far from original ; nor is it complicated."¹⁸⁹

À rebours de Wordsworth qui se réjouissait de voir son lectorat s'étendre, Cummings assume le fait que son écriture puisse rebuter des lecteurs potentiels, au point d'aller au-devant de ce rejet : "The poems to come are for you and for me and are not for most people – it's no use trying to pretend that mostpeople and ourselves are alike. Mostpeople have less in common with ourselves than the squarerootofminusone. You and I are human beings ; mostpeople are snobs."¹⁹⁰ Ces "mostpeople" qui n'apprécient pas ce que je crée ne méritent pas que je leur offre de tels poèmes à lire", semble affirmer Cummings. Cependant, une définition plus exacte des "mostpeople", si elle

188 Alfandary, I., *Esthétique de la grammaire dans l'œuvre d'E.E. Cummings* (thèse de doctorat), p.418-419.

189 Cummings, *Complete Poems*, (ci-après C.P.) p. 221.

190 *Id.*, p. 461.

peut être établie, ne se résume peut-être pas au lectorat rétif aux poèmes de Cummings – du moins, cette caractéristique prise isolément ne suffit-elle pas à décrire les membres de cette catégorie, comme cela sera montré par la suite.

Toutefois, si la volonté de rupture de Cummings s'exprime dans des termes diamétralement opposés à ceux de Wordsworth, il est un aspect qui les réunit : le choix des sujets qui forment la trame des poèmes, le terme de « sujet » devant être ici entendu au sens où Wordsworth l'utilise, quasiment pictural.¹⁹¹ Là où Wordsworth dit privilégier des scènes provenant de la vie « rurale et simple » des hommes de son temps, Cummings, encore une fois fidèle à son procédé de définition par l'exclusion, fait au contraire la liste de tout ce qui ne figurera pas dans ses textes : "Nothing proving or sick or partial. Nothing false, nothing difficult or easy or small or colossal. Nothing ordinary or extraordinary, nothing emptied or filled, real or unreal ; nothing feeble and known or clumsy and guessed. Everywhere tints childrening, innocent spontaneous, true."¹⁹²

Par l'exclusion du « difficile » comme du « facile », Cummings cherche des sujets poétiques à taille véritablement humaine : ni trop sublimes, trop difficiles à appréhender au point de n'avoir aucun sens ; ni trop faciles, ce qui risquerait de diminuer l'intérêt de son œuvre pour les lecteurs. C'était également un souhait de Wordsworth, et en cela, à savoir la recherche – au moins revendiquée, sinon vraiment mise en œuvre – de sujets à hauteur d'homme, voire d'enfant pour Cummings, les deux poètes sont en résonance. L'anaphore "nothing" dans l'introduction de Cummings peut également être comprise inversement : rien n'est difficile ni facile, ni petit ni colossal, c'est-à-dire que tout peut être sujet d'un poème, à condition d'être ramené à mesure d'homme. Cette ambiguïté permet d'enfoncer le clou et de rejeter pour de bon le sublime transcendant, ce que le poème "O Distinct Lady" préfigurait.¹⁹³ Ce qui était jugé sublime ne l'est plus : cela se lit dans "love is the every only god", paru en 1940 dans le recueil *50 Poems*.¹⁹⁴ Le sublime, pourtant présent tout au long de ce poème au travers d'allusions au pouvoir créateur de l'amour, origine de l'univers, ou encore aux cieux ("the skies", l. 9) ou à une étoile, ce sublime n'est rien sans un regard humain pour achever sa perfection : "completes its brightness with your eyes / any illimitable star" (l.11-12). L'homme a donc un pouvoir créateur au sein du cosmos, quoiqu'il soit

191 Wordsworth, W. et Coleridge, S.T., *op.cit.*, p. 15 : "I do not know how, without being culpably particular, I can give my Reader a more exact notion of the style in which I wished these poems to be written, than by informing him that I have at all times endeavoured to look steadily at my subject, consequently, I hope that there is in these Poems little falsehood of description, and that my ideas are expressed in language fitted to their respective importance."

192 *C.P.*, p. 462.

193 *C.P.*, p. 52, l. 12 à 19.

194 *C.P.*, p. 526.

fort limité : "even a thing all small and sad / man, may his mighty briefness dig" (1.3-4). Le rôle assigné à l'homme dans le cosmos diminue le caractère transcendant que ce dernier pouvait revêtir chez Emerson, par exemple, et le rend accessible. Le sublime est alors comme atténué par la vertu du regard humain qui donne son sens à l'univers et le parachève. Tout comme Wordsworth, Cummings ne concède une place au sublime qu'en tant que stimulus susceptible de provoquer une réaction temporaire chez son lecteur – réaction à laquelle le poète anglais donnait le nom de "passion", un terme que Cummings n'utilise pour ainsi dire jamais. Encore cette réaction se doit-elle d'être autre chose que de l'effroi devant l'immensité : il s'agit au contraire d'éprouver un émerveillement quasi enfantin et de reconnaître sa place dans le cosmos. A cette occasion, le mouvement est double et contraire : tandis que le sublime s'abaisse et se rend accessible, l'humanité se grandit grâce à sa capacité de création qui permet la plénitude de l'univers. Ce contrepoint ne se produit jamais au détriment du cosmos toujours sujet d'émerveillement, mais cherche à éviter la sensation d'écrasement et d'effroi ("awe") que sa contemplation peut provoquer. Le sublime en tant que tel est déconsidéré, détricoté, mais les thématiques qui lui étaient reliées sont toujours là, comme objets d'observation et d'émerveillement de la part de l'homme. Rien, donc, ne peut plus être difficile, ni trop grand, pour le regard du poète.

2. Portrait des "mostpeople"

En même temps qu'il ramène à une mesure plus humaine ce qui passait pour dépasser l'humain, Cummings a montré à plusieurs reprises qu'à ses yeux le sordide aussi était un objet poétique. Cependant, si le sordide peut être associé aux réalités tangibles, matérielles de la vie humaine, il est certains aspects qu'il refuse de considérer comme des objets poétiques s'y rattachant : nommément, ce qui a trait au contexte de l'écriture de ses poèmes au sens large, c'est-à-dire au mode de vie, au quotidien des "mostpeople", ces gens dont il veut se démarquer : "Life, for mostpeople, simply isn't. Take the socalled standardofliving. What do mostpeople mean by "living" ? They don't mean living. They mean the latest and closest plural approximation to singular prenatal passivity which science, in its finite but unbounded wisdom, has succeeded in selling their wives."¹⁹⁵

Le constat est sans appel : ces êtres ne sont pas même nés véritablement car ils n'ont pas accès à une conscience individuelle ("mrsandmr collective fœtus", p. 461). Les progrès techniques

195 C.P., p. 461.

auxquels Cummings fait référence dans sa périphrase et qui font partie du contexte d'écriture, n'en sont pas pour le poète qui refusa, pour l'anecdote, tant qu'il le put d'être équipé d'un simple poste de radio, symbole d'intrusion au sein du foyer de cette technologie dont il redoutait les effets sur l'humanité¹⁹⁶ :

for that way knowledge lies, the foetal grave
called progress, and negation's dead undoom¹⁹⁷

Dans ce sonnet qui vient d'être cité, "you shall above all things be glad and young", la créativité s'oppose au savoir ouvertement mortifère. Les termes "fœtus", "foetal", se répondent et encadrent le recueil *New Poems*, l'un se rencontrant dans l'introduction qui l'ouvre, l'autre dans le sonnet qui le conclut. Associé à "grave", l'adjectif renvoie irrésistiblement à une idée de développement arrêté avant le terme, en un mot d'avortement. Les "fœtus" dont il est question ne sont pas considérés comme passifs seulement en raison de leur appétence pour un progrès qui satisferait leurs moindres désirs et besoins dans la vie quotidienne, mais aussi de leur incapacité à s'inscrire dans un processus de création poétique. Le progrès est vu dans ce texte comme une tyrannie et un esclavage ("slavishness"), non comme un facteur d'émancipation. Surtout, ce progrès est la raison principale d'une forme d'anesthésie entraînée par la passivité qu'il induit en ceux qui se soumettent à ses incitations. L'anesthésie se comprend au sens propre : les sens sont atrophiés, pas seulement le goût artistique ; "a transcendantly sterilized lookiesoudiefelietastiesmellie", voici ce que ces "mostpeople" sont devenus, ce qui n'est pas le cas du poète.

Cummings complète leur portrait dans deux autres textes en particulier : *Santa Claus* et le sonnet "these people so called were not given hearts" (*C.P.* p. 510). Dans ce sonnet, il ajoute à l'anesthésie physique l'absence de sentiments :

these people so called were not given heart
how should the be?their so called hearts would think¹⁹⁸

Il ne s'agit peut-être pas d'une disparition pure et simple de la faculté de ressentir, plutôt d'un dysfonctionnement induit par l'amenuisement des sensations, l'endormissement des sens. Cummings, à l'instar de Wordsworth, prend en compte un aspect du contexte d'écriture qu'il partage

196 Cependant, on peut rappeler qu'il ne refusa pas l'arrivée de la machine à écrire en tant qu'outil de création poétique, statut auquel la radio ne pouvait prétendre.

197 *C.P.*, 484, l.11-12

198 *Complete Poems* p. 510, l.1 et 2.

avec le poète anglais, à savoir les bouleversements importants du mode de vie d'une grande partie de la population, pour mieux justifier leur rejet en tant que sujet de poèmes. Par exemple, Wordsworth fait allusion à l'urbanisation qu'il a pu observer et qui a selon lui des répercussions non négligeables sur la réception des productions littéraires, dont la poésie, par le large public :

For a multitude of causes, unknown to former times, are now acting with a combined force to blunt the discriminating powers of the mind, and unfitting it for all voluntary exertion to reduce it to a state of almost savage torpor. The most effective of these causes are the great national events which are daily taking place, and the increasing accumulation of men in cities, where the uniformity of their occupations produces a craving for extraordinary incident, which the rapid communication of intelligence hourly gratifies. To this tendency of life and manners the literature and theatrical exhibitions of the country have conformed themselves. [...] When I think upon this degrading thirst after outrageous stimulation, I am almost ashamed to have spoken of the feeble efforts with which I have endeavoured to counteract it.¹⁹⁹

Les conclusions que chacun des deux poètes retire de son constat se rejoignent : les sens artistiques du public sont émoussés. Cependant, les causes d'une telle « torpeur » (Wordsworth) sont différentes. Wordsworth accuse les changements sociaux dont il est témoin d'user les capacités à ressentir de ses contemporains du fait de l'accumulation de stimuli violents – événements, promiscuité, travaux répétitifs. L'usure des sens et des sentiments entraîne une demande de stimuli toujours plus puissants pour être en mesure, simplement, de ressentir quelque chose ; face à cela, la modestie (au moins rhétorique) des forces de la poésie paraît évidemment de peu de poids. Il est intéressant de noter que Cummings, presque un siècle et demi plus tard, ne partage pas à première vue cette analyse des causes possibles ou probables de l'anesthésie du public : selon lui, le progrès est une tyrannie ("the tyranny conceived in misconception", p. 461), voire est comparé à un camp de détention ("a vulgar detention camp"). Il semble plutôt endormir purement et simplement ceux qui sont sous sa coupe à force de les rendre passifs, que de les user par suite de violences répétées. L'endormissement des sens est une privation de liberté, une mort lente : derrière la métaphore du camp de détention, point le souvenir de la Ferté-Macé et des personnages désaxés de *The Enormous Room*, brisés par le premier conflit mondial, la première guerre dans laquelle la science aura joué un rôle véritablement prégnant.

À l'instar de Wordsworth qui rejette certaines des transformations dont il est témoin, telle l'urbanisation qu'il critique dans *Michael*, et finit par se tourner vers des sujets tirés de la vie simple

¹⁹⁹ *Op.cit.*, p. 13-14.

et rurale telle qu'il la conçoit et la reconstitue, Cummings repousse explicitement certains aspects particuliers, nouveaux, du contexte dans lequel il vit et écrit. Il accepte un sublime atténué, ramené à hauteur d'homme, contrebalancé par un sordide qui est une image de la réalité la plus crue, à l'opposé du progrès aseptisé. Ce faisant, il contredit Wordsworth sur un autre point, celui du statut et de la place du langage savant et du langage poétique l'un vis-à-vis de l'autre, le premier ne pouvant prétendre enrichir le second. Cummings fait preuve d'un plus grand pessimisme que le poète anglais, et de plus d'exigence envers son lectorat. Affirmant que les "mostpeople" ne savent plus rien ressentir et que cet état de fait est sans rémission, là où Wordsworth pensait que les hommes avaient simplement oublié qu'il suffit de peu pour faire naître un sentiment vrai, il va au bout de son raisonnement, et récuse la valeur didactique, en un sens, que son prédécesseur attribuait à l'art poétique. En effet, Wordsworth souhaitait qu'en lisant ses poèmes avec attention mais sans préjugés²⁰⁰, ses lecteurs réapprennent à ressentir les passions naturelles :

For the human mind is capable of being excited without the application of gross and violent stimulants; and he must have a very faint perception of its beauty and dignity who does not know this, and who does not further know, that one being is elevated above another, in proportion as he possesses this capability. It has therefore appeared to me, that to endeavour to produce or enlarge this capability is one of the best services in which, at any period, a Writer can be engaged ; but this service, excellent at all times, is especially so at the present day.²⁰¹

Au contraire, Cummings pose la capacité à ressentir comme prérequis à la lecture de ses poèmes. Le mot de « passion » est par ailleurs absent, aussi bien de l'avant-propos à *Is5* en 1926 que de *l'Introduction* de 1938 ; les occurrences de ce terme dans les poèmes paraissent très rares, tout comme ceux, à dire vrai, désignant les sentiments de manière précise, hormis l'amour. Nommer les sentiments est inutile à plus d'un titre : leur évocation sera sans objet pour des "mostpeople" anesthésiés par leur mode de vie, et sans intérêt pour les autres, les lecteurs réceptifs, pour lesquels il est bien plus intéressant d'évoquer des situations qui les feraient naître que de les nommer directement.

200 "I have one request to make of my Reader, which is, that in judging these Poems he would decide by his own feelings genuinely, and not by reflection upon what will probably be the judgement of others". *Op.cit.*, p.38.

201 *Op.cit.*, p.13.

3. Technique et spontanéité

Les procédés d'écriture de Cummings sont qualifiés de « difficiles » par les commanditaires de l'avant-propos de *Is5* – lecteurs, critiques, éditeurs, auxquels il s'adresse directement (*C.P.* p. 221) :

On the assumption that my technique is either complicated or original or both, the publishers have politely requested me to write an introduction to this book.

At least my theory of technique, if I have one, is very far from original ; nor is it complicated.

Tout est donc récusé en une phrase : la difficulté, le caractère compliqué de l'écriture, et jusqu'au terme de "technique", qui paraît mal approprié. Cela explique le ton ironique employé par Cummings pour répondre à cette exigence éditoriale : aucune explication n'est nécessaire au sujet de quelque chose qui n'existe pas – sa soit-disant « technique ». Cummings cherche à produire une poésie aussi proche que possible de la nature : "It is with roses and locomotives (not to mention acrobats Spring electricity Coney Island and the 4th of July the eyes of mice and Niagara Falls) that my "poems" are competing."²⁰²

Le lien entre la nature et la poésie est la spontanéité : l'adjectif qui en dérive, « spontaneous », qualifie aussi bien la terre elle-même matérialisant la nature ("O sweet spontaneous / earth", *C.P.*, p. 58) que les textes produits par le poète ("Everywhere tints childrening, innocent spontaneous, true", *C.P.*, p. 462). Les écrits du poète valent d'autres productions non écrites : productions naturelles ("roses", "Niagara Falls" dans le passage qui vient d'être cité) ou productions humaines, objets ou savoirs ("electricity", "locomotives", même passage). Finalement, dans l'introduction aux *New Poems* de 1938, la valeur des poèmes selon E.E. Cummings surpasse celle de tous les autres artefacts car c'est une production spontanée, prolongement de ce que la nature elle-même produit sans calcul, sans avoir à appliquer une procédure construite par l'esprit humain dans le but de la dominer.

Cummings se démarque ici quelque peu de Wordsworth, à nouveau : le poète anglais, dans sa recherche d'une écriture susceptible de conduire ses lecteurs à ressentir en vérité les passions naturelles, considérait qu'à cette fin tous les moyens étaient bons, y compris les emprunts au langage savant de son temps :

²⁰² *C.P.*, p.221.

The remotest discoveries of the Chemist, the Botanist, or Mineralogist, will be as proper objects of the Poet's art as any upon which it can be employed, if the time should ever come when these things shall be familiar to us, and the relations under which they are contemplated by the followers of these respective Sciences shall be manifestly and palpably material to us as enjoying and suffering beings. If the time should ever come when what is now called Science, thus familiarized to men, shall be ready to put on, as it were, a form of flesh and blood, the Poet will lend his divine spirit to aid the transfiguration, and will welcome the Being thus produced, as a dear and genuine inmate of the household of man.²⁰³

Wordsworth ne méprise pas le langage savant alors même qu'il affirme choisir la culture populaire comme matière première de sa poésie, mais abolit toute hiérarchie : l'homme de lettres comme l'homme de science n'ont qu'un but commun, le plaisir que procure la connaissance ("The knowledge both of the Poet and the Man of Science is pleasure"²⁰⁴). Si la poésie lui paraît cependant plus nécessaire et universelle que la science, le langage savant n'a pas à subir un quelconque dénigrement lorsqu'il se trouve intégré à la poésie : c'est un objet poétique parmi d'autres.²⁰⁵

Cummings au contraire établit une hiérarchie franche entre le langage savant et le langage poétique : ce dernier, spontané, vrai, ("spontaneous true", *C.P.* p. 462) est opposé à la tromperie, aux mensonges voire aux escroqueries que colporte à son avis le langage savant vulgarisé.²⁰⁶ L'interaction entre langage poétique et langage savant est présente, mais toute égalité, sur quelque plan que ce soit, est exclue. Cette idée constitue l'un des fondements de la pièce *Santa Claus* : la foule ("Mob") présente des caractéristiques similaires à celles des "mostpeople" pour ce qui est du goût pour un langage soit-disant scientifique qui la flatte en lui proposant de réaliser son souhait de profit immédiat. C'est ce qui se lit dans la scène 2 (p. 7 à 9), qui se conclut ainsi :

Santa Claus. [...] And therefore
(superladies and supergentlement)
when the impartial ear of Science hears
your superhuman voices crying "gimme,"
Science responds in Its omnipotence

203 Wordsworth, *op.cit.*, p. 26.

204 Wordsworth, *op.cit.*, p. 23.

205 Coleridge, de manière comparable, admit rechercher dans le langage savant un enrichissement à sa palette poétique, ainsi que le rapporte Nicholas Roe : *Coleridge and the Sciences of Life*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p.12-13. Il assistait notamment à des démonstrations autour de la chimie et de l'électricité.

206 Pour mieux souligner ce contraste, notons que Wordsworth voyait au contraire en la vulgarisation du langage savant un espoir de progrès et d'enrichissement de la palette expressive du poète. Voir sa *Preface aux Lyrical Ballads* (*op.cit.*), p. 26.

"let there be enough wheelmine stock for all."²⁰⁷

Cummings ne limite pas sa critique à cette tendance du discours de vulgarisation, qui ne partagerait à ses yeux avec le public que ce qui pourrait l'intéresser immédiatement sur le plan matériel ; il pointe également du doigt le langage qui redessine le réel : "the strictly scientific parlourgame of *real unreality*, the tyranny conceived in misconception" (*C.P.*, p. 461. Nous soulignons.). Sous-entendu, entre la réalité exprimée par le langage scientifique et celle exprimée par le langage poétique, cette dernière est la seule véritable.

Le rejet des "mostpeople" ne se résume donc pas à une opposition frontale entre amateurs et contempteurs de la poésie cummingsienne : il se fonde sur un questionnement portant sur la nature et la fonction du langage poétique vis-à-vis du langage savant, que ce dernier soit présenté tel quel ou caricaturé. Selon lui, les "mostpeople" confondent langage poétique et technique, avec tout ce que ce terme véhicule de conformisme, de mise en œuvre quasi-automatique d'un savoir-faire figé, de procédures décidées d'avance. Ils oublient alors le caractère naturel, spontané, d'un langage source de stimuli, lesquels induisent des réactions individuelles, à l'inverse des passions trop universalistes. Les "mostpeople" attirés par le matériel, par ce que le langage peut conduire à fabriquer comme objets tangibles, immédiats, se détournent de la nature – étymologiquement, de ce qui naît, donc du processus de naissance perpétuelle sur lequel l'homme n'a pas de prise et au sujet duquel la notion de progrès, si elle peut avoir un sens, ne dépend pas de l'action humaine. Le poète, et plus généralement "ourselves"²⁰⁸, dans lequel il ne fait qu'un avec son Lectorat Modèle (pour paraphraser Eco²⁰⁹) sont ceux qui demeurent humbles devant ce processus continu de naissance concomitante de la nature et du langage.

Une telle opposition frontale amène à un paradoxe, lorsque cette humilité devient un sujet d'orgueil au point d'être l'un des fondements du rejet des "mostpeople". Elle permet également à Cummings de se définir en tant que poète, et d'élaborer son Lectorat Idéal. Friedman y lisait une flatterie du lectorat visé par Cummings, point de vue qui a pu être corroboré par la liste des éditeurs qui avaient refusé *No Thanks*, publiée en introduction de ce même recueil²¹⁰ – façon de clouer

207 Cummings, E.E., *Santa Claus*, p. 9.

208 "He is ourselves.", *C.P.* p. 461.

209 Voir Eco, U. (Bouzaher, M., trad.), *Lector in fabula*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, en particulier la section 5 du ch.3, "Auteur et lecteur comme stratégies textuelles", p. 75 à 77. Il sera question un peu plus bas de Poète Idéal, en référence également à l'Auteur Modèle d'Eco.

210 Lorsque Cummings proposa à divers éditeurs son manuscrit de *No Thanks*, tous refusèrent. Sa mère l'aida financièrement afin de publier ce recueil à compte d'auteur. La dédicace ironique en forme d'urne funéraire au début de *No Thanks* nomme tous les éditeurs qui l'ont refusé. Voir Sawyer Lauçanno, C., *E.E. Cummings : A Biography*, Naperville (IL), Sowce Books, 2004. p.384-385.

définitivement au pilori ces "mostpeople" ou "snobs" tout désignés, incapables de discerner dans sa poésie la part de naturel qu'il affirmait y mettre. Il est alors intéressant de lire ce que Babette Deutsch, à l'occasion de la publication de *50 Poems* en 1940, publia en guise de compte-rendu de lecture.²¹¹ Il s'agit une parodie où s'exprime, sinon une forme de déception et de lassitude, tout au moins une question franche à l'adresse du poète dont la poésie lui semblait se renouveler assez peu : où donc est le naturel dans une telle écriture, quand certains procédés deviennent systématiques ? La parodie pointe en particulier le découpage des mots, la création de mots nouveaux par dérivation, la typographie. De tels usages, visés de manière si directe par Deutsch, sont effectivement parmi ceux qui rendent la poésie de Cummings aisément identifiable. Ce sont également de ceux qui, s'ils permettent une plus grande expressivité, compliquent le travail de déchiffrement par le lecteur, voire interdisent la lecture à haute voix de certains textes. La complexité de l'écriture, le nombre parfois impressionnant de brouillons pour un même poème, tout cela contredit le programme poétique pourtant exposé par Cummings, qui met l'accent sur la spontanéité et la proximité avec la nature.

4. "What is a Poet ?"²¹²

Dans son Introduction aux *New Poems*, Cummings dessine le portrait du poète : le sien, idéalisé, sans doute, mais surtout celui du Poète en tant que fonction de création dans une société constituée pour partie de "mostpeople" et pour partie de "you", c'est-à-dire d'humains qui partagent avec lui, à ses yeux, la même humilité devant les processus créateurs de la nature. Une chose ressort de ce passage : Cummings objective ce Poète Idéal.²¹³ "He is ourselves", écrit-il. S'ensuit une distanciation apparente, voire une dissociation : le Poète Idéal et le poète réel ne se confondent pas a priori, quoiqu'il soit perceptible au fil du texte que Cummings souhaite, ou du moins espère, être considéré comme une incarnation probante, possible, de l'idéal : "With you I leave a remembrance of miracles : they are by somebody who can love and who shall be continually reborn, a human

211 Deutsch, B., *e e cummingsesq*, in Baum, S.V. (ed.), *E.E. Cummings and the Critics*, East Lansing, Michigan State university Press, 1962., p. 112-113.

212 Wordsworth, W., *op.cit.*, p. 20.

213 Eco, U., *id.*, p.77 : "Si Auteur et Lecteur Modèle sont deux stratégies textuelles, nous nous trouvons alors face à une double situation. D'un côté, comme on l'a dit jusqu'à présent, l'auteur empirique en tant que sujet de l'énonciation textuelle formule une hypothèse de Lecteur Modèle, et en la traduisant en termes d'une stratégie qui lui est propre, il se dessine lui-même, auteur en tant que sujet de l'énoncé, comme mode d'opération textuelle en des termes tout autant "stratégiques"." Nous postulons que Cummings, comme Wordsworth, conscients l'un et l'autre de ce processus de construction de leur *persona* poétique, l'ont explicité chacun à leur manière dans leurs textes en prose et leurs poèmes : c'est le résultat théorique de ce processus que nous appelons Poète Idéal. Il est donc quelque peu différent de l'Auteur Modèle d'Eco, qui est quant à lui une construction du lecteur empirique du texte.

being [...]” (C.P., p. 461-462). La première personne semble tout d'abord se fondre dans le groupe "ourselves", le Poète Idéal n'étant alors qu'une émanation de ce groupe d'humains véritables :

The poems to come are for you and for me and are not for mostpeople – it's no use pretending that mostpeople and ourselves are alike.[...] You and I are human beings ; mostpeople are snobs.

[...] What their most synthetic not to mention transparent majesty, mrsandmr collective foetus, would improbably call a ghost, is walking. [...] He is a little more than everything, he is democracy ; he is alive : he is ourselves. (p.461).

Immédiatement après, la première personne du singulier reprend ses droits. "He" devient "I", et tous deux ont en partage deux qualités fondamentales : la sensibilité, opposée à l'insensibilité des "mostpeople", et la plénitude de la vie. Sous la plume de Cummings, "He is alive" est synonyme de "somebody [...] who shall be continually reborn" qui se lit trois lignes plus loin. Alors qu'au début du texte, "I" était destinataire des poèmes au même titre que "you" ("The poems to come are for you and for me"), le voici qui enfin se différencie et s'extrait de "ourselves" pour devenir un poète actif, incarnant la fonction de Poète Idéal qui n'a pas la moindre réalité tangible pour les "mostpeople", pour lesquels il n'est qu'un fantôme, un pur esprit ou une illusion immatérielle - "a ghost".

Quelles caractéristiques Cummings attribue-t-il à ce Poète Idéal ? Elles dessinent un personnage paradoxal, complexe, c'est-à-dire composite, et en même temps homogène. À la fois un et plusieurs, il s'inscrit assez bien dans la forme de pluralisme exposé par Willam James dans *Pragmatism* : "The world is One just so far as its parts hang together by any definite connexion. It is many just so far as any definite connexion fails to obtain. And finally it is growing more and more unified by those systems of connexion at least which human energy keeps framing as time goes on."²¹⁴ Il est donc l'inverse des "mostpeople" univoques, simplifiés au point qu'ils en ont oublié leur caractère composite : c'est ce fait qui éloigne irrémédiablement le Poète Idéal de ces êtres diminués. On lit à la page 609 des *Complete Poems* :

so many selves(so many fiends and gods
each greedier than every)is a man
(so easily one in another hides ;
yet man can, being all, escape from none)
[...]
- how should a fool that calls him "I" presume
to comprehend not numerable whom ?

214 James, W., *op.cit.*, p. 554.

Le Poète Idéal peut aussi être défini par l'exclusion de ce qu'il n'est pas, procédé que Cummings utilise abondamment, nous l'avons vu, dans son Introduction au *New Poems* : "He isn't an undream of anaesthetized impersons, or a cosmic comfortstation, or a transcendantly sterilized lookiesoudiefeelietastiesmellie." Le Poète Idéal est un être pleinement inscrit dans une réalité concrète, physique, sensorielle. Il se caractérise par sa liberté, son refus du conformisme que représente pour lui le mode de vie adopté par les "mostpeople" : "The now of his each pitying imperfect gesture [...] insults perfected inframortally milleniums of slavishness." L'imperfection qui caractérise ses actions lui ouvre d'infinies possibilités de croissance ou de renaissances. En s'éloignant des pensées abstraites ("undream") littéralement anesthésiantes, il est un être pleinement humain. En ce sens, il ne se définit pas exactement comme étant plus que les autres : au contraire, il devient l'aune grâce à laquelle l'humanité ou le manque d'humanité d'un autre être peut être mesurée. Il est un parmi d'autres, et les représente tous : "he is ourselves". À nouveau, un parallèle avec Wordsworth peut être ébauché, sans minorer pour autant leurs divergences :

What is a Poet ? [...] He is a man speaking to men, a man, it is true, endued with more lively sensibility, more enthusiasm and tenderness, who ha a greater knowledge of human nature, and a more comprehensive soul, than are supposed to be common among mankind ; a man pleased with his own passions and volentés and who rejoices more than other men in the spirit of life that is in him ; delighted to contemplate similar volentés and passions as manifested in the goings-on of the universe, and habitually impelled to create them where he does not find them.²¹⁵

Le Poète Idéal wordsworthien et le Poète Idéal cummingsien se rejoignent sur un point : l'intensité de leurs sensations et sentiments respectifs – de leurs « passions », selon la terminologie de Wordsworth – est supérieure à la moyenne de celle des autres humains. Cependant, ils ne s'accordent pas sur les raisons de ces différences. Pour ce qui est du Poète Idéal cummingsien, il apparaît que le niveau d'intensité considéré comme normal par l'auteur et pris comme référence soit celui du poète lui-même, et non, comme le fait le texte de Wordsworth, celui des humains en général, aussi bas soit-il. Par ailleurs, le poète anglais attribue ce surcroît d'intensité à un travail que le Poète Idéal effectuerait sur lui-même, constitué pour une grande part de méditations et de temps de contemplation prolongés. Nulle part Cummings ne fait allusion à un tel exercice intellectuel, dans aucun des deux textes introductifs dont il est ici question. Au contraire, le terme "transcendantally", ici employé ironiquement ("transcendantally sterilized") suggère une allusion peut-être un peu moqueuse au mouvement transcendantaliste et aux méditations parfois très

215 Wordsworth, *op.cit.*, p. 20.

abstraites d'Emerson : que reste-t-il de naturel, donc d'imparfait et de sensible, dans ces contemplations d'un sublime dont Cummings rappelle de temps à autre l'inaccessibilité, quand ce n'est pas l'inexistence pure et simple ? La recherche de la pureté rend les esprits stériles.

Cependant, cela ne revient pas à dire que la contemplation, au sens de l'observation attentive des événements, n'a pas sa place : en témoignent les poèmes dans lesquels les double « o », "-oo-" minuscules ou majuscules semblent dessiner, désigner les yeux du poète observateur : c'est le cas dans le premier poème de *No Thanks* : "mOOOn Over tOwns mOOOn" (*C.P.*, p.383). Simplement, Cummings refuse à son Poète Idéal un statut qui le placerait au-dessus de l'humanité du fait d'une supériorité naturelle. Il préfère, ce qui modifie du reste le jugement porté sur l'humanité, considérer que la vision du poète devrait être celle du commun des mortels, lequel n'y a plus accès pour diverses raisons dont il est en grande partie responsable. À ce compte-là, ce que nous appelons communément contemplation, avec ce que ce terme dénote y compris dans un sens quasiment mystique, ne mérite plus ce nom, mais se confondrait presque avec un simple acte d'observation à la portée de qui veut bien prêter attention aux messages que lui transmettent ses sens, sans plus d'exigence :

the mightiest meditations of mankind
cancelled are by one merely opening leaf
(beyond whose nearness there is no beyond).²¹⁶

La question des poèmes dits transcendants (selon la terminologie de Norman Friedman) se pose alors, mais perd un peu de son sens si l'on admet le fait que pour Cummings, la contemplation qui le conduit à écrire de tels textes est une forme d'observation qui devrait être naturelle pour tout un chacun. Dans cet ordre d'idée, des poèmes tels que "joyful your complete fearless and pure love" (*C.P.*, p. 761) ou "over us if(as what was dusk becomes" (*C.P.*, p. 741) n'auraient pas à être lus comme le résultat de méditations abstraites mais comme des comptes-rendus poétiques d'observations attentives, à la portée de qui s'en donne la peine, ne s'étant pas laissé anesthésier par son environnement quotidien. On perçoit à nouveau la position ambivalente de Cummings face à celles et ceux qui demeurent insensibles à son art : ce sont des êtres à la sensibilité atrophiée. Le statut du Poète Idéal et des lecteurs acquis à sa cause est différent du leur, du fait de cette atrophie. Cummings, au contraire de Wordsworth ou d'une façon plus paradoxale,

216 *C.P.*, p. 592, l.6 à 8.

fait du Poète un être supérieur du fait de sa normalité. L'expérience poétique chez Wordsworth est littéralement hors-norme, mais constitue la norme chez E.E. Cummings.

5. Conséquences : objectifs du poète et langage poétique

Pour Cummings, comme pour Wordsworth au demeurant, le poète est un homme qui s'adresse aux autres hommes non dans le but de les divertir mais dans celui de leur transmettre sa connaissance particulière du monde dans lequel il vit. Ce savoir n'est pas un savoir technique – rappelons que ce terme provient d'un mot grec qui signifie « art ». Il s'agit en fait surtout de mettre en valeur ce qui ne dépend pas d'un acte créatif humain, mais ce que la nature offre spontanément à nos regards. Wordsworth y incluait les passions humaines les plus primitives. Pour ce faire, nous l'avons noté, le poète anglais n'excluait pas de rapprocher son travail poétique de celui des savants.²¹⁷ En effet, Wordsworth vécut à une période charnière d'un point de vue épistémologique : le XVIII^{ème} siècle qui s'achève lorsqu'il publie avec Coleridge la première édition des *Lyrical Ballads* (1798) a vu l'émergence de méthodes d'observation pré-scientifiques qui ont donné naissance à divers systèmes de classification, en particulier en ce qui concerne le vivant.²¹⁸ Dans ce but, les savants ont dû renouveler le langage qui servait à rendre compte des observations. Le rapport entre le signe et ce qu'il désigne s'est également transformé en profondeur. La science, espère Wordsworth, sera un jour accessible à tout un chacun et rendra compréhensible à qui veut les secrets de la nature et des passions humaines. La relative facilité avec laquelle la science de son temps peut être appréhendée par un non scientifique encourage cette idée. Aussi le Poète Idéal wordsworthien considère-t-il de son devoir d'accompagner ce mouvement, dans l'espoir d'aider ses contemporains à mieux comprendre le monde dans lequel ils vivent, et les passions qu'ils éprouvent, pour mieux les ressentir et les vivre plus pleinement.

Un tel état d'esprit face au savoir semble hors de propos quand on lit Cummings : le but de la science de son temps, selon l'Introduction aux *New Poems*, comme dans *Santa Claus*, semble principalement mercantile : "What do most people mean by "living" ? They don't mean living. They mean the latest and closest plural approximation to singular prenatal passivity which *science, in its finite but unbounded wisdom, has succeeded in selling their wives.*" (C.P., p. 461. Nous soulignons.)

217 Voir Wordsworth, *op.cit.*, p. 20-21.

218 Voir Foucault, M., *Les mots et les choses – Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p.137-176.

On lit aussi, dans *Santa Claus* :

Death. [...] In this empty un-derstanding world
anyone can sell knowledge ; everybody wants knowledge,
and there's no price people won't pay to get it.
- Become a Scientist and your fortune's made.

Santa Claus. Scientist ?

Death. Or, in plain English, a knowledge-salesman.²¹⁹

Les connaissances scientifiques ne recouvrent rien de concret – rappelons "the strictly scientifique parlourgame of real unreality" dans l'Introduction aux *New Poems* (p. 461). Le but mercantile que Cummings attribue aux scientifiques – vendre, à tout prix et n'importe quoi, selon les mots de la Mort dans *Santa Claus* –, un tel but disqualifie d'office l'objet de leurs recherches à ses yeux. Or Cummings vit également à une époque charnière sur le plan épistémologique, mais dans une certaine mesure, le mouvement s'est inversé par rapport à ce que Wordsworth a connu. En effet, les théories scientifiques alors émergentes – relativité restreinte puis générale, mécanique quantique –, loin de donner l'espoir d'une vision simple et unifiée de l'univers, ont au contraire tout complexifié, et ce dans un laps de temps très court. Avec de telles théories, qui de plus établissaient encore plus fermement la mathématisation des domaines de connaissances, la rupture entamée au cours du XIX^{ème} siècle entre savant et non-spécialistes – rupture que probablement Wordsworth n'aurait pu imaginer si franche – cette rupture est consommée. Cummings a aussi pu observer l'usage mortifère qui a été fait d'inventions nouvelles lors de la Première Guerre mondiale. Le savoir et le langage savant, loin de présenter un quelconque attrait dans les deux textes qui viennent d'être cités, sont au contraire un repoussoir. Alors que le Poète Idéal wordsworthien devait pouvoir mettre en relation les hommes et les savoirs en en présentant certains aspects sous une forme attrayante et accessible, le Poète Idéal cummingsien se voit presque, pour utiliser une expression qui nous est actuelle mais anachronique du point de vue de Cummings, en lanceur d'alerte. Il est celui qui cherche au contraire à éloigner son lecteur de certaines formes de savoirs qu'il juge au mieux sans intérêt, au pire néfastes. Dans la mesure où elles créent un véritable fossé entre l'homme et ses émotions, elles peuvent aller jusqu'à étouffer complètement ces dernières. Le poète est également celui qui met en garde contre les conséquences concrètes que certains savoirs entraînent, tel l'envahissement du quotidien par des objets nouveaux :

219 Cummings, *Santa Claus* (*op.cit.*), p. 5.

tell me not how electricity or
god was invented but
why²²⁰

On lit également ceci dans *Is5* :

some guys claims der never was
nutn like Nooer Leans Shikago Sain
Looney Noo York an San Fran dictaphones
wireless subways vacuum
cleaners pionals funnygraphs skycrapers an safety razors

sall right in its way kiddo
but as fer i gimme de good ole daze...

in dem daze kid Christmas
meant smpn youse knows wot²²¹

L'énumération de lieux et d'objets nouveaux ou à la mode est arrêtée net par la nostalgie de la voix poétique, qui déplore la perte de sens que cet envahissement a causée : de même, la condition *sine qua non* de l'existence de ces nouveaux objets, à savoir la maîtrise de l'électricité, n'a pas de signification pour la voix poétique dans le poème cité précédemment. Le caractère satirique de l'énumération est perceptible lorsque le poète, qui transcrit presque phonétiquement l'accent d'un locuteur, transforme "phonographs" en "funnygraphs". La satire, extrêmement prégnante dans le discours pseudo-scientifique du Père Noël dans *Santa Claus*, permet à Cummings une mise en perspective. Elle l'inscrit dans une histoire littéraire remontant à l'Antiquité romaine (à laquelle il fait une allusion directe dans le poème de la page 235 en rappelant les Saturnales), à Juvénal en particulier, qui dans ses Satires brossait le portrait de contemporains dont il voulait mettre en avant les ridicules. Cummings en use pareillement, par exemple dans le portrait qu'il dessine d'un homme résumant ce qu'il a compris de la science de son temps dans "Space being(don't forget to remember)Curved"²²² ; on trouve ailleurs le portrait quelque peu moqueur d'un personnage donnant son avis sur Shapley et ses théories sur le cosmos,²²³ en complet décalage avec la beauté du ciel

220 *C.P.*, p. 326.

221 *C.P.*, p. 235, l. 3 à 14.

222 *C.P.*, p. 317.

223 *C.P.*, p. 464.

nocturne, ou bien d'un homme que la conviction d'être savant a privé des sensations et sentiments qui seuls auraient fait de lui un être humain véritable :

he does not have to feel because he thinks
(the thoughts of others, be it understood)
he does not have to think because he knows
(that anything is bad which you think good)²²⁴

Tourner en dérision de tels personnages en mettant l'accent sur leurs contradictions – l'aveuglement (p. 464) ou le désir de puissance alors que la science montre notre petitesse (p. 317) – permet à Cummings de se placer à nouveau au-dessus d'eux et de leur savoir. Pour Cummings, le Poète est celui qui sait véritablement car il observe et pense par lui-même, là où d'autres ne font que répéter des discours tout faits.

6. Liberté

Cummings, comme Wordsworth en son temps, a donc à cœur d'affirmer la différence entre son art et de tels discours construits d'avance : écrire ne se résume pas à agencer des figures de manière à donner un objet littéraire à déchiffrer selon des codes culturels préétablis : "nothing feeble and known or clumsy and guessed" (*C.P.*, p. 462). Nous pouvons ici rappeler ce que Wordsworth écrivait à ce sujet :

It is supposed, that by the act of writing in verse an Author makes a formal engagement that he will gratify certain known habits of association ; that he not only thus apprizes the Reader that certain classes of ideas and expressions will be found in this book, but that others will be carefully excluded. [...] I am certain, it will appear to many persons that I have not fulfilled the terms of an engagement thus voluntarily contracted.²²⁵

Le poète anglais affirme par ailleurs refuser d'écrire sous forme d'allégories dont le sens serait trop fermé ou univoque. Le processus de création poétique s'apparente selon lui aux travaux des savants : l'observation attentive procure une connaissance, que le poète est libre de communiquer sous forme de poèmes. Ceux-ci entraînent chez le lecteur le démarrage d'un autre processus similaire. Les poèmes fonctionnent donc comme des stimuli conduisant le lecteur vers

224 *C.P.*, p. 406.

225 Wordsworth, W., *op.cit.*, p. 7.

d'autres observations et méditations : ils ne sont pas une fin ni même un début mais une partie, un « fragment » comme Wordsworth les intitule parfois, d'un processus ouvert et partagé. Une telle mutualisation du processus de construction d'une connaissance apparaît dans le texte de Cummings : "Nothing believed or doubted [...] Only how measureless cool flames of making ; only each other building always distinct selves of mutual entirely opening ; only alive." (*C.P.*, p. 462). Ni le poète ni les lecteurs ne perdent leur individualité dans ce processus, qui n'est en aucun cas une communication à sens unique. On voit donc la différence avec le discours savant tel que Cummings le caricature : un discours uniquement descendant, destiné à être répété *ne varietur*, sans qu'aucun acte créatif ne soit exigé de celui qui le communique, lequel se soumet à lui et y perd son âme – tout le contraire de la spontanéité poétique.

Le Poète Idéal de Cummings, tout comme celui de Wordsworth, se présente en effet comme un être en lien direct, en sympathie au sens premier du terme – sens que le mot a conservé en anglais – avec la nature dont le caractère principal est la spontanéité. Un texte poétique, quel qu'il soit, jaillit de la conscience qu'il a de cette sympathie : "for all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings", écrit Wordsworth (p.10). Or la nature ne calcule pas : cela explique pourquoi le terme de technique semble mal approprié pour parler de l'écriture poétique, et pourquoi Cummings en use avec tant d'ironie dans le texte de la page 221. Comment ce mot pourrait-il à ses yeux désigner de manière adéquate une écriture qui se veut aussi spontanée que la nature ? Jamais Cummings ne semble oublier que le nom de « nature » provient d'une racine latine qui signifie « naissance » : la nature est ce qui naît sans cesse. La technique, au contraire, implique une maîtrise calculée d'un savoir-faire appris. La nature n'apprend et ne calcule rien, mais laisse s'exprimer les forces créatrices irrésistibles qui la traversent. "Thou answerest them only with / Spring" (p.58) : voilà la réponse opposée par la terre aux savants. Cummings considère avoir tout à apprendre d'elle : "I'd rather learn from one bird how to sing / than teach ten thousand stars how not to dance".²²⁶ Le poète a donc toute latitude pour rendre son langage aussi inventif que possible et spontané, presque improvisé, du moins en apparence.²²⁷ C'est une poésie qui cherche à être au plus proche de la vie elle-même, ce que le poème "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r" (p.396) montre de façon marquante : il conduit le lecteur à reconstituer, c'est-à-dire à vivre, le processus de reconnaissance d'un objet naturel, et il veut évoquer directement, voire représenter, l'objet en question (la sauterelle) grâce à la disposition des lettres et des mots sur la page. Le poète va ici jusqu'aux limites de son

226 *C.P.*, p. 484.

227 Rappelons ici que Cummings, à de nombreuses reprises, a fait allusion au burlesque, fondé lui aussi en grande partie sur l'improvisation, que ce soit au théâtre ou au cinéma.

art : sa proximité revendiquée avec la nature lui confère le droit d'être comme elle, parfois, difficilement déchiffrable.

B) Inventivité

1. Opposition

Dans son ouvrage *Structure du langage poétique*, Jean Cohen, dans sa recherche d'une définition la plus précise possible du « fait poétique » (p.23), expose dès l'introduction un présupposé important pour sa méthodologie : l'opposé du langage poétique n'est autre que le langage savant :

On peut figurer le phénomène de style par une ligne droite dont les deux extrémités représentent les deux pôles, pôle prosaïque d'écart nul et pôle poétique d'écart maximum. Entre les deux se distribuent les différents types de langages effectivement pratiqués. Au plus près du pôle maximum se trouve le poème, au plus près de l'autre pôle se situe, à n'en pas douter, le langage des savants. L'écart n'y est pas nul, mais il tend vers zéro. Ce que Roland Barthes appelle « degré zéro de l'écriture », c'est dans un tel langage qu'on en trouvera la meilleure approximation et c'est avec lui que nous confronterons le poème, toutes les fois que le besoin s'en fera sentir.²²⁸

Le langage des savants fait figure d'anti-poème : Jean Cohen affirme à nouveau quelques lignes plus loin que « la poésie [...] se trouve aux antipodes de la science ».

Cummings dit-il autre chose, lorsqu'il se fend d'une courte explication de son poème "Space being(don't forget to remember)Curved" à un magazine qui avait fait paraître une lecture de ce même sonnet :

Dear Sir

please let your readers know that the author of "Space being(don't forget to remember) Curved" considers it a parody portrait of one scienceworshipping supersubmoron in the very act of reading (with difficulties) aloud, to another sw ssm, some wouldbe explication of A.Stone&Co's unpoem

- thankyou ²²⁹

228 Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Paris, Champs Flammarion, 1966, p.22-23.

229 Citation placée en exergue de l'article de Baker, D., *On "Space being(don't forget to remember)Curved"*, consultable à l'adresse internet suivante : http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/cummings/curved.htm (dernière consultation, 1^{er} mars 2018).

L'allusion à Einstein (« ein Stein », en allemand « une pierre », d'où "A.Stone" : Cummings s'amuse à traduire littéralement le nom du physicien) est transparente et ironique.²³⁰ Ses théories, désignées sous le terme "unpoem", sont présentées en peu de mots comme l'antithèse de la poésie, de surcroît difficile d'accès. Le sonnet est un miroir déformant de « l'anti-poème » einsteinien, et met en avant le ridicule de ceux qui le prennent au sérieux. On peut alors effectivement se demander jusqu'où le poète pousse la moquerie, et si Einstein lui-même est visé. Cela ne serait à vrai dire guère étonnant : selon Daniel Albright, Einstein, qui était connu dès les années 1920, est vite devenu un "épouvantail" pour les poètes modernistes : "But the revolt against Einstein came quickly, and soon Einstein was to become one of the great villains of literary Modernism." Il cite en particulier Pound et D.H.Lawrence.²³¹ La raison d'un tel rejet viendrait de leur interprétation des théories einsteiniennes, et surtout, de la vision de l'univers qu'elles semblaient impliquer, un univers dépourvu de toute réalité, matérialité ou solidité.²³² S'il paraît plausible, quoique non certain, que Cummings partage en partie cet avis, sa critique porte moins, en l'occurrence, sur la structure même de l'univers induite par la lecture qu'en font ces auteurs, que sur la manière dont elle peut être vulgarisée. À la limite, la voix poétique, par ses approximations, démontre sa propre ignorance et sa méconnaissance de ce qu'elle prétend transmettre. Cummings s'exprime ici plus sur le problème que représente l'incompréhension de la théorie, qui a pour conséquence une transmission incorrecte, que sur la théorie elle-même et ses implications y compris au niveau littéraire.

Comme on le verra par la suite, le poème "kind)" (*C.P.*, p 464) est construit autour d'une scène voisine de celle décrite par Cummings dans son droit de réponse au magazine *Explicator*, et se clôt sur l'émotion du poète devant le ciel nocturne. Il s'agit donc d'une thématique récurrente dans son œuvre. Or, l'explication que donne Cummings au sonnet "Space being(don't forget to remember)Curved" conduit à se demander comment il caractérise un "unpoem" – ce qui revient à se demander ce qui, selon lui, fait qu'un texte est un poème et l'oppose au texte scientifique, pour ensuite en déduire les caractéristiques qu'il attribue à ce dernier. Pour commencer dans cette voie, il

230 La seule autre occurrence de ce mot d'esprit dans l'œuvre publiée de E.E. Cummings se trouve dans une lettre à Ezra Pound, et une ironie semblable est perceptible :

"Dear Ezra –

thou little knowest our unhero's taste in wine("which never" as Ralph Waldo naughtily observes "grew In the belly of the grape, ") if you think I'd waste God's time(or *event A.Stone's timespace*) trading a tome by Bull Billit." (*The Correspondence of Ezra Pound and E.E. Cummings*, university of Michigan Press, 1996. Lettre à Pound datée du 23 juillet 1946. Nous soulignons.)

Une autre allusion à Einstein par Cummings se trouve dans cette même correspondance (Lettre à Pound, 12 janvier 1951), dans laquelle il le surnomme "magnus Albertus", en référence à un philosophe scolastique du Moyen-Âge, Albert, dit le Grand (Albertus Magnus).

231 Pound, cité par Daniel Albright (p.25), écrit : "the unincumbered elasticity of Einsteinian (that godnot GertSteinian) relativity." Il met en relation Einstein et l'écriture de Gertrude Stein ("GertSteinian"), dont Cummings a reconnu l'impact sur son œuvre poétique.

232 Albright, D., *op.cit.*, p.9 et 10.

faut garder à l'esprit que la notion de spontanéité est primordiale dans la poésie de Cummings – pas tant celle de ses écrits que celle qu'il attribue à la nature et qu'il tente de rendre plus visible. Sa poésie, si elle procède au départ de cette même spontanéité, est par la suite et paradoxalement très pensée et travaillée. L'inventivité de Cummings se perçoit notamment lorsqu'il cherche à montrer la diversité de la nature, du vivant ou du cosmos. Elle est le pendant conscient de la spontanéité inconsciente, du foisonnement de la nature. Quatre exemples, deux animaux et deux phénomènes cosmiques, en mettant en valeur les liens entre spontanéité naturelle et inventivité poétique, nous permettront par la suite de mieux comprendre de quelle manière et pour quelles raisons Cummings définissait son art poétique en le confrontant explicitement au langage savant.

2. Les acrobaties d'un chat

Dans *XAIPE* se trouve un poème décrivant un comportement animal somme toute banal ²³³ :

(im)c-a-t(mo)
b,i;l:e

FalleA
ps!fl
OattumbII

sh?dr
IftwhirlF
(U1)(IY)
&&&

away wanders:exact
ly;as if
not
hing had,ever happ
ene

D

Cummings explique ce poème à son traducteur japonais dans les termes suivants :

poem 57)

I am looking at a relaxed "c-a-t" ; a creature motionlessly alive - "(im)(mo)b,i;l:e"

233 C.P. p. 655.

suddenly, for no apparent reason, the animal executes a series of crazily acrobatic antics - "
fall(-)leAps!flOat(-)tumbllsh ? - drlft(-)whirlF(ul)(lY)&&&"

after which, he wanders away looking exactly as if nothing had ever happened...whereas for me, the whole universe has turned upside-down in a few moments²³⁴

Le poète cherche à imiter la brusquerie des mouvements de l'animal passant soudain d'une immobilité quasi-parfaite à une suite d'acrobaties sans ordre ni raison : tandis que les signes de ponctuation et les majuscules rythment les vers de façon apparemment aléatoire, le fait que les mots soient liés entre eux souligne la continuité du mouvement du chat, leur enchaînement sans rupture. Dans la dernière strophe, les mots sont lisibles immédiatement malgré quelques petites irrégularités : la démarche du chat après sa chute n'est peut-être pas aussi assurée que les mots veulent nous le dire. On peut également y lire l'étonnement de l'observateur, le chamboulement dans son esprit, selon ce que Cummings écrit à son traducteur.

L'écriture rend compte à la fois des mouvements du chat et des sentiments successifs de l'observateur : après un moment de tranquillité d'une durée indéfinie au cours duquel l'animal incarne l'immobilité au point de se confondre avec elle – ce que l'enchâssement des mots "cat" et "immobile" suggère –, l'observateur passe de la surprise, due à la brusquerie du chat, à l'étonnement face au résultat de tant d'agitation. À l'émoi du poète répond la placidité de l'animal qui continue sur son chemin comme si de rien n'était, et surtout comme si l'observateur humain n'existait pas : pour Cummings, ici, la nature n'a pas besoin du regard de l'homme. Bien plus, ce regard et la mémoire du poète risquent de figer ce mouvement, de tuer son dynamisme en le fixant par l'écriture poétique. Aussi, Cummings met-il en œuvre des procédés qui obligent le lecteur à choisir son parcours de lecture, à opérer par sauts. Ce qui intéresse Cummings dans la nature, c'est la façon dont les êtres sont mis (ou se mettent) en mouvement, sans raison apparente. Le chat, mis en mouvement, conduit le poète à en faire autant, d'abord au travers de l'émotion éprouvée, puis par l'écriture. C'est alors la langue qui est bousculée par des accidents typographiques : à son tour, le lecteur doit se mettre en mouvement pour reconstituer la séquence, ce qui n'est pas forcément une tâche aisée, comme en témoigne la lettre de Cummings à son traducteur. La réception de l'événement originel comme celle du poème ne saurait être passive. Dans ce jeu de dominos, la nature est à l'origine de l'impulsion première.

234 Cummings, E.E., *Selected Letters*, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1969, p. 231 (June 28, 1954).

3. La sauterelle

Quelques années avant la publication de "(im)c-a-t-(mo)", dans son recueil *No Thanks*, Cummings avait intégré un poème assez proche, au sujet d'un insecte en mouvement dans une nature sur laquelle l'homme n'intervient pas : "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r" (*C.P.*, p. 396). Les difficultés de déchiffrage que ce poème présente, son caractère visuel, illisible à l'oral, font qu'il peut être considéré comme un "cas limite" de l'écriture poétique cummingsienne. La langue est en effet bousculée presque à l'extrême : en sus d'une typographie caractéristique, on trouve à quatre reprises le même mot, "grasshopper", dont les lettres sont à chaque fois agencées différemment, à la manière d'anagrammes. Contrairement à "(im)c-a-t-(mo)", la présence de l'observateur est ici explicite ("as we look"), mais est immédiatement occultée par la neutralité du lexique et l'absence de figures de style. Le vocabulaire est de plus courant et limité (seuls quinze mots distincts composent ce texte) ; il ne comporte aucun terme lié aux sentiments ou à la subjectivité, "look" étant le seul verbe de perception.

Comme "(im)c-a-t-(mo)", ce poème est un compte-rendu apparemment objectif d'un événement banal dans une nature où la présence humaine n'est pas décelable car non évoquée, événement que le lecteur peut mettre quelque temps à identifier et reconstituer précisément. Chacun des deux poèmes, "(im)c-a-t-(mo)" et "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r" met en scène à sa manière un animal exécutant un mouvement ou une série de mouvements invraisemblables, suivis d'un retour à la normale. Cummings cherche à rendre à la nature, à ce qui nous paraît banal, son caractère extraordinaire, presque miraculeux. C'est d'ailleurs le retour à la normale qui est mis en valeur à la fin, par contraste avec ce qui le précède. De même que dans "(im)c-a-t-(mo)", le poète dérange puis réarrange le langage de manière à rendre ces événements poétiques étonnants, une fois le retour à la normale effectué, ou presque. Les deux poèmes mettent en avant le fait que le mouvement de chacun des animaux observés se produit sans raison apparente du point de vue de l'observateur et n'ont aucune conséquence, ni sur l'animal ("exactly as if nothing had ever happened", *S.L.*, p. 231), ni sur ce qui l'entoure mais seulement sur l'esprit de l'observateur. La variété de la nature est gratuite aux yeux du poète, qui en rend compte sans chercher plus avant une hypothétique causalité. Est-ce ainsi qu'il considère également son art poétique ? Il revendique en effet de partager avec la nature ces deux choses essentielles à ses yeux que sont la spontanéité d'une part (qui estompe le lien avec les causes immédiates et possibles de son action), et l'innocence d'autre part (littéralement, étymologiquement, ce qui n'envisage ou n'apporte aucune conséquence néfaste) : "Everywhere tints

childrening, innocent spontaneous, true" (C.P. p.462). Dans ses poèmes comme dans la nature, semble-t-il dire, passé et futur s'abolissent : seul demeure le vrai, le présent, celui dans lequel s'inscrivent les mouvements observés, et que les poèmes cherchent à recréer, à faire renaître, sans cesse.

4. Mouvement et perception

Dans sa volonté de laisser transparaître dans ses poèmes la spontanéité des êtres qui composent la nature, le poète a observé de près les mouvements de ses sujets – le chat, la sauterelle – avant d'en rendre compte. Ce faisant, il décrit à la fois le mouvement physique de l'animal observé, et son propre mouvement mental – si l'on veut bien pardonner cet oxymore, qui d'ailleurs vient de Cummings lui-même : "the best gesture of my brain".²³⁵ Le mouvement est au cœur de la structure des poèmes, au point que le lecteur cherchant à déchiffrer la première ligne de "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r" est contraint pour ce faire d'imiter le mouvement des yeux de l'observateur qui suit l'insecte du regard. L'imitation, dans ce poème, ne concerne pas tant, finalement, le mouvement accompli par l'animal réel que la manifestation de la perception de ce mouvement par l'être humain qui le regarde²³⁶ : le mouvement des yeux opéré pour suivre la trajectoire de l'animal et anticiper les lieux d'atterrissage possibles dans le champ de vision – hypothèses de lecture du réel à rapprocher des hypothèses de lecture du poème final. Si la poésie de Cummings se veut spontanée, elle n'est cependant pas un acte de création aussi gratuit que ce que la nature propose, pas aussi innocente. En effet, elle cherche, par le biais d'une imitation qui ne se résume pas à un jeu d'esprit, à avoir des conséquences calculées chez le lecteur, sous la forme d'une réaction émotionnelle similaire à celle éprouvée par un observateur réel, en le conduisant à reproduire, ne serait-ce que partiellement, les réactions physiques qu'il a eues devant un événement passé similaire. Rappelons que, selon William James, l'évocation d'une émotion qui ne serait qu'intellectuelle et ne ferait aucune allusion à ses manifestations physiques resterait lettre morte :

I now proceed to urge the vital point of my whole theory, which is this : *If we fancy some strong emotion, and then try to abstract from our consciousness of it all the feelings of its bodily*

235 C.P., p.291.

236 Alfandary, I, *E.E. Cummings ou la minuscule lyrique*, p.23 : "Énigme formelle et perceptive, le poème n'est pas un calligramme, du moins pas un calligramme de type mimétique : la sauterelle n'apparaît pas à proprement parler sur la page, seul son mouvement y est figuré iconiquement et ironiquement à la fois. [...] Parler du poème "sauterelle" revient à commettre un abus de langage, dans la mesure où il ne s'agit là ni de son titre, ni de son objet. Le poème ne représente pas une sauterelle qui s'élance à travers champs, mais les lettres bondissantes et éparées d'un mot. De sauterelle, il n'y a point : seul un signifiant, et une multitude de compositions avec lesquelles ce dernier possède des lettres en commun. La sauterelle, que l'on croit deviner, n'est jamais qu'une illusion d'optique."

*symptoms, we find we have nothing left behind, no 'mind-stuff' out of which the emotion can be constituted, and that a cold and neutral state of intellectual perception is all that remains.*²³⁷

Le corps doit donc participer d'une manière ou d'une autre pour que l'évocation soit effective. Le mouvement du regard, en tant qu'expression physique d'une surprise, peut être effectué consciemment : il peut donc produire l'effet recherché. Dans le même temps, l'écriture de Cummings met en avant la variété des phénomènes naturels et l'attention qui lui est portée par l'instance poétique.

5. Le poème-orage

Pour poursuivre en ce sens, portons notre attention sur un poème d'inspiration proche quoiqu'il traite d'objets inanimés : *n(o)w* (*C.P.*, p. 348) présente la variété de la nature sous l'angle météorologique, puisqu'il relate un orage nocturne assez soudain, qui cesse au lever du jour. Un soin particulier est apporté par le poète dans l'évocation de la temporalité de l'événement : aux débuts presque timides de l'orage qui s'avance mais que l'obscurité empêche de situer (l. 1 à 3 : un seul mot par ligne), répondent la soudaineté et la surprise causée par la proximité inattendue du premier éclair (l. 5 et 6). La cacophonie qui s'ensuit, la pause puis le tintamarre de la pluie, le retour du soleil et du chant des oiseaux, toutes ces étapes sont clairement lisibles dans ce poème où Cummings a tenté de rendre compte du désordre, du chaos brusque que l'orage a fait naître – autre exemple, sur un mode plus théâtral, de la variété des spectacles que la nature offre à nos regards. À nouveau, l'inventivité du poète y fait écho : les comparaisons sont plus nombreuses que dans les deux poèmes précédents, mais l'aspect visuel du poème est tout aussi prégnante. L'usage des majuscules, très expressif, évoque les éléments (lignes brisées des éclairs : "ThuNdeRBloSSo! MiN", l. 12-13 ; verticalité des premières gouttes de pluie : "theraIncomIng", l. 17), tandis que le découpage des mots induit un sentiment de désorientation, de perte des repères dans une obscurité profonde mais traversée d'éclairs. À la dernière ligne, le retour progressif à l'ordre est tout juste entamé.

Comme dans un récit cosmogonique, le poète observe la (re)création, le renouvellement d'un monde tout d'abord fragmenté et plongé dans le chaos. Cependant, l'unité de ce monde n'est pas entièrement rétablie au dernier vers : les accidents typographiques qui émettent les deux mots qui

²³⁷ James, W., *Psychology : Briefer Course in Writings 1878-1899*, New York, Library of America, 1992, p. 335.

d'interrogation, "star" étant complètement dévoilé à la fin du texte tandis que l'adjectif "bright" se trouve occulté. L'observateur reste en retrait – pas de première personne – mais cela n'implique pas sa totale neutralité : çà et là, des jugements exprimés par des adjectifs ("bright", "soft", "calm", "holy"), et une évaluation de la distance apparente entre l'étoile et lui-même ("near") parsèment un poème dans lequel les répétitions laissent percevoir la fascination du sujet poétique pour le spectacle qui s'offre à lui. La voix poétique va jusqu'à appuyer son jugement d'un " yes " ouvrant le vers central du poème. L'observateur est donc bien présent, mais rien d'autre n'existe pour lui que cette étoile, qui occulte le reste du monde.

Ce que ce poème partage avec les trois dont il a été question précédemment, c'est tout d'abord le fait qu'il s'agit de la description d'un fait naturel sur lequel l'humanité, représentée par l'observateur, n'a aucune prise. Ensuite, dans aucun de ces poèmes on ne trouve d'explication ni de mise en relation explicite de l'événement décrit avec quoi que ce soit d'extérieur à lui-même : rien, jamais, n'y suggère une lecture métaphorique, dans laquelle, par exemple, l'orage serait l'image de l'état intérieur du poète. Celui-ci se contente de partager avec son lecteur le récit d'un événement banal que tous deux ont pu vivre, pour en montrer, grâce aux bouleversements subis par le langage, le caractère extraordinaire, voire miraculeux. L'étonnement, ou l'émerveillement du poète devant la diversité de la nature ne s'exprime pas par l'utilisation de champs lexicaux spécifiques, mais par des procédés qui cherchent à rendre l'écriture elle-même imitative, évocatrice. E.E. Cummings attribue à la nature une inventivité qui s'observe selon lui avant tout dans ce qui est nommé la banalité du quotidien : c'est ce que la simplicité du vocabulaire souligne à nouveau. Mais cette banalisation de la vie ou plus exactement le fait que personne ne sache plus la voir, est un problème pour le poète : "Life, for mostpeople, simply isn't", constate-t-il presque froidement dans l'introduction aux *New Poems*, en 1938. Il faut donc montrer la vie autrement pour qu'elle redevienne aux yeux des lecteurs le miracle qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être. Vouloir briser la banalité ne le conduit donc pas à décrire l'ordinaire avec des mots extraordinaires, mais à briser les mots qui constituent le vocabulaire courant qui sert à l'exprimer. Cummings, alors, s'attaque à la structure même des phrases et des mots, quitte à en créer de nouveaux, de manière à faire de ces moments ordinaires des instants poétiques extraordinaires.

Dans la nature, chaque événement est unique : seul le regard conscient d'un être pourvu de mémoire fait d'un événement donné une banalité, par comparaison avec d'autres événements similaire déjà vus par le sujet, expérimentés et vécus par lui, ou connus par ouï-dire. Cummings cherche à constamment réinventer ces instants, à l'instar de ce qui se passe dans la nature ou dans le

cosmos. Son idéal serait donc une constante réinvention du regard. Le poète provoque chez le lecteur des réactions mentales similaires à celles qu'il aurait eues devant le phénomène réel, quoique moindres en intensité. L'accent est mis sur la variété et l'unité de chaque événement. Aussi, pour des poèmes tels que "n(o)w", chaque déchiffrement, chaque lecture est-elle unique. D'où cette forme d'exigence vis-à-vis de son lectorat : "The poems to come [...] are not for mostpeople". Ils sont destinés à ceux qui sont prêts à changer leur regard sur le monde, à voir l'extraordinaire dans le banal.

7. Langage savant et inventivité

Revenons au propos de départ : Jean Cohen et E.E. Cummings ont en commun d'opposer frontalement le langage poétique et le langage savant. Pour pouvoir mieux définir ce que Cummings entendait par le terme "unpoem" qu'il a forgé pour désigner les théories d'Einstein, il fallait trouver une caractéristique des "poems" et l'inventivité linguistique de Cummings, liée à la variété des phénomènes observés dans la nature, a paru une entrée intéressante. Il est à noter à cet égard que Cummings ne nie pas que le langage savant ou technique de son temps comporte une forme d'inventivité. Il paraît conscient que des termes ou des usages nouveaux sont nécessaires pour désigner des objets ou des concepts novateurs. S'il ne souscrit pas à l'avis de Wordsworth pour qui le poète avait un rôle actif à jouer dans la vulgarisation du langage savant, il faut tout de même noter que Cummings prend en compte dans ses poèmes certaines innovations, en particulier lexicales. Quelques poèmes en feront foi ici, parmi de nombreux autres : "even if all desires things moments be" (*C.P.* p.235) énumère des objets du quotidien dont la popularisation sinon l'invention est récente à l'époque de sa publication (en 1926) ; deux poèmes provenant de *ViVa* (1931) appliquent le langage de la chimie aux relations humaines, quand ce n'est pas aux hommes eux-mêmes (*C.P.*, p.325, l. 1 à 5 ; *C.P.*, p.362, l.22 à 28, ainsi que le terme "moles" à la l.11). D'autres bribes de langage scientifique apparaissent également dans "pity this busy monster,manunkind" (*C.P.*, p.554) ; "electrons", "lenses", "specimens" : l'humanité est observée et disséquée par les "doctors" qui prétendent à la connaissance et au progrès (l.12 à14).

Or, ce langage et ce qu'il désigne font oublier l'essentiel selon Cummings, ainsi qu'il l'écrit avec beaucoup de nostalgie (*C.P.* p.235) : "sall right in its way kiddo / but as fer i gimme de good ole daze". Cette novlangue qu'il tourne en dérision ("funnygraphs", l.10) lui rappelle que l'homme sans artifices, sans machine, n'existe plus – nostalgie que souligne dès les premiers vers une courte

citation de la «Ballade des Dames du temps jadis» de François Villon. La science qui prétend expliquer le monde, finalement l'occulte derrière des inventions nouvelles, ou le réduit en simples fragments – électrons ou spécimens.

Cummings ne se privait pas par ailleurs de parodier les néologismes à base latine ou grecque – autre façon de les prendre en compte ("hypermagical ultraomnipotence", p.554). Il ne s'agit donc pas pour lui d'une véritable inventivité linguistique : le langage savant, une fois ses innovations opérées et admises, est un langage à ses yeux figé, fixé, car l'invention de nouveaux termes se contente de recycler des racines provenant de langues anciennes. Aussi oppose-t-il, à l'immobilisme du langage des livres, métonymie du langage savant, le chant des oiseaux et un cri de liberté.²³⁸ À leurs explications construites ("plan", l.4 et "tell how", l.22) répondent la spontanéité des voix de la nature et un savoir instinctif. L'inventivité du langage savant, limitée selon l'avis de Cummings, ne peut qu'exprimer des concepts limités voire faux : "a billion brains may coax undeath/ from fancied fact and spaceful time" (*C.P.*, p.664, l.19-20). La référence claire au concept d'espace-temps est associée à l'idée d'un éloignement de la vraie vie : ce n'est qu'une « non-mort » que les savants extraient de leurs théories, non l'image fidèle de ce que la nature offre. Le risque est à terme celui de la confiscation des connaissances pure et simple, un étouffement des savoirs spontanés par les savoirs construits, une forme de tyrannie, "the tyranny conceived in misconception".

Les créations linguistiques des savants servent donc pour le poète américain à exprimer des théories qui lui semblent figées, immuables une fois posées, alors que l'univers qu'elles tentent de décrire est en perpétuelle mutation. Cummings rapporte, comme à titre d'exemple, les paroles d'un quidam affirmant que l'astronome Shapley avait comparé l'univers à un cookie, objet limité et inanimé s'il en est²³⁹ – façon plaisante de décrédibiliser un schéma de pensée, en le ramenant à une comparaison triviale. Ce poème se conclut sur une strophe de caractère contemplatif, expression de l'éblouissement simple et sincère du poète devant le ciel étoilé, dynamique, sans limites, que l'admirateur de Shapley ne sait plus regarder. La comparaison attribuée à Shapley n'en paraît que plus absurde. Plus loin dans le recueil de ses poèmes, dans les trois premiers vers d'un sonnet, Cummings revient sur une conception du temps peut-être tirée d'une lecture sur la théorie de la relativité :

what time is it?it is by every star

a different time, and each most falsely true

238 *C.P.*, p. 594 : "if everything happens that can't be done". Voir en particulier la troisième et la quatrième strophe.

239 *C.P.*, p.464 : "kind").

or so subhuman superminds declare²⁴⁰

Ici, le poète prend bel et bien en compte le langage savant mais réfute ce qu'il exprime ou le juge sans intérêt, car ce n'est pas en lien direct avec le réel vécu : le temps dans lequel la vie humaine s'inscrit lui paraît confisqué par la science.²⁴¹ Dans au moins trois autres poèmes, on se trouve devant une situation semblable : des théories scientifiques sont énoncées comme des évidences par ceux qui les émettent,²⁴² ou ceux qui les reçoivent naïvement, comme nous venons de le voir. Cependant, elles paraissent peu crédibles pour la voix poétique car trop éloignées de l'expérience et de l'observation concrètes, c'est-à-dire sans l'intermédiaire de quelque technique que ce soit. Cela peut expliquer, peut-être, pourquoi Cummings a choisi de traiter ce type de discours novateur sur le mode de la dérision, comme son jeu de mots sur le nom d'Albert Einstein dans sa correspondance le laisse entrevoir.

8. Faust, Héphaïstos et Aphrodite

Cummings ne refuse pas de reconnaître au langage savant une forme d'inventivité, dont certains procédés sont à rapprocher de l'inventivité poétique, en particulier les inventions lexicales et les comparaisons. Cependant, il en limite la portée et y adjoint une idée de confiscation du savoir et de pouvoir. Ce fait n'est pas nouveau selon lui, car pour l'exprimer, il actualise deux mythes : tout d'abord celui de Faust dans sa courte pièce *Santa Claus*, et celui d'Héphaïstos trompé par son épouse Aphrodite avec Arès, dieu de la guerre, dans le poème "in heavenly realms of hellas dwelt", paru dans le recueil posthume *73 Poems* en 1963.²⁴³ L'idée sous-jacente dans ces deux textes à la tonalité satirique marquée est globalement identique : il y est question de la confiscation par la science, grâce au langage qu'elle invente, d'un certain rapport au réel et aux sensations. Cette soumission n'est pas neuve, puisque Cummings la décèle dans ces deux mythes, comme s'il nous disait que tous deux le signalaient déjà en leur temps : des millénaires d'esclavage ont asservi une humanité dépossédée de son savoir.²⁴⁴

240 *C.P.*, p.817.

241 Henri Bergson se pose la question de la distinction ou de l'identité entre le temps dit psychologique et le temps des physiciens, notamment dans *Durée et simultanéité*.

242 *C.P.* p.554, l.12-14 : "We doctors know / a hopeless case if – listen:there's a hell / of a good universe next door;let's go".

243 *C.P.*,p. 799.

244 *C.P.*, p.461 : "milleniums of slavishness".

savants. Celles-ci donnent de la nature une image complexe et difficile à reconstituer. Le poète relie l'image du savant – véritable ou fantasmé – à l'idée de pouvoir : le langage mis au point permet l'appropriation des savoirs par une catégorie de la population, et sa mainmise sur les esprits. Il faut cependant garder en tête qu'il est ici question du point de vue d'un homme contemporain d'immenses bouleversements sur le plan scientifique, dont certains, en particulier la mécanique quantique et la théorie de la relativité restreinte puis générale, ont modifié en profondeur la représentation du cosmos, et sont aux antipodes de la connaissance sensible, presque instinctive de la nature revendiquée par Cummings. Le chemin parcouru depuis Wordsworth, qui espérait que le poète et le savant pourraient un jour coopérer pour transmettre leurs connaissances, se mesure ici.

C) Connotation et dénotation : "swim so now million many worlds in each"

9. Premiers questionnements

Ce sonnet se présente sous une forme assez classique : pas de ruptures de vers, une ponctuation quasi régulière, notamment pour ce qui est de la ponctuation expressive. Tout laisse à penser que les écarts sont ailleurs. Dans ce poème tiré de l'avant-dernier recueil paru du vivant de son auteur (*XAIPE*, 1950), on peut lire de quelle manière Cummings a évolué dans sa position vis-à-vis du langage savant. Voici ce sonnet²⁴⁸ :

swim so million many worlds in each

least less particle of perfect dark–
 how should a loudness called mankind unteach
 whole infinite the who of life's life(hark

what silence)?" "Worlds? O no:i'm certain they're
 (look again)flowers." "Don't worlds open and
 worlds close?" "Worlds do,but differently;or

as if worlds wanted us to understand
 they'd never close(and open)if that fool
 called everyone(or you or i)wer wise."

"You mean worlds may have better luck,some day?"
 "Or worse!poor worlds;i mean they're possible
 –but" lifting "flowers" more all stars than eyes

"only are quite what worlds merely might be

248 *C.P.*, p. 603.

Quoique ce sonnet paraisse de facture classique, une première question se pose rapidement quant à sa structure : il s'agit d'un dialogue, les guillemets en témoignent. Or, on ne voit pas de guillemet d'ouverture au début du poème, mais seulement des guillemets de fermeture au vers 5. De même, pas de guillemets de fermeture à la fin du texte, uniquement des guillemets d'ouverture au début du dernier vers. L'alternance entre les guillemets ouverts et fermés, régulière par ailleurs, dessine une forme dialoguée au sujet de laquelle demeure une ambiguïté : s'agit-il d'un fragment d'un dialogue pris en cours de route et abandonné avant la fin, ou d'un dialogue refermé sur lui-même ? Le premier choix rapproche ce poème des « fragments » romantiques, alors que le second en fait un poème circulaire, dont la fin rejoint le début.

Norman Friedman classe ce poème parmi les "descriptions transcendantales" de moments ou d'éléments naturels.²⁴⁹ Il est vrai que les thématiques abordées conduisent assez naturellement à un tel classement. S'y trouvent des allusions à des concepts tels que l'infini ("how should a loudness called mankind unteach / whole infinite" l. 3-4) ; la perfection ("perfect dark", l.2) ; la multiplicité des mondes possibles inclus dans l'univers – mondes invisibles et pratiquement indécélables ("swim so now million many worlds in each / least less particle of perfect dark", l.1-2) ; enfin, peut-être, l'origine de la vie ("the who of life's life", l.4). Tous ces sujets penchent assez dangereusement vers le sublime : aussi Cummings, toujours soucieux d'éviter un tel écueil, prend-il le soin de redresser la barre aux vers 5 et 6 : "worlds ? o no : i'm certain they're (look again) flowers". Ce procédé de diminution du sublime ne semble pas très aisé à engager, en tout cas pour la première voix poétique de ce poème dialogué, si l'on en croit l'insistance dont doit faire preuve la seconde voix poétique pour être convaincante et forcer la mise en place de cette métaphore comme grille de lecture pour la suite de leur échange.

L'équivalence posée par la métaphore entre "worlds" et "flowers" conduit à identifier le nom de « cosmos » comme matrice du poème. En effet, ce terme a une double signification en anglais comme en français puisqu'il désigne l'univers et une fleur d'ornement assez commune. De la notion d'univers que le mot de « cosmos » peut désigner, associée aux idées d'immensité, d'éternité, d'éloignement du sujet observateur, donc de sublime, on passe à l'image très concrète de la fleur d'aspect fragile, qui amène avec elle les notions de beauté, de proximité, d'humilité, d'éphémère. Grâce à ce mot équivoque en arrière-plan du poème, le sublime est repoussé, au moins en apparence, de l'esprit des deux voix poétiques, donc de celui du lecteur.

249 Friedman, N., *E.E. Cummings, The Growth of a Writer*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois university Press, 1969, p. 156.

10. Ambiguïté nécessaire

Ce double sens ne s'installe qu'au cinquième vers, soit au début du deuxième tiers du poème et pas avant. Il instaure à ce moment une ambiguïté que rien ne laissait présager jusqu'à ce stade. En effet, le premier tiers du sonnet consiste en un constat et une question, tous deux porteurs d'un sens assez clair si on les met en relation avec le contexte épistémologique de sa composition – ce à quoi l'adverbe "now" nous invite, d'autant plus qu'il se trouve allié au présent des verbes et à un terme particulièrement porteur de sens d'un point de vue épistémologique, le mot "particle", associé notamment à la physique quantique. Sans en dire plus à ce sujet pour le moment, remarquons que cela confère aux deux premiers vers un sens précis qui sera éclairé par la suite, et que l'absence d'ambiguïté du début du sonnet a pour conséquence de fermer le discours : puisqu'il en est ainsi, semble dire Cummings, alors il n'est plus rien à ajouter (vers 3 et 4). Le langage est dépassé, tout discours d'enseignement ou se prétendant tel ne fera que déformer la réalité ("unteach", l. 3). Or, le langage et la communication entre les deux voix poétiques sont (provisoirement ?) sauvés par l'introduction d'une ambiguïté : est-il question d'univers possibles ou de fleurs présentes ? Sans cette incertitude, le poème ou le dialogue qu'il rapporte n'aurait pas lieu d'être.

Cette position rappelle ce qui est affirmé par le physicien Werner Heisenberg dans *Physics and Philosophy*, un ouvrage de vulgarisation paru en 1958, donc légèrement postérieur à "swim so now million many worlds in each" de Cummings. Heisenberg estime qu'une différence fondamentale entre le langage scientifique et le langage poétique réside dans le rapport que chacun d'entre eux entretient avec l'ambiguïté et le double sens. Conscient des doubles sens qu'un mot donné peut porter, même fugacement, le temps qu'un choix soit opéré, il affirme le besoin qu'a la science de rendre son discours parfaitement clair - les termes "unambiguous" et "unambiguity" reviennent à plusieurs reprises dans le chapitre intitulé *Language and Reality in Modern Physics*. Si on ne peut éviter l'ambiguïté lorsqu'on exprime une théorie avec les mots du langage commun, alors il convient de lui préférer le langage mathématique. Tel est le cas, notamment, pour la mécanique quantique.²⁵⁰ Cummings prend cette idée au mot : quand l'absence d'ambiguïté du langage savant menace le langage lui-même en constatant son impuissance, donc menace son poème, il introduit une deuxième voix poétique qui réaffirme la possibilité, ou la nécessité, du double sens poétique.

²⁵⁰ Voir Heisenberg, W., *Physics and Philosophy – The Revolution in Modern Science*, New York, HarperCollins Publishers, 2007, ch. 10, en particulier les p. 144 à 146 et p. 153.

11. Allusions

Revenons au constat qui ouvre le sonnet : la pluralité et l'infinité des mondes possibles a pour conséquence la caducité du langage. Heisenberg, de ce fait, revendiquait un besoin d'inventer de nouveaux termes voire un langage mathématique pour exprimer les nouveaux concepts et rompre avec ce qui précédait. De même, dans le poème de Cummings, l'adverbe "now" induit une rupture avec les discours d'autrefois. On peut lire dans les deux premiers vers une forme de résignation de la part de la première voix poétique, devant ce constat qui rappelle ce qui a été dit au sujet de l'introduction des *New Poems*, publiée une douzaine d'années auparavant : le monde est devenu littéralement inexplicable dans le langage commun, du fait de sa complexité que dessinent les conceptions nouvelles.

Or Cummings, ici, ne se contente pas de cette simple critique, explicitement formulée aux vers 3 à 5, du discours savant : il introduit dans son poème un terme aisément identifiable comme provenant du langage scientifique, "particle". Pris alors au sens propre, les deux premiers vers affirment l'existence d'une infinité de mondes possibles dans la plus petite particule qui se puisse trouver. Une telle affirmation est cohérente dans le contexte épistémologique qui fut celui de l'écriture du sonnet. Nous pouvons à nouveau nous référer à l'ouvrage de Heisenberg précédemment cité. Voici un exemple de ce que le physicien a pu y écrire pour expliquer l'importance de la particule comme objet d'étude :

To begin with, it is important to remember that in natural science we are not interested in the universe as a whole, including ourselves, but we direct our attention to some part of the universe and make that the object of our studies. In atomic physics this part is usually a very small object, an atomic particle or a group of such particles, sometimes much larger – the size does not matter ; but it is important that a large part of the universe, including ourselves, does *not* belong to the object.²⁵¹

Deux éléments du sonnet présentent quelque analogie avec cette citation de Heisenberg : d'une part, les deux voix poétiques observent les éléments présents dans une particule. D'autre part, les deux voix poétiques se positionnent explicitement à l'extérieur de leur objet d'observation – un ensemble de mondes possibles contenu dans une particule, ou un massif de fleurs dans un jardin, selon ce que la lecture privilégie.

251 Heisenberg, W., *id.*, p. 26.

Une autre analogie peut être proposée. Dans le même chapitre de son ouvrage, Heisenberg fournit quelques explication succinctes au sujet de la probabilité en mécanique quantique :

The probability function does – unlike the common procedure in Newtonian mechanics – not describe a certain event but, at least during the process of observation, a whole ensemble of possible events.

The observation itself changes the probability function discontinuously ; it selects of all possible events the actual one that has taken place. [...]

Therefore, the transition from the "possible" to the "actual" takes place during the act of observation.²⁵²

L'adjectif "possible", central dans ces quelques phrases de Heisenberg, est également présent dans le sonnet de Cummings, où il qualifie le nom "worlds" à la ligne 12, soit un peu avant le dernier vers qui peut se lire comme le constat d'une actualisation d'une solution parmi celles possibles au départ. Or, tous les mondes, toutes les possibilités, sont contenus dans une seule particule invisible ("particle of perfect dark", l.2). Les deux premiers vers prennent donc un relief différent quand ils sont mis en relation avec ce qui est exposé par Heisenberg au sujet des probabilités et du positionnement de l'observateur dans le contexte de la mécanique quantique : Cummings extrapole, et, dans son sonnet, tire de possibilités différentes au sein de chaque particule étudiée par les physiciens, une infinité de mondes possibles.

Un peu plus loin dans le sonnet, la question de la première voix poétique rappelle certains aspects de la cosmologie : "Don't worlds open and worlds close ?" Cette interrogation rappelle de manière assez frappante l'idée émise pour la première fois par Hubble en 1924, sur l'expansion de l'univers qui pourrait être suivie d'une phase de rétractation. Georges Gamow y a consacré un chapitre dans un ouvrage de vulgarisation qu'il fit paraître en 1940 et qui connut un certain succès, *Mr. Tompkins in Wonderland*. Le titre de ce chapitre est *The Pulsating universe*. Monsieur Tompkins, endormi, rêve qu'il se trouve sur une petite planète avec un professeur de cosmologie. Après s'être fait expliquer le phénomène de l'expansion de leur univers miniature (similaire à celui de l'univers réel, mais beaucoup plus petit et rapide, par conséquent observable directement par les personnages) et la manière de le mettre en évidence, Monsieur Tompkins prend la parole :

'Will this expansion never stop ?' asked Mr Tompkins.

252 *Ibid.* p. 28.

'Of course it will,' said the professor. 'And then the contraction will start. Each universe pulsates between a very small and a very large radius. For the big universe the period is rather large, something like several thousand million years, but our little one has a period of only about two hours. I think we are now observing the state of largest expansion. Do you notice how cold it is ?'

[...] Looking at the sky, Mr Tompkins noticed that all distant objects changed their colour from pink to violet which, according to the professor, was due to the fact that all the stellar bodies had started moving towards them.[...]

'If everything is contracting now, shouldn't we expect that soon all the big rocks filling the universe will come together and that we shall be crushed between them' he asked the professor anxiously.'

'Exactly so,' answered the professor calmly, 'but I think that event before this the temperature will rise so high that we shall both be dissociated into separate atoms. This is a miniature picture of the end of the big universe – everything will be mixed up into a uniform hot gas sphere, and only with a new expansion will new life begin again.'²⁵³

On peut évidemment lire des explications plus savantes et plus précises du phénomène dans d'autres ouvrages mais celui-ci, et singulièrement ce passage, est intéressant à plusieurs titres : remarquons tout d'abord, sa contemporanéité avec Cummings, le fait qu'il s'adressait explicitement à un large public, et le succès de diffusion qu'il a connu. Ensuite, notons que Gamow a systématiquement usé du même procédé de narration pour exposer les théories cosmologiques qu'il voulait partager : le changement de perspective. Les phénomènes physiques sont soit grossis ou diminués démesurément, soit considérablement ralentis ou accélérés, pour être rendus perceptibles sans appareils par le personnage principal du récit, un naïf nommé Monsieur Tompkins. Les théories sont mises en scène selon le même principe.

Concernant ce passage, on remarque qu'il partage plusieurs éléments avec le sonnet de Cummings : il y est question de mondes qui s'ouvrent puis qui se ferment ; les univers sont observés par deux personnages qui restent (ou s'efforcent de rester) extérieurs aux phénomènes d'expansion et de rétractation qu'ils décrivent ; les univers sont réduits à une taille observable par les protagonistes. Il serait présomptueux d'en conclure que Cummings connaissait, tout justement, l'ouvrage de Gamow, mais il est probable qu'à l'instar d'autres auteurs, il ait été sensibilisé à ces idées.²⁵⁴ Cependant, on peut garder à l'esprit qu'il a inclus dans ce poème des allusions discrètes, pas forcément identifiables au premier coup d'oeil, à des théories qui venaient de redessiner le cosmos

253 Gamow, Georges, *Mr Tompkins in Paperback – Containing Mr Tompkins in Wonderland And Mr Tompkins Explores the Atom*, Cambridge, Cambridge university Press, 1965, p.52 et 53.

254 Voir Thiher Allen. *Fiction Refracts Science: Modernist Writers From Proust to Borges*. Columbia London: university of Missouri Press, 2005, en particulier le ch.1. Voir également Albright, D., *Quantum poetics : Yeats, Pound, Eliot, and the science of modernism*, Cambridge, Cambridge university Press, 1997.

au moment où il le composait – l'adverbe "now" souligne le contraste avec les théories précédentes, dans lesquelles le cosmos était éternellement figé, sans passé ni devenir, et les particules inertes. Ces allusions éclairent subtilement le sens du poème. On y trouve de plus en filigrane une question qui travaille la physique encore aujourd'hui, celle des liens entre l'infiniment grand et l'infiniment petit. Le sonnet, en effet, balance entre l'infiniment grand du cosmos-univers et l'infiniment petit du cosmos-fleur.

12. Changements d'échelle

Dans le sonnet, les deux voix qui dialoguent instaurent des allers et retours incessants entre l'infiniment grand et l'infiniment petit. Le premier vers passe de l'indénombrable à l'unité. Une infinité de mondes possibles se retrouve dans une seule particule – le plus petit élément de matière existant. L'humanité émerge au troisième vers, comme un entre-deux au milieu de ces deux extrêmes. La relation de l'homme au cosmos-univers trouve son parallèle dans celle du cosmos-fleur à l'homme : ce dernier peut le saisir, tout comme le cosmos univers contient l'homme. En fait, le sonnet dessine un emboîtement d'univers ou d'êtres : de la particule contenue dans la fleur, à l'homme qui tient cette dernière en main, à l'univers qui contient l'humanité, on revient au point de départ, la particule qui contient une infinité de mondes possibles et qui rassemble tout. On peut se souvenir à cette occasion des « cercles » concentriques d'Emerson, images des univers imbriqués les uns dans les autres à l'infini, dont chaque point est lui-même au centre d'autres univers.²⁵⁵ L'adverbe "now" et le présent du premier verbe du poème, "swim", ancrent, nous l'avons vu, l'énoncé dans la situation d'énonciation que le terme "particle" lie au contexte épistémologique dans lequel Cummings a écrit. Cet adverbe actualise, en un sens, la méditation d'Emerson.

Les changements d'échelle qui s'opèrent renforcent le jugement dépréciatif porté sur l'humanité contemporaine de la situation d'énonciation. Une fois n'est pas coutume, "you or i" sont parties prenantes : "if that fool / called everyone (or you or i) were wise" (l.9-10). Le manque d'intelligence de l'humanité a une conséquence sur le cosmos : les mondes s'ouvrent et se ferment sans cesse. Peut-être est-ce un constat : ce cosmos nouvellement redessiné par les savants, quoiqu'aucun changement ne soit apparent, n'a plus de stabilité – les mondes s'ouvrent et se ferment sans raison, de façon imprévisible. Le désir de connaissance de l'humanité, qui va sonder les secrets

255 Voir Emerson, R.W., *Circles in Essays : First and Second Series*, New York, Library of America, 1991, p.171 à 184.

de l'univers dans l'infiniment petit comme dans l'infiniment grand, entraîne cette perte de stabilité : voir ce qui ne devrait peut-être pas être vu amène le doute, le questionnement, la perte des repères.

Se lit ici une certaine évolution dans la réflexion de Cummings, entre 1938 et l'*Introduction* au recueil *New Poems* douze ans auparavant, et ce sonnet paru une douzaine d'années avant la disparition du poète. L'humanité, cette fois, n'est plus aussi nettement divisée ; à peine peut-on déceler dans le terme "mankind" un écho lointain des "mostpeople" contre lesquels Cummings fulminait. Au contraire, nous l'avons noté, la deuxième voix poétique a la lucidité d'inclure son objet poétique – son interlocuteur – et de s'inclure elle-même dans cette humanité indistincte. De plus, la critique du savoir ne porte pas sur ses produits, qu'ils soient objets matériels ou théories immatérielles ; elle ne s'attarde pas non plus sur le mercantilisme, la recherche de profits qui, à la fois, induit l'invention de nouvelles technologies et en découle. Ici, il est plutôt question d'impuissance et de regret : impuissance à communiquer réellement ("unteach"), à transmettre quoi que ce soit sur l'infini inaccessible à notre intellect ; et regret lié à une certaine perte d'innocence ou de pureté du cosmos, maintenant que nous voyons de lui ce qui était impossible à voir auparavant, son instabilité dans l'infiniment grand comme dans l'infiniment petit. Savoir et sagesse sont dissociés : puisque nous savons, ou que nous cherchons à savoir, nous ne sommes plus sages ("if that fool [...] were wise").

On peut déceler, pour éclairer cette lecture, quelques intertextes internes à l'œuvre de Cummings, tout d'abord en se souvenant d'un autre poème déjà cité, "if everything happens that can't be done" (*C.P.*, p.594), lequel critique le langage savant qui ne transmet véritablement aucune connaissance digne de ce nom : il fait écho au verbe "unteach" créé par Cummings dans "swim so now million many worlds in each", et qui exprime la vacuité du discours émis par l'humanité pour décrire un infini inaccessible.

Ensuite, le terme "mankind" réveille le souvenir d'un mot créé par le poète, "manunkind", tiré d'un sonnet paru en 1944 et dont les deux premiers vers sont : "pity this busy monster, manunkind / not ; progress is a comfortable disease" (*C.P.*, p. 554). Ce sonnet, qui est une critique virulente de la notion de progrès technique et de savoir, se clôt sur une diatribe contre le sentiment de toute-puissance qui peut en découler.²⁵⁶ On peut rapprocher ceci de la toute fin de "Space being(don't forget to remember)Curved", où la voix poétique qualifie avec une certaine emphase

256 L. 10 à 13 : "[...] pity poor flesh / and trees,poor stars and stones,but never this / fine specimen of hypermagical / ultraomnipotence".

l'homme de "Seigneur de la Création". Ce dernier prouve ensuite d'un coup de fusil sa supériorité sur le quadrupède le plus imposant qui existe, l'éléphant. Ces quelques exemples montrent à quel point ces thématiques très contemporaines travaillent Cummings de poème en poème.

Dans "swim so now million many worlds in each", la notion d'orgueil est aussi présente dans le terme "loudness"(l.3), qui qualifie l'humanité et est opposé à "silence" deux vers plus loin. On peut relier ce trait à une image plus ancienne, qui renforcera encore l'idée de mégalomanie : "how should a loudness called mankind unteach / whole infinite the who of life's life(hark / what silence)?" L'inadéquation, déjà soulignée, entre le langage humain, caractérisé par un son envahissant, et le cosmos silencieux, est patente : Cummings fait ici, peut-être, une allusion indirecte à la musique des sphères de l'époque classique. L'harmonie inexprimable des sphères dans l'infini cosmique est imperceptible pour nos sens imparfaits : elle équivaut à un silence aussi parfait que l'obscurité du cosmos ("perfect dark", l.2). C'est un silence qui devrait réduire l'humanité bruyante et orgueilleuse au silence. La relation entre l'harmonie musicale et l'harmonie céleste est un motif qui parcourt la littérature, en particulier depuis la Renaissance. En le mettant en œuvre ici, Cummings souligne ce qui est la marque selon lui d'un orgueil démesuré : l'inadéquation entre les productions du langage humain véhiculé par un son grossier, image de la grossièreté de ce qu'il exprime, et le grand silence des sphères, leur harmonie, qu'il prétend cependant dépeindre. Pour contrebalancer la mégalomanie humaine, Cummings, nous l'avons vu, entreprend de dégonfler le sublime qui pourrait envahir le sonnet : l'univers, finalement, n'est qu'une fleur parmi d'autres. Ce qui s'annonçait comme une contemplation abstraite et quelque peu grandiloquente, se réduit à l'observation concrète d'une simple fleur d'ornement.

Grâce à ces multiples changements d'échelle, l'infiniment petit paraît tout d'abord immensément grand car il peut contenir une infinité d'univers. Parallèlement, l'infiniment grand paraît petit car il se trouve ramené à la taille d'une fleur qu'un homme peut prendre dans ses mains et observer sans le truchement d'aucun outil ("look again"). Dans un même mouvement, Cummings ramène le sublime à la mesure humaine – chose qu'il accomplit régulièrement dans ses poèmes – et il rappelle la véritable taille de l'humanité qui ne peut percevoir précisément l'univers (contrairement à ce qu'elle prétend) et doit se contenter de le voir à travers une humble fleur des jardins. Rien n'indique que l'image soit fidèle, au contraire : le cosmos-fleur et le cosmos-univers n'ont pas le même comportement ("worlds do but differently", l. 7). L'image de l'univers observée dans la fleur est déformée. Le point de vue de l'homme ne lui permet pas une vision précise, parfaite, de l'univers dans lequel il vit.

13. Anamorphoses

Dans l'art pictural, une anamorphose est un motif déformé qui ne peut être reconstitué par l'observateur que sous certaines conditions : l'adoption d'un point de vue différent, ou l'utilisation d'un miroir déformant en sont les exemples les plus courants. Dans le poème de Cummings, le lecteur se heurte à des problèmes de perceptions, comme devant une anamorphose. Cela touche la construction même du poème : du fait de la ponctuation, la construction dialoguée n'est pas immédiatement visible. Nous avons vu aussi qu'il est difficile de décider s'il s'agit d'un fragment de dialogue ou d'un poème qui se referme sur lui-même : cette lecture est suggérée par le placement des guillemets fermés et ouverts ainsi que par la présence du mot "worlds", au pluriel dans les deux cas, qui crée une continuité du dernier vers au premier. Or, si la lecture circulaire est privilégiée, un autre choix se présente au lecteur, induit cette fois par le découpage du vers 13 : on y remarque qu'une réplique de la seconde voix poétique est brutalement interrompue par une incise. Une nouvelle voix poétique, extérieure au dialogue, rapporte une action accomplie par l'une des deux autres voix. Cette incise est elle-même interrompue par le nom "flowers" placé isolément entre guillemets, avant d'être reprise et prolongée jusqu'à la fin du vers. Le vers suivant, qui débute par des guillemets ouverts, signale à nouveau un discours rapporté.

La position de " flowers " à la l.13 est ambiguë : sa fonction grammaticale dépend de celle attribuée aux guillemets : sont-ils là pour signaler que le discours de la voix poétique est rapporté de manière discontinue ? Ou ont-ils pour fonction de rappeler opportunément au lecteur la métaphore du début du sonnet ? Les soit-disant fleurs n'en sont pas : ce sont des univers. Dans ce cas, le nom "flowers" fait partie de l'incise et est exclu du discours rapporté. Il demeure alors difficile d'attribuer le dernier vers, la dernière réplique du dialogue à l'une ou l'autre des voix poétiques : l'alternance guillemets ouverts–guillemets fermés voudrait que la dernière ligne rapporte les paroles de la première voix poétique. Dans ce cas, une lecture circulaire du sonnet implique une répétition à l'identique du dialogue, à l'infini. Toutefois, les paroles de la seconde voix poétique sont interrompues à la l.13 juste après une conjonction ("but"), qui laisse à penser que le reste des paroles rapportées pourraient lui être attribuées car elles sont liées sur le plan grammatical et sur le plan du sens à ce qui précède. Ce qui en découle, si on choisit encore une fois une lecture cyclique du sonnet, c'est un échange des rôles entre les deux voix poétiques, d'une lecture à l'autre.

Sur le plan du sens, à présent, le choix de la fonction du nom "flowers" modifie quelque peu ce qui peut être compris de la fin du sonnet. Si "flowers" est prédicat de "lifting", la brillance dont il est question dans la suite du vers est leur attribut. Dans le dernier vers, l'accent est mis sur les mondes, sans l'intercession d'aucune image. C'est un retour à la réalité qui s'opère, les mondes ne sont rien d'autre que ce qu'ils peuvent être. Au contraire, si "flowers", intégré au discours rapporté, est vu comme le sujet de "are" (l.14), l'équivalence entre "worlds" et "flowers" est à nouveau affirmée. On lit "lifting more all stars than eyes", que l'on peut comprendre "lifting eyes more [bright] than all stars" : l'isotopie se complète implicitement, en dépit d'une légère agrammaticalité. C'est alors l'observateur qui lève ses yeux brillants. Toutes ces lectures sont possibles selon la fonction attribuée à un mot-pivot du poème, tant sur le plan sémantique que grammatical. Le choix du lecteur peut modifier subrepticement sa perception de la scène rapportée dans ce sonnet. L'indécidabilité, l'incertitude, sont au cœur de ce texte.

14. Incertitudes

Les choix d'interprétations laissés par Cummings à la libre appréciation du lecteur sont multiples. Les décisions prises par un lecteur donné à l'instant de sa lecture ont une incidence sur la forme que prend le sonnet – fragment ou cycle – ainsi que sur le plan du sens, dont certains aspects peuvent varier. Il est à noter que la notion d'incertitude, de choix, est au cœur même du questionnement auquel se livrent les deux voix poétiques principales. Tout d'abord, il est une incertitude cruciale, qui porte sur la nature même de ce qui est observé : s'agit-il de mondes possibles, ou de fleurs ? L'ambiguïté est maintenue jusqu'à la dernière ligne. Selon la fonction grammaticale de "flowers", cette ligne peut s'entendre comme une réaffirmation de la validité de la métaphore, soit comme un constat : les mondes ne sont que ce qu'ils peuvent être, c'est-à-dire ce que l'actualisation de certaines possibilités plutôt que d'autres les conduit à être, par élimination.

Une autre incertitude porte alors sur le sort des mondes évoqués : "Don't worlds open and/ worlds close" demande la première voix poétique, comme si elle souhaitait être confortée dans ses convictions. À cela, la deuxième voix poétique répond par l'affirmative, avec une réserve cependant ("but differently", l.7), sans préciser sur quel aspect celle-ci porte. Leur sort futur reste lui aussi imprévisible : " "You mean worlds may have better luck, some day ?" / "Or worse !" " (l.11-12).

Autant de questions sans réponses contre lesquelles la deuxième voix poétique tente de se prémunir par un retour au sensible, à l'empirique ("look again" (l.6), "lifting "flowers"" (l.13)), tout en reconnaissant que la métaphore, difficile à établir puisqu'il lui faut insister pour l'imposer comme grille d'observation à son interlocuteur, n'est somme toute pas si adéquate qu'il y paraît : "worlds do, but differently". La voix poétique semble sous-entendre que si les mondes et les fleurs se ressemblent sur un point fondamental (ils s'ouvrent et se ferment), on ne peut totalement fonder notre compréhension des premiers sur une simple observation des secondes.

Deux aspects de ce sonnet peuvent à nouveau être rapprochés du contexte épistémologique de la première moitié du XX^{ème} siècle. Ce sont le rôle de l'observateur et son influence sur ce qui est observé d'une part, et la notion de hasard et d'incertitude d'autre part. Autant d'idées qui sont à relier au principe d'incertitude. La version simplifiée et imagée de ce principe dans le texte de Gamow, à nouveau, nous en donne un aperçu accessible au non-spécialiste à l'époque où Cummings écrivait. Monsieur Tompkins se trouve dans la « jungle quantique », dont les animaux au comportement erratique et inhabituel figurent des objets quantiques ramenés à des proportions observables sans intermédiaires techniques d'aucune sorte. Le comportement des animaux ou leur apparence imitent en fait celui des particules. Par ce biais, George Gamow expose rapidement quelques notions dont certaines peuvent éclairer le sonnet de Cummings : "The funny behaviour of all objects you observe in the quantum world is just due to the fact that you are looking at them.[...] The point is, however, that in making any observation of the motion you will necessarily disturb this motion. [...]"²⁵⁷

À la page suivante, on trouve ce dialogue entre le naïf Monsieur Tompkins et le professeur :

'This is all very well,' said Mr. Tompkins thoughtfully, 'but when nobody is looking, do the bodies behave properly, I mean, in the way we are accustomed to think ?'

'When nobody is looking,' said the professor, 'nobody can know how they do behave, and thus your question has no physical sense.'²⁵⁸

Les questions et les réponses des personnages font écho au rôle du lecteur dans le sonnet ; elle rappellent également les réflexions des deux voix poétiques au sujet de l'influence des hommes sur le comportement des mondes qu'ils observent : "they'd never close(and open) if that fool called everyone (or you or i) were wise ." (l.9-10).

257 Gamow, *id.*, p. 87 et 88.

258 *Ibid.*, p. 89.

des positions exprimées par le poète une douzaine d'années plus tôt, dans l'*Introduction* au recueil *New Poems* : en effet, dans ce texte, il y laissait entendre que selon lui, le langage savant et l'image que les concepts scientifiques donnent du monde ne conduisent pas à en faire une représentation adéquate et fidèle, mais finissent au contraire par nous en éloigner et nous couper de nos émotions. Pourquoi alors en faire l'une des bases de l'écriture d'un sonnet à la tonalité transcendante, c'est-à-dire, *a priori*, fort éloignée des considérations scientifiques menées selon l'esprit évoqué par Gamow ?

15. Cummings prend-il le principe d'incertitude au mot ?

Ainsi posée, la question est évidemment incongrue. Il s'agit plutôt de voir si Cummings utilise les bribes du langage savant dans le seul but d'enrichir la palette de son expression poétique, ou si un tel procédé révèle une position aussi claire que celle de l'*Introduction* au *New Poems*, et quelle peut être cette position.

Pour cela, quelques considérations s'imposent au sujet de deux mots clés du sonnet, car ils paraissent antagonistes sous certains aspects. Or, bien sûr, c'est justement cet antagonisme qui est éclairant. Ces deux termes sont "particle" et "flowers". Il a été dit plus haut que "particle" était un emprunt au langage savant : les termes qui lui sont associés, la signification des deux premiers vers quand on les rapproche du contexte épistémologique conduisent à orienter la lecture. À certains égards, Cummings écrit ici des choses qui sont justes d'un point de vue épistémologique. Or, dans le sonnet, le mot "particle" et les idées qu'il convoque conduisent à une impasse sur le plan de la communication. Une question clôt la première partie du sonnet, mais n'attend ni ne reçoit aucune réponse. "Particle", en soi, n'est pas un vecteur d'émotions. D'autres mots plus banals semblent remplir cette fonction car ils impliquent un jugement de la part de la voix poétique, ou tout au moins l'abandon de la neutralité face au fait exposé : "so now", "perfect", "least less", "loudness", "unteach".

Au contraire, "flowers" est immédiatement vecteur de communication : son intrusion dans le poème ouvre véritablement la discussion puisqu'il s'agit ensuite de définir ce qui apparente et ce qui différencie les fleurs et les mondes contenus dans les « particules » émotionnellement neutres. Ensuite, c'est bien ce mot, "flowers", qui trahit le double sens du mot « cosmos » qui sous-tend tout le poème. C'est encore ce terme qui permet une réaction émotionnelle, la pitié, devant leur fragilité

et celle des mondes qu'elles symbolisent ("Poor worlds", l.12). On a également remarqué que la fonction grammaticale que le lecteur peut attribuer à ce mot colore la fin du poème : il est possible de ne lire dans les derniers vers qu'une réflexion sur le devenir des mondes expurgée de l'aspect émotionnel ; il est également possible d'y lire une réaffirmation de la validité de la métaphore "worlds" / "flowers".

En fait, Cummings joue sur une opposition que Jean Cohen expose au dernier chapitre de son ouvrage *Structure du langage poétique*, celle entre dénotation et connotation.²⁶¹ En utilisant, au début du poème, le terme "particle" normalement dénoté c'est-à-dire non ambigu et non porteur de charge émotionnelle, dans un domaine particulier du langage savant, il montre les limites de ce dernier. En particulier, il pointe le refus de la connotation, confirmé, par exemple, par ce qu'écrit Heisenberg au ch.X de *Physics and Philosophy – The Revolution in Modern Science*²⁶². Pour Cummings, ce refus n'a pas pour résultat la clarté d'un discours sans ambiguïté, mais une communication incomplète. On ne peut espérer ainsi définir le monde. Au contraire du physicien, le poète accepte le double sens du mot « cosmos » et la réponse émotionnelle que l'une de ses significations peut entraîner. En mettant ce double sens au cœur de son poème, il met en valeur la fragilité du monde. Si l'on compare cet implicite avec, par exemple, le texte de Gamow, on peut voir où se situe la réponse émotionnelle. Dans *Mr. Tompkins in Wonderland*, si Gamow évoque la destruction future de l'univers, jamais il ne fait allusion concrètement à la mort en tant que telle : elle est occultée, car seules comptent les considérations théoriques et rationnelles, après le premier mouvement de surprise du personnage principal devant l'étrangeté des phénomènes observés. Cummings remet au centre de la conception exposée par Gamow sur les phases d'expansion et de rétractation de l'univers, l'idée de la mort, laquelle appelle nécessairement une réponse émotionnelle dans un contexte poétique. Cummings ramène la mort de l'univers, donc de l'humanité, dans le champ de vision de la cosmologie.

Si Cummings intègre des bribes ou des échos du langage savant de son temps dans ce poème, il ne s'agit pas pour lui, contrairement à ce qu'envisageait Wordsworth, de faire œuvre de vulgarisation. Bien plutôt, Cummings montre ce qui constitue selon lui la limite principale du langage scientifique. Norman Friedman a lu, dans une lettre de Cummings à sa sœur, une forme de respect vis-à-vis de la science : en effet, dans une lettre, le poète se soucie de savoir si un aspect

261 Voir Cohen, J., *op.cit.*, ch.VII « La fonction poétique », en particulier les p. 194 à 198.

262 Heisenberg, W., *op.cit.*, p. 141 à 160.

d'un poème qu'il compose au sujet de la lune serait cohérent avec les données astronomiques.²⁶³ Cependant, dans le même ouvrage, il est rappelé que pour les modernistes, et en l'occurrence, Cummings ne fait pas exception :

reality is a many-sided affair, and it is poetry's job to capture that reality. As Eliot explained long ago in his essay on "The Metaphysical Poets" (1921) : "We can only say that it appears likely that poets in our civilization, as it exists at present, must be *difficult*. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning."

And this is a job that no other mode of human apprehension and discourse – least of all, science – is fitted for.²⁶⁴

La supériorité que Cummings attribuait au langage poétique dans l'*Introduction aux New Poems* était déjà du même ordre. La possibilité de la connotation et de l'ambiguïté qu'offre le langage poétique, à Cummings comme aux autres, était difficilement admissible par Heisenberg : la phrase "luckily for us, a mountain is a mammal"²⁶⁵ répondait au souhait du physicien de s'en remettre au langage mathématique pour éviter toute ambiguïté et rester sur le plan de la dénotation pure, car rien d'émotionnel n'est attaché aux nombres. Cummings met en avant le dynamisme des images poétiques, ainsi que le rôle actif et la sensibilité du lecteur. On peut poser en regard, à nouveau, le texte de George Gamow : dans ce conte fantaisiste, Monsieur Tompkins se trouve plongé dans plusieurs univers successifs qui matérialisent les théories physiques à l'aide d'éléments ramenés à des proportions perceptibles pour un humain. Chaque chapitre apporte son lot d'images qui sont ensuite interprétées par un personnage éclairé ou savant qui lui sert de guide : on peut rapprocher la construction de ce récit des épisodes du *Pilgrim's Progress* de Bunyan. Le procédé est fondé sur la figure de l'allégorie : chaque image est univoque et les réponses émotionnelles du personnage principal (principalement la surprise, mais aussi la tristesse ou la joie) sont bien souvent évacuées d'un trait d'ironie. Gamow va jusqu'à parodier la poésie : les paroles d'un "Cosmic Opera" sont versifiées, on y trouve des figures de style communes en poésie.²⁶⁶ Cependant, on n'attend pas de la part du lecteur une réaction émotionnelle : ce n'est tout simplement pas l'objet du texte. Le but de Gamow est de faire passer l'information de manière distrayante, mais non d'émouvoir.

263 Friedman, N., *(Re)evaluating Cummings : further essays on the poet, 1962-1993*, Gainesville, The university Press of Florida, 1996. Le passage de la lettre en question se trouve dans *Selected Letters*, p.253.

264 *Id.*, p. 6.

265 *C.P.*, p. 461.

266 Voir Gamow, *op.cit.*, ch.6 "Cosmic Opera", p. 55 à 64.

Dans "swim so now so million many worlds in each", Cummings ne parodie pas le discours scientifique (au contraire de ce qu'il a fait dans sa pièce *Santa Claus*, où la parodie est explicite). Néanmoins, au détour d'un mot tiré d'un contexte spécifique que le reste du poème tend à suggérer, ou d'une image fondée sur un double sens qui peut être vecteur d'une réponse émotionnelle, il montre qu'il est conscient de l'univocité du langage savant. En détournant poétiquement certains termes et concepts, il semble nous dire qu'à ses yeux, un tel langage est incomplet, de par son incapacité à intégrer la connotation et l'ambiguïté qui confèrent son dynamisme au langage poétique. De ce fait, le langage savant tel qu'il nous le décrit prive l'humanité d'une partie d'elle-même.

IV. "Unbeing dead isn't being alive" : l'humanité dénaturée par le savoir

La science, posée ainsi comme un ensemble de savoirs et de langages figés, n'a pas pour Cummings de valeur émancipatrice. Au contraire, elle est la cause, autant que le signe, d'un divorce dramatique : celui entre l'homme et la nature. Ce divorce se fait en trois stades que cette troisième partie propose de détailler : tout d'abord, Cummings décrit l'aliénation de l'humanité par le savoir et ses dépositaires. Ce processus est très clairement mis en scène dans *Santa Claus*. Ensuite, au travers de plusieurs poèmes, nous verrons comment Cummings représente la deuxième étape du processus, la déshumanisation de l'humanité. Lorsque celle-ci renonce à ce qui fait sa spécificité, elle renonce également à sa place dans la nature : Cummings va jusqu'à dessiner le portrait d'une humanité littéralement dénaturée, et il est alors possible de relier sa pensée à certains aspects de celle de Jean-Jacques Rousseau ainsi que de celle de Henry David Thoreau.

A) *Santa Claus* : le savoir aliénant en représentation

En 1946, E.E. Cummings rédige une courte pièce de théâtre, *Santa Claus – A Morality*, qui se présente comme une fantaisie de Noël, un divertissement burlesque. Cummings avait déjà tenté plusieurs fois de créer une œuvre dramatique, mais *Santa Claus* est, avec *Him* écrit presque vingt ans plus tôt, l'une des deux seules tentatives abouties de quelque ampleur.²⁶⁷ Son écriture coïncide avec les retrouvailles de l'auteur avec sa fille, Nancy Thayer, alors âgée de 24 ans. Or, si Cummings dédie cette pièce à son psychanalyste, attirant incidemment notre attention sur les liens entre l'argument de l'œuvre et sa vie personnelle, on s'aperçoit bien vite à la lecture qu'à part la dernière scène (une scène de retrouvailles entre un père et sa fille, qui est d'ailleurs une enfant et non une jeune femme), il n'est fait aucune allusion facilement identifiable aux événements de la vie de l'auteur. Le sous-titre ainsi que les jeux avec les symboles tels que la Mort ou les stéréotypes comme le savant et son langage, parodiés par le Père Noël, invitent à dépasser l'aspect biographique pour chercher dans cette œuvre sinon un message, du moins une question lancée au spectateur ou au lecteur.

²⁶⁷ *Anthropos* (1930) ne compte que quelques pages et une seule scène. *Tom* (1935) est un scénario de ballet rédigé d'après *Uncle Tom's Cabin* de H.B.Stowe. Les trois textes dramatiques et le ballet ont été réunis en un seul recueil, *The Theatre of E.E. Cummings*, édité et introduit par G.Firmage (New York, Liveright, 1974). (Ci-après, *Theatre*).

Cette brève pièce comporte peu de personnages : quatre personnages individualisés, et une foule d'anonymes, dont le nombre n'est d'ailleurs même pas précisé. Les quatre personnages sont *Death* (la Mort, personnage masculin)²⁶⁸ ; *Santa Claus* (le Père Noël) ; *Child* (l'Enfant) ; *Woman* (la Femme) ; *Mob* (la foule), composée d'êtres humains non individualisés et parlant tous d'une seule voix, peut de ce fait être considérée comme un cinquième personnage. Tous ces personnages, soit individuels, soit collectifs, sont symboliques : les majuscules en sont le signe. La pièce est divisée en cinq scènes.²⁶⁹ Deux éléments importants se détachent, à la lecture de la pièce, et nous permettent de relier la pièce à des traditions littéraires plus anciennes : le jeu autour des masques et des costumes d'une part, et le marché entre les personnages principaux puis entre le Père Noël et la foule d'autre part.

268 Cette personnification de la mort sous forme d'un être masculin se remarque par ailleurs dans le poème « death(having lost)put on his universe / and yawned », paru dans le recueil *No Thanks* en 1935. (C.P., p.451). Comme ce personnage incarne la Mort en tant que concept, dont le genre grammatical en français est le féminin, le mettre au masculin pour faire de lui « *le Mort* » lui ôterait une part de symbolisme, en l'individualisant : en effet, en français, ce substantif masculin désigne exclusivement un être humain masculin décédé, et ne peut désigner le concept abstrait. Par conséquent, contrairement à l'usage et aux règles habituelles d'accord en français, mais pour me conformer au genre voulu par Cummings, je considérerai « *la Mort* » comme un personnage masculin, tout en utilisant le déterminant féminin qui différencie le concept de l'individu. J'utiliserai pour cette raison les pronoms personnels masculins pour m'y référer. Par suite, les adjectifs et participes qui lui seront attribués seront également mis au masculin.

269 Voici un bref résumé de la pièce, scène par scène :

Scène 1 : le Père Noël croise la Mort. Il est déprimé car il a beaucoup à donner mais personne ne veut prendre. A quoi la Mort répond que, quant à lui, il a beaucoup à prendre mais personne ne veut lui donner. Il offre son aide au Père Noël et le persuade d'échanger son masque contre le sien, et, déguisé en la Mort, d'aller vendre un savoir imaginaire à la foule. Il lui propose de matérialiser ce savoir sous la forme d'une mine de rouages fictive : le Père Noël proposera aux individus d'acheter des actions dans cette mine de rouages imaginaire, ce qui fera d'eux des savants.

Scène 2 : le Père Noël, portant sur son visage le masque de la Mort, tient un discours de bonimenteur à une foule avide. Cette dernière le tient pour l'incarnation de la Science, et, à la seule évocation de ce mot, s'empresse d'acheter les actions de la mine de rouages imaginaire, sur la promesse des bénéfices qu'elles lui rapporteront.

Scène 3 : le Père Noël, portant toujours le masque de la Mort, entre en scène, pris de panique. La foule veut le lyncher, car une rumeur prétend que des ouvriers de la mine de rouages imaginaire ont été blessés ou tués dans un accident. La Mort le persuade que pour se tirer de ce mauvais pas, il n'a qu'à prouver à la foule qu'il n'existe pas, et que par conséquent ni la mine ni ses ouvriers n'existent. La foule entre en scène, suivie par une petite fille. Celle-ci, grâce à son innocence d'enfant, reconnaît aisément le Père Noël sous le masque de la Mort. La foule s'esclaffe. Le Père Noël réussit à convaincre la foule de sa propre inexistence et du caractère imaginaire de la mine de rouages. La foule se disperse.

Scène 4 : la Mort de cherche l'aide du Père Noël et lui demande d'échanger leurs costumes intégralement, pas seulement leurs masques. Le Père Noël accepte. La Mort déguisé sort de scène. L'Enfant entre sur ces entrefaites, et avoue au Père Noël que lui et sa mère ont perdu quelqu'un, qu'elles cherchent sans relâche depuis sa disparition.

Scène 5 : la Femme fait son entrée en se lamentant. Le Père Noël (toujours sous le costume de la Mort) tente de la consoler. La foule entre, portant au bout d'une pique le cadavre de la Mort déguisé en Père Noël, au cri de "Hooray ! Science is dead !" Après la sortie de la foule, une fois le calme revenu, l'Enfant, la Femme et le Père Noël se reconnaissent mutuellement.

Le jeu autour des masques et des déguisements est apparent dès la première didascalie, qui souligne l'aspect volontairement artificiel, mal fini, du costume des personnages principaux.²⁷⁰ D'ailleurs, presque toutes les didascalies ont trait à un jeu d'acteurs avec les masques ou les costumes. Cummings lui-même en a souligné l'importance dans la pièce par le biais du dessin originellement prévu pour illustrer la version imprimée du texte, mais qui n'a pas été retenu par l'éditeur : son propre visage, retirant un masque en forme de tête de mort.²⁷¹ Les travestissements successifs des personnages principaux, le décalage entre ce qu'ils symbolisent et le langage qu'ils utilisent, par exemple le langage familier de la Mort et son humour cynique, les quiproquos, donnent à la pièce un côté burlesque très marqué. L'un des biographes éminents de Cummings, R.S.Kennedy, affirme même que la place de cette pièce, avec ses personnages archétypaux et son argument simple, est sur un théâtre de marionnettes²⁷². Le sous-titre, "*A morality*", l'apparente quant à lui explicitement aux *morality plays*, des spectacles allégoriques très populaires au Moyen-Âge et à la Renaissance, ce que le choix fait par l'auteur du *blank verse* plutôt que de la prose confirme par ailleurs. Bien plus, l'allégorie étant la raison d'être de la *morality play*, Cummings, en rattachant sa pièce à cette tradition théâtrale, nous invite clairement à l'interpréter, à en interroger le sens, à en extraire un questionnement dont le thème est donné pratiquement dès le lever de rideau. Dans une de ses six *nonlectures*, prononcées à Harvard en 1953, l'auteur désigne *Santa Claus* par l'expression "my little allegory in blank verse"²⁷³. Il sous-entend ainsi clairement que son œuvre est porteuse d'une leçon dont il minimise aussitôt l'importance en mettant l'accent sur sa brièveté, à la manière d'une excuse ou comme si sa composition avait été un jeu et la pièce une œuvre mineure, presque un accident, au milieu de la profusion de poèmes que comporte le corpus. Néanmoins, à la lecture, on constate que le caractère burlesque s'efface assez rapidement : dès la troisième scène, avec cette foule prise d'une envie de meurtre qu'elle assouvira, la comédie vire à la tragi-comédie ; les retrouvailles du Père Noël, de la Femme et de la Fille donnent lieu à une scène dont le lyrisme rejoint les poèmes traitant de l'amour sur un mode presque mystique, poèmes dont l'œuvre de Cummings est prodigue. Cet effacement du burlesque devant la *morality play*, en donnant un caractère plus grave à la pièce, nous encourage à reconsidérer ce qui fait le fond de l'intrigue : le marché entre la Mort et le Père Noël, et ses enjeux.

270 La première didascalie porte : "Death, strolling – he wears black tights on which the bones of his skeleton are vividly suggested by daubs of white paint, and his mask imitates crudely the face of a fleshless human skull. Enter, slowly and despondently, a prodigiously paunchy figure in faded red motheaten Santa Claus costume, with the familiar Santa Claus maskface of a bewhiskered jolly old man." *Theatre*, p.141.

271 Ce dessin de Cummings est reproduit dans Kennedy, R.S., *E.E. Cummings Revisited (op.cit.)*, p.122, sous le titre "Santa Claus Removing the Mask of Death". On y reconnaît aisément un autoportrait de Cummings.

272 Voir les pages consacrées à *Santa Claus* dans Kennedy, R.S., *Dreams In the Mirror*, Liveright, New York, London, 1994, p. 407 à 409.

273 Cummings, E.E., *I - six inconferences*, Harvard university Press, Cambridge, Mass., 1953, p.103.

1. Portrait du Père Noël en Docteur Faust

Le thème du marché passé entre la Mort et le Père Noël fait de l'intrigue de *Santa Claus* une variation aisément reconnaissable du mythe de Faust.²⁷⁴ Rappelons les termes de l'accord passé entre ces deux personnages : en échange d'un conseil qui lui permettra de résoudre son problème "of distribution"²⁷⁵, la Mort impose (plus qu'il ne propose) au Père Noël d'intervertir les masques, puis les costumes dans la scène trois. Il lui offre l'occasion de se sentir autre, un "Scientist" maîtrisant tous les savoirs, et à qui cette maîtrise permet de manipuler la foule : c'est déjà une forme d'aliénation. Ce qui, dans le marché entre la Mort et le Père Noël, nous rappelle celui passé entre Faust et Mephistopheles dans *Doctor Faustus* de Marlowe, par exemple, est la recherche d'une forme de pouvoir fondé sur l'acquisition d'un savoir, voire (dans le cas de *Doctor Faustus*) de la Connaissance ultime et complète des rouages de l'univers comme moyen de manipulation des foules. Ce marché est passé entre un personnage naïf et un initiateur maléfique qui exige de son élève qu'il lui offre son identité en échange, symbolisée par l'âme chez Marlowe²⁷⁶ ou par le masque chez Cummings. Soulignons un point : dans les deux versions du mythe faustien, celui qui, plus tard, se présentera comme un dépositaire du savoir et aura la volonté inconsciente d'aliéner la

274 Voir Kennedy, p. 407 : "*Santa Claus* is really two plays entwined together, one using the plot line of the Faust story, the other the story of lost loved ones reunited."

275 " My problem is also one of distribution, only it happens to be the other way round". *Theatre*, p.141.

276 Voir Marlowe, C., *Dr Faustus (A-text)*, (acte 1, sc.3, l.45 à 60) :

FAUSTUS : Did not my conjuring speeches raise thee ? Speak.

MEPHISTOPHELES : That was the cause, but yet *per accidens*.

For when we hear one rack the name of God,

Abjure the Scriptures and his Saviour Christ,

We fly in hope to get his glorious soul,

Nor will we come unless he use such means

Whereby he is in danger to be damned.

Therefore, the shortest cut for conjuring

Is stoutly to abjure the Trinity

And pray devoutly to the prince of hell.

FAUSTUS : So Faustus hath

Already done, and holds this principle :

There is no chief but only Beelzebub,

To whom Faustus doth dedicate himself.

This word ' damnation' terrifies not him,

For he confounds hell in Elysium.

À la suite de cette promesse et après la signature d'un contrat (acte 2, sc.1), Mephistopheles accordera en partie à Faustus ce qu'il demande, en particulier la connaissance de certains savoirs ésotériques qui se montreront décevants pour le personnage principal (acte 2 sc.3, 48-49 : "FAUSTUS. Tush, thses slender trifles Wagner can decide. Hath Mephistopheles no greater skill ?") mais lui permettront d'impressionner l'empereur (acte 4, sc.1) et quelques étudiants (acte 5 sc.1), notamment en conjurant des morts célèbres. Marlowe, C., *Doctor Faustus and Other Plays*, Oxford, Oxford university Press, 1998.

foule, est lui-même, dès le départ, un personnage littéralement aliéné, c'est-à-dire ayant renié son identité pour devenir autre.

Cependant, des différences de degré notables interviennent entre les deux marchés faustiens : là où Faust échangeait son âme contre un savoir présenté comme réel bien qu'ésotérique, donc réservé à une élite et procurant à celui qui le maîtrise un pouvoir quasi-illimité, le Père Noël ne donne qu'un masque en échange de consignes lui permettant de mettre en scène une représentation de la Science sous la forme d'un simple discours, sans manifestations extraordinaires d'aucune sorte – au contraire de la pièce de Marlowe, dans laquelle le héros, grâce aux pouvoirs que Mephistopheles lui confère, conjure les ombres des morts devant l'empereur d'Allemagne, prouvant ainsi sa maîtrise des savoirs occultes. Dans *Santa Claus*, c'est le discours, et uniquement lui, sans plus de preuves de pouvoir, qui permettra au Père Noël de berner une foule crédule.

Remarquons en outre que dans *Doctor Faustus* comme dans *Santa Claus*, la représentation du savoir est partielle : chez Marlowe, Faust rejette les livres savants, incomplets à ses yeux, et n'en lit que des bribes ; plus tard, l'initiation effectuée par Mephistopheles sera elle-même incomplète, en ce sens que Faust n'y apprendra véritablement rien. Tout le discours de son initiateur consiste en une suite d'affirmations de choses déjà connues du spectateur un peu instruit de l'époque.²⁷⁷ Le reste des secrets ésotériques devant demeurer secret par définition, rien ne peut filtrer : c'est de la magie, c'est-à-dire un savoir hermétique, dont les effets ne peuvent être expliqués au grand nombre. Rien ne peut donc en être dit sur scène, ce qui exempt l'auteur de plus de précision sur ces savoirs occultes, sans mettre en péril une certaine forme de vraisemblance – du moins, pour le spectateur de l'époque : c'est pourquoi la représentation d'un quelconque savoir scientifique réel en tant que tel n'a pas d'intérêt en soi et peut, voire doit, être fragmentaire. Ainsi que l'affirme Mickaël Popelard : « À la Renaissance, l'homme de science est à la fois un humaniste, un adepte de la tradition magique et un « ingénieur » passionné par les arts mécaniques. »²⁷⁸ Il est permis d'imaginer que, pour les spectateurs de l'époque de la création du *Doctor Faustus*, le savoir magique maîtrisé par Faust n'est ni inexistant ni inconsistant, ni même fictif : il est simplement irréprésentable, d'autant plus que flotte autour de cette science un odeur de soufre, comme des relents de l'Enfer dans lequel Faust plongera fatalement.

277 A ce sujet, voir l'ouvrage de Popelard, M., *La figure du savant chez Shakespeare et Marlowe – Rêves de puissance et ruine de l'âme*, Paris, PUF, 2010, en particulier le chapitre VI intitulé « Faustus ou la science triviale et illusoire ».

278 Popelard, M., *id.*, p. 88.

Or, dans la pièce de Cummings, ainsi que nous le verrons, ce qui est offert par la Mort au Père Noël en fait de « Savoir » ("Knowledge") n'est qu'une idée de représentation de la Science à l'usage de la foule : c'est une fiction pure et simple. Bien plus, et là réside une différence marquée avec l'intrigue de Marlowe, c'est une fiction pleinement assumée par les personnages eux-mêmes et d'emblée présentée comme telle :

DEATH: [...] but remember :
the less something exists, the more people want it.
SANTA CLAUS: I can't seem to think of anything which doesn't existait
–perhaps you could help me.
DEATH: How about a wheelmine ?
SANTA CLAUS: A wheelmine ?
DEATH: Surely a wheelmine doesn't exist and
never will, and never has existed.²⁷⁹

La science proposée par la Mort n'a aucune réalité et ne prétend pas en avoir. La Mort peut par conséquent affirmer ironiquement que le mot de « science » est magique en soi ; le mensonge assumé est souligné par le geste de la Mort, qui pose sur son propre visage le masque du Père Noël :

DEATH: once people hear the magic name of "Science"
(slipping the Santa Claus mask over his own skull face)
you can sell people anything—except understanding.²⁸⁰

Prononcer le mot « Science » est censé produire sur l'auditoire des effets que seuls ceux qui maîtrisent le discours peuvent (éventuellement) comprendre ou en tout cas provoquer, à défaut de les contrôler par la suite – ce qui est une caractéristique des actions magiques également dans la pièce de Marlowe. Bien plus, ce mot confèrera à lui seul son pouvoir au discours du Père Noël. Cependant, le mot « science » ne produit d'effets délétères que sur l'auditoire, et non directement sur son émetteur. Les effets, de plus, ne sont que la conséquence d'un pouvoir que l'auditoire lui attribue, et non la manifestation de pouvoirs réels : aucun démon, aucune manifestation nécromancienne, aucun effet spécial ne viendront impressionner la foule captivée par le discours du Père Noël. Ce n'est donc pas ici le caractère secret du savoir qui permet à l'auteur de se passer d'une quelconque précision scientifique, mais la vacuité du discours scientifique en tant que tel, lequel n'est en l'occurrence qu'un moyen de manipulation sciemment utilisé. L'enjeu de la représentation ne porte pas sur les effets d'un savoir réel quoique mystérieux sur ceux qui le maîtrisent ou qui tentent de le faire, mais sur l'utilisation qui est faite d'un discours soi-disant savant quoique vide de sens par ceux qui le maîtrisent (ou qui sont maîtrisés par lui) sur un auditoire

279 *Theatre*, p.144-145

280 *Theatre*, p.144.

non averti. La représentation du Savoir est partielle, en ce qu'elle ne s'intéresse qu'à un aspect, la mise en place et la maîtrise du discours savant, sans aucune considération pour le contenu, qui passe au second plan.

Assez éloigné par certains aspects de l'imagerie traditionnelle, le personnage du Père Noël est donc dans la pièce de Cummings un Faust burlesque, qui joue malgré lui avec le masque de la Mort en étant parfaitement conscient que ce que la Mort-Mephistopheles lui offre est un simulacre pur et simple, avant de l'oublier et de se prendre au jeu sincèrement. La révélation interviendra à la scène trois : il se rappelle alors que ce simulacre de science est aussi faux que le masque qu'il porte et qu'il retire par deux fois, lors de la première scène et à la toute fin, où son vrai visage sera définitivement découvert. Selon Mickaël Popelard, la pièce de Marlowe s'apparente à une « moralité » médiévale²⁸¹ à laquelle elle emprunte en particulier l'aspect allégorique. La parenté de *Santa Claus* avec l'une des sources du mythe faustien renforce le caractère moralisateur de la pièce de Cummings, affirmé dans le sous-titre par l'auteur lui-même – ce que le côté burlesque, qui ne doit pas être oublié, a peut-être néanmoins tendance à occulter.

2. Quand le Père Noël croise Socrate au coin d'une scène

A l'instar de Faust, le Père Noël croit gagner dans ce marché « savoir contre identité » un ascendant sur l'humanité, mais contrairement à son prédécesseur dans l'histoire du théâtre, son mobile n'est ni l'égoïsme ni la vantardise ni la soif de pouvoir ou de revanche, simplement le désir sincère de réapprendre aux hommes à accepter ce qui leur est offert :

DEATH : Now if I may be allowed to analyze your case–
SANTA CLAUS : Analyze ?
DEATH : Listen. You're trying to give people something–right?
SANTA CLAUS : Right.
DEATH : And people won't take it?
SANTA CLAUS : Right.
DEATH : Why not ?
SANTA CLAUS : Why not, indeed, I wish I knew.
DEATH : Because, my poor misguided friend, they can't.
SANTA CLAUS : Can't ?
DEATH : Cannot.
SANTA CLAUS : But surely nothing could be simpler
than taking something which is freely offered ?²⁸²

281 Voir Popelard, M., *op.cit.*, p. 89-90.

282 *Theatre*, p.142.

On entrevoit dans cet extrait le rôle ambigu de la Mort : ce n'est pas un personnage purement destructeur, comme Mephistopheles dans la pièce de Marlowe, mais une figure d'analyste (rappelons que la pièce est d'ailleurs dédiée au psychanalyste de l'auteur) ; du moins est-ce ainsi qu'il se présente par deux fois : "Now if I may be allowed to analyze your case" (*Theatre*, p. 142) et "Now if I may be allowed to analyze—"(*Theatre*, p.149). Dans cette deuxième occurrence, à la troisième scène, le Père Noël ne lui laisse le loisir de terminer sa phrase. On peut penser que, la mort et la (re)naissance étant dans bien des cultures sinon confondues, du moins inexorablement liées l'une à l'autre, le personnage de la Mort, paradoxalement, se pose ici en analyste, voire en praticien de la maïeutique, à l'instar de Socrate. Il a le pouvoir de révéler au Père Noël son véritable rôle, et son action permet à ce dernier à la toute fin de la pièce de montrer son visage humain, le seul véritable. Les dialogues entre le Père Noël et la Mort prennent alors l'aspect d'une parodie de dialogue platonicien, la Mort jouant le rôle d'un pseudo-Socrate qui sera lui aussi accusé de pervertir le peuple, et sacrifié *in fine* pour cette même raison dans la dernière scène. Quant au Père Noël, son ignorance, sa naïveté et son manque de répartie face à la Mort le rapprochent dans la première scène des personnages faire-valoir de Socrate que l'on trouve dans nombre de dialogues attribués à Platon.

Le dialogue introductif entre le Père Noël et la Mort porte principalement sur trois sujets : la nature de la Science, ou, plus précisément, la différence entre le savoir ("knowledge") et compréhension ("understanding") ; le statut du monde et de ses habitants, ou la relation entre réel et imaginaire ; enfin, la vérité et l'erreur. Le premier de ces thèmes, et, dans une moindre mesure, le troisième, peuvent être mis en relation avec certaines questions abordées par Socrate et ses interlocuteurs dans le *Théétète ou de la Science* de Platon.²⁸³ Les relations entretenues par *Santa Claus* avec ce texte, ainsi qu'avec le *Doctor Faustus* de Marlowe, mettent en relief le questionnement sur la Science, que cristallise l'image de la mine de rouages forgée par la Mort dans la première scène.

283 Autre point commun : dans *Santa Claus*, la Mort a un rendez-vous galant pour lequel il se déguise. C'est ce rendez-vous qui causera sa mort : la foule, le prenant pour le Père Noël, le lynchera en l'accusant de l'avoir bernée. Dans le *Théétète* de Platon, le dialogue se conclut par un rappel de Socrate concernant un rendez-vous avec Méléto, au cours duquel ce dernier formulera son accusation d'impiété à l'encontre du philosophe, accusation qui entraînera la condamnation à mort de Socrate. Platon, (Robin, Léon, trad.), *Théétète, ou De la science – Œuvres complètes, vol.II*. Paris : Gallimard, coll. Pléiade, 1950 p.142 à 192.

3. Création de la mine de rouages

Le personnage de la Mort dans *Santa Claus* est quelque peu paradoxal : non content de se poser en analyste du mal-être du Père Noël, c'est lui qui crée de toutes pièces la « mine de rouages » imaginaire. Son rôle de pseudo-créateur contraste avec les visions traditionnelles du personnage, déjà mises à mal par le côté burlesque conféré par le jeu autour des masques, l'artificialité affichée du costume, le langage à la limite du familier.

La création de la mine de rouages se déroule en trois temps : la constatation du problème ; l'analyse des raisons du problème ; la proposition d'une solution à mettre en œuvre. D'emblée, la Mort fait un premier diagnostic en se plaçant sur un plan purement matériel, voire économique :

DEATH : My problem is also one of distribution, only it happens to be the other way round.
[...]
I have so much to take ; and nobody will give.²⁸⁴

La Mort évacue ainsi le sentimentalisme du Père Noël et met en avant au début de son analyse une rationalité pure qui confine au cynisme.

Dans sa première longue tirade ("Imagine, if you can ... you can't imagine such a world", p. 142-143)), la Mort s'adresse au Père Noël comme à un enfant à qui il raconterait une belle histoire. "Children are your specialty", lui rappellera-t-il d'ailleurs dans la troisième scène, sous-entendant que le Père Noël, symbole de la naïveté enfantine, partage avec les enfants ce trait de caractère – ce qui sera confirmé au début de la scène trois, lorsque le Père Noël aura la révélation de l'identité véritable de son interlocuteur. Cette naïveté est le point faible sur lequel la Mort joue pour manipuler le Père Noël, de la même manière que dans *Doctor Faustus*, Mephistopheles jouait sur le point faible de Faust, à savoir son orgueil. Cependant, il s'agit pour la Mort de faire passer le Père Noël de l'imaginaire et de la naïveté au réalisme et à la lucidité, ce qui est une façon de le damner, c'est-à-dire de lui faire quitter le paradis qu'est l'enfance, si cela est possible. Ce faisant, le personnage de la Mort, quoique moqueur, y gagne un côté presque bienveillant, du moins au début, lorsqu'il présente son aide comme parfaitement désintéressée – ce qu'elle n'est pas en réalité.

En guise d'explication du problème posé par le Père Noël, la Mort propose un raisonnement par l'absurde. Il commence par décrire un monde inimaginable du point de vue du Père Noël ,

²⁸⁴ *Theatre*, p.141 et 142.

totallement contraire à celui de l'enfance qu'il symbolise. Ce monde est caractérisé par la confusion, l'indifférenciation des individus, la crainte qui entraîne le manque d'initiative, l'avidité avec son corollaire l'insatisfaction chronique, la paresse, le manque d'imagination, l'aveuglement narcissique, la fausseté, la vulgarité et l'inconsistance. Présenté comme imaginaire, il est simplement une caricature du monde adulte, celui qui ne peut plus imaginer le père Noël et que ce dernier ne peut même pas concevoir. Les habitants du monde décrit par la Mort ressemblent d'ailleurs à s'y méprendre aux "mostpeople" dépourvus de conscience que Cummings oppose à lui-même et aux lecteurs qui accueillent son œuvre, dans l'introduction du recueil *New Poems*, publié en 1935.

Concernant la satire du monde adulte, la caractéristique qui synthétise finalement toutes celles énumérées par la Mort dans sa première tirade, c'est le matérialisme, voire le mercantilisme ou l'utilitarisme ; rien ne peut se donner, mais (ou parce que) tout se vend. Rien n'existe pour ce monde que ce qui se vend ou ce qui peut être acheté, c'est-à-dire ce dont la valeur peut être jaugée, convertie sous forme d'argent, échangée par n'importe qui contre n'importe quoi, dans un but d'accumulation pure et simple, sans analyse d'aucune sorte : en d'autres termes, rien n'existe que ce qui peut être perçu, saisi (au sens figuré comme au sens propre) par le grand nombre. Ce monde obnubilé par la matérialité, égoïste, est « un monstre de négation idiot », "an idiotic monster of negation" , selon les mots de la Mort. Cette expression n'est pas sans rappeler un sonnet de Cummings paru en 1944, "*pity this busy monster, manunkind, / not*"²⁸⁵, d'une part à cause de l'occurrence du nom "monster", et aussi à cause de la négation, explicite dans l'expression tirée de *Santa Claus*, et présente dans le mot "manunkind" forgé par Cummings sur la base du double sens du suffixe *-kind* (« espèce » quand il est utilisé en tant que suffixe, ou « gentil », « poli », « agréable », quand il est utilisé comme adjectif). L'ajout du préfixe *-un* souligne l'inhumanité de l'humanité, ce qui fait d'elle un monstre. L'inhumanité est monstrueuse en elle-même, et seul un mot monstrueux peut la désigner adéquatement. Or, dans le sonnet, ce monstre est affairé, contrairement à l'humanité telle que la Mort la dessine : "so lazy that it cannot dream". L'affairement de l'humanité ne cache rien d'autre qu'une paresse intellectuelle qui l'empêche même de rêver, le rêve individuel étant la prémisse à toute création personnelle.

Selon la Mort, à cette société « non-humaine », obsédée par une accumulation de « quantités toujours plus grandes de rien » ("huger quantities of nothing"), et dont les individus ne sont pas différenciés, on ne peut faire le don de la Compréhension ("Understanding"). La raison invoquée est

285 Cummings, E.E., *Complete Poems*, p. 555.

que la Compréhension est la seule chose qui ne peut se vendre. On peut aller plus loin en considérant que la compréhension implique une démarche de recherche du sens, démarche intellectuelle et individuelle : une même donnée, un même événement seront interprétés différemment par deux individus, en fonction, principalement, de leur histoire et de leur arrière-plan culturel. D'autre part, la Compréhension n'étant ni matérielle, ni matérialisable, et par conséquent difficilement transmissible : en exposant notre manière de comprendre le monde, on transmet une donnée à notre interlocuteur, mais rien ne dit que cette donnée sera reçue. Or, les habitants du non-monde réel décrit par la Mort n'ayant pas d'existence propre en tant qu'individus sont incapables d'une telle démarche ; ensuite, s'ils ne sont intéressés que par l'accumulation de choses matérielles, la Compréhension (immatérielle) leur échappe inéluctablement. Ne leur reste que l'accumulation de données, sans le pouvoir de les mettre en relation : c'est ce que la Mort désigne par le terme "Knowledge", la Connaissance : ces données peuvent être matérialisées (quelle que soit la forme prise), puis collectées ; ce n'est qu'à cette condition, d'ailleurs, qu'elles seront accueillies par la foule. La matérialisation ne peut donc se faire que sous la forme de quelque chose qui sera facilement imaginable, mais qui ne pourra exister que pour la foule. En effet, un non-monde ne peut concevoir que des non-choses, des « fantômes », c'est-à-dire des fantômes, que la foule considèrera comme presque plus réels qu'elle-même. Aussi, voici comment la Mort décrit le monde de la foule :

a world so lazy that it cannot dream ;
 so blind, it worships its own ugliness :
 a world so false, so trivial, so unso,
 phantoms are solid by comparison.²⁸⁶

Tel est le sens de l'exclamation du Père Noël à la fin de la scène, lorsque la Mort lui propose, comme matérialisation de la Connaissance, la mine de rouages : "A wheelmine... but that's perfectly fantastic !" (p.145). L'invention de la Mort lui semble fantastique au sens où ce dernier paraît avoir saisi toutes les données du problème pour les réunir dans cette simple solution, ce qui était à première vue parfaitement impossible. Le Père Noël souligne également qu'il ne s'agit que d'un fantôme au sens premier du terme, un fantôme, une non-matérialisation. Cette réplique peut être rapprochée d'une réplique de Faust, dans *Doctor Faustus* de Marlowe : "These are but shadows, not substantial" déclare Faust à l'empereur fasciné par les formes humaines que le savoir ésotérique du mage (en fait, les pouvoirs de Mephistopheles) font apparaître devant ses yeux. Rien de tout cela n'est tangible, rien n'est réel. Il en sera de même pour les actions dans la mine de rouages : la Mort, ou la science entendue comme ensemble de connaissances, ne peuvent créer que

²⁸⁶ *Theatre*, p.142.

des simulacres, à l'usage d'un monde-simulacre. Dans ce cadre, ni la Mort ni le Père Noël ne peuvent plus être vraiment ce qu'ils sont : ils n'ont plus qu'à échanger leurs masques. Le Père Noël n'a pas d'autre choix que de mentir doublement, c'est-à-dire de travestir son discours habituel et trahir les valeurs qu'il représente traditionnellement, au bénéfice d'un discours lui-même mensonger, que la Mort lui met pour ainsi dire sur les lèvres en même temps que son masque.

4. Ce que produit la mine de rouages

Dans la scène 2, toutes les répliques et les tirades du Père Noël font de lui un bonimenteur, à commencer par la première :

SANTA CLAUS : Hear ye ! Hear ye ! Hear ye ! I am a Scientist !
And just to prove it, ladies and gentlemen,
I'll tell you anything you want to know.
–Go ahead : ask me something; anything.²⁸⁷

La réponse d'un individu prouve en tout cas que la Mort ne s'est pas trompé²⁸⁸ au sujet de la foule :

VOICE : How can I make a million dollars ?

S'ensuit un marché de dupes, au cours duquel le Père Noël parie un dollar que son interlocuteur, qui se disait prêt à n'importe quoi pour gagner un million, n'en donnerait pas cinq cents pour obtenir des actions à taux préférentiel dans les mines de rouages. L'individu lui présente immédiatement les cinq cents dollars exigés, en échange du dollar parié par le Père Noël et d'un certificat de propriété. Mais le plus intéressant, dans la scène, est la mise en place, devant la foule, de l'image de la mine de rouages. Elle se déroule en deux temps : le Père Noël définit chacun des deux termes de l'expression (les rouages, puis les mines, suivant en cela la formation du nom composé en anglais), avant de les relier l'un à l'autre et de créer une nouvelle entité. Tout se fait selon une logique qui semble imparable à une foule pourtant quelque peu méfiante au début. A cette occasion, le Père Noël ne manquera pas de flatter ses interlocuteurs : "My boy, with a brain like that / you ought to be President of the United States", ou encore : "By Jove, you're just another Einstein !" (p.146). La satire, mettant sur un même plan les discours consumériste, politique et scientifique, rejoint quelques autres poèmes dans la même veine.

²⁸⁷ *Theatre*, p.145.

²⁸⁸ Rappelons que la Mort est un personnage masculin dans la pièce.

Le Père Noël et ses interlocuteurs définissent ensuite le premier des termes de l'expression « *wheelmine* » de la manière suivante :

SANTA CLAUS : Don't tell me you never heard of a wheelmine !
VOICE : Well, maybe—
SANTA CLAUS : Maybe you don't even know what wheels are.
VOICE : Wheels ?
SANTA CLAUS : They're the things that make the world go round.
VOICE : Sure, I know wheels – why, wheels are everywhere.
SANTA CLAUS : I'll say they are : including in people's heads²⁸⁹

Cependant, si l'on prend ces définitions à la lettre, tout laisse à penser que les rouages font tourner le monde à vide : en effet, ils ne produisent rien. Rien n'indique qu'ils fassent partie d'un outil de production quelconque. Ils tournent, éventuellement en entraînant le monde à leur suite si l'on prend la première affirmation au sens propre, mais ne fabriquent rien : ils sont eux-mêmes leur propre produit fini, un peu comme dans l'usine du début du film *Modern Times* de Chaplin (antérieur de huit ans à l'écriture de cette pièce), où de magnifiques engrenages ne servent à rien qu'à montrer une puissance de production, qui ne produit rien d'autre que des pièces boulonnées qui serviront probablement à assembler d'autres rouages. Dans *Santa Claus*, de manière un peu similaire, les rouages servent principalement à faire tourner un monde dont le but est de fabriquer d'autres rouages. Venant de Cummings, qui écrivait dans la préface de son recueil *Is 5* que son seul intérêt dans la vie était de fabriquer ("make") des choses, en particulier des poèmes²⁹⁰, l'image de ces rouages qui tournent sans but, sans rien produire de différent, est très éclairante, d'autant plus si l'on prend en compte que ces rouages sont présents "including [inside] people's heads" : on rejoint le portrait satirique du monde adulte que la Mort esquisse dans la première scène, "a world so lazy that it cannot dream"²⁹¹ - expression que l'on peut paraphraser en : qui tourne tellement à vide qu'il ne sait pas créer d'idées nouvelles.

Or, dans la fiction montée de toutes pièces par la Mort et le Père Noël, ces rouages ne sont pas fabriqués de main d'homme, mais extraits du sol : ils proviennent d'une mine. Le Père Noël pose donc une question à la foule : "– now, can you tell me what a mine is ? [...]" "Why, a mine is a hole in the ground" répond l'un des protagonistes anonymes. Au concept de *mine* se rattachent des

289 *Theatre*, p. 146.

290 Voir Cummings, E.E., *Complete Poems*, p. 221 : "If a poet is anybody, he is somebody to whom things made matter very little – somebody who is obsessed by Making. Like all obsessions, the Making obsession has disadvantages; for instance, my only interest in making money would be to make it. Fortunately, however, I should prefer to make almost anything else, including locomotives and roses."

291 *Theatre*, p.142.

images qui se divisent selon deux axes : la mise au jour de richesses, et la destruction. C'est bien sûr l'aspect positif de mise à jour de richesses enfouies qui est présenté par le Père Noël. La mine est pour la foule synonyme d'entassement, de profusion, d'accumulation, de ressource inépuisable. Ce faisant, le côté destructeur est occulté, mais pas totalement, comme le confirme la réplique citée précédemment : une mine, c'est un trou dans le sol, c'est une activité humaine qui détruit irrémédiablement le paysage dans lequel elle s'inscrit, extérieurement (par les installations qu'elle exige) et intérieurement, du fait des galeries. C'est un labyrinthe obscur, un lieu empli de dangers ; on peut s'y perdre, voire y laisser sa vie, ce qui est un autre aspect du caractère potentiellement destructeur d'une mine. C'est d'ailleurs ce que la foule finit par imaginer dans la troisième scène, mêlant alors fiction et réalité, sans avoir plus de preuves que dans la scène précédente : dans l'esprit collectif de la foule, cette rumeur achèvera de donner corps à une fiction grossière.

La « mine de rouages » est donc une source infinie d'objets qui tournent en rond : appliquée à ce qui est « dans la tête des gens », au discours savant ou aux productions de la Science qu'elle est censée représenter d'après la Mort, cette image affirme avec provocation que le discours scientifique n'est qu'une tautologie, un discours qui ne produit rien sinon d'autres discours à l'infini, des discours qui tournent à vide, sans signifiés clairement identifiables.

5. La mine de rouages et le Père Noël marchand de savoir : un double simulacre

Si la mine de rouages est une représentation du discours savant ou des productions de la Science, la Mort et le Père Noël sont conscients qu'il s'agit d'un simulacre, même si visiblement, le Père Noël l'oublie en cours de route. Dans son premier discours, le Père Noël, porté par un enthousiasme qui n'est peut-être pas feint, va jusqu'à se réjouir de ce que la Science, grâce à son infailibilité, produise une nouvelle sorte d'humains : des surhumains, ou plutôt, des "superladies and supergentlemen"²⁹², enfin indifférenciés.

Pour la foule que le Père Noël rencontre à la scène deux, le certificat de propriété d'une action à tarif spécial est le signe tangible de l'existence de la mine. Comme l'écrit Baudrillard : « Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel [...] ».²⁹³ Le signe proposé est perceptible,

292 *Theatre*, p. 147.

293 Baudrillard, J., *Simulacres et simulation*, Paris, éd. Galilée, 1981, p. 11.

puisque la feuille de papier peut être saisie : l'objet et les signes qu'il est censé porter sont une preuve d'existence. Remarquons au passage que nulle didascalie ne précise que le Père Noël a effectivement ces certificats dans la main : le geste peut suffire, l'interprétation du metteur en scène reste libre sur ce point. Un Père Noël les mains vides (image qui contraste avec sa représentation traditionnelle) renforcerait l'effet et mettrait en valeur la naïveté de la foule, dont le raisonnement peut être ainsi résumé : le Père Noël se présente comme un Scientifique et sa parole ne saurait être mise en doute, en vertu d'un préjugé ainsi exprimé, avec beaucoup d'ironie, par Socrate, dans le *Théétète* : « Il est improbable, en vérité, que radote un savant homme ! »²⁹⁴

Or, puisque le Père Noël - Scientifique accomplit le geste de tendre le certificat, alors ce document existe matériellement et ce qui y est inscrit est digne de foi. S'il existe, si c'est écrit, alors les actions dans la mine de rouages existent. Si les actions existent, la mine de rouages existe. Si la mine existe, la technologie qui permet d'extraire les rouages existe. Si la technologie existe, le savoir qui a permis sa mise en œuvre existe. La foule prend pour preuve d'existence du savoir ce qui n'est qu'un signe sans valeur s'il n'est pas vérifié : c'est l'exact contraire d'un raisonnement scientifique valable. Mieux encore, la mine n'a pas besoin d'exister, pourvu qu'on promette qu'elle rapporte de l'argent, ce qui est inscrit sur le certificat, et promis par le Père Noël. C'est vraiment confondre existence du signe (existence virtuelle, qui plus est, si on peut se permettre un oxymore) et réalité de l'objet signifié. Mais peut-il en être autrement dans un monde qui n'est lui-même qu'un simulacre, habité par des humains qui n'ont d'humain que le nom, semble demander Cummings ?

Ce simulacre de connaissance est visiblement une science véritable pour la foule, suivant en cela l'avis de Théétète, le jeune et naïf interlocuteur de Socrate :

Socrate [*s'adressant à Théétète*] : Bien plutôt, explique-toi bien et vaillamment : à ton avis, qu'est-ce que la connaissance ? [...]

Théétète : Eh bien ! mon avis est que ce sont des connaissances, les choses qu'on apprendra de Théodore : la géométrie aussi bien que les connaissances que tu passais tout à l'heure en revue, et encore, d'un autre côté, que la cordonnerie et les autres arts des gens de métier, tous ensemble aussi bien que chacun d'eux à part, ne sont pas autre chose qu'une connaissance.²⁹⁵

A quoi Socrate répond en substance que Théétète présente, en lieu et place de la Connaissance, divers savoirs et compétences techniques qui ne peuvent prétendre représenter le

294 Platon, *op.cit.*, p. 89.

295 Platon, *id.*, p. 98.

l'existence de la mine, donc les dangers qu'elle induit. Cette naïveté anti-scientifique (puisqu'elle n'a impliqué aucune vérification) conduit la foule à la révolte dans l'avant-dernière scène : les individus, littéralement écrasés par le simulacre, ne cherchent cependant pas à le détruire, inconscients qu'ils sont du caractère simulé de ce qu'ils vivent. Leur ressentiment ne pouvant apparemment s'exprimer que dans l'instant, ils s'en prennent au premier venu qui leur semble symboliser le responsable de leurs malheurs : le personnage qu'ils connaissent sous le nom de "Science". Ce qui est alors une erreur en soi (car ce n'est pas la Mort qui leur a vendu les parts dans la mine de rouages, mais c'est la Mort qu'ils lynchent), est pour le spectateur qui connaît les tenants et les aboutissants de l'intrigue, une vérité objective : ironiquement, l'erreur de la foule est salutaire, en ce qu'elle la conduit à supprimer le manipulateur à l'origine du simulacre. Rien ne dit que le simulacre lui-même soit détruit dans la tête des gens : au contraire, c'est leur conviction de l'existence réelle du simulacre qui les a poussés au meurtre. La Science est morte, soit, mais qu'en est-il des mines de rouages ? Continuent-elles à « tourner » dans leurs têtes ? Cela n'est plus le problème du dramaturge, qui préfère se concentrer sur le Père Noël et son humanité pleine et entière enfin recouvrée.

6. Savoir, technique et aliénation

Si la foule ignorante, naïve et cupide, est facilement manipulable, ce qui met l'accent sur la piètre image que Cummings se fait d'une humanité uniquement obsédée par le progrès technologique et ses apports mais aucunement préoccupée de sa place ou de son rôle dans un monde qu'elle ne peut comprendre, l'image de la mine de rouages montre à quel point le discours scientifique paraît vide de sens à l'auteur. Aussi, avant de conclure, allons-nous revenir brièvement sur les deux discours adressés par le Père Noël à la foule, et qui dresse deux portraits antagonistes de la Science.

Dans le premier discours, scène deux, la Science paraît inhumaine, en ce sens qu'étant infaillible, elle échappe au fameux adage « l'erreur est humaine », et entraîne dans son sillage l'humanité elle-même. Celle-ci deviendra à son tour, grâce à la Science, inhumaine, ou plutôt surhumaine, car elle échappe aux contingences, aux errements. Ironiquement, le Père Noël s'adresse en ces termes à une foule dont la Mort avait fait un portrait peu flatteur : la foule était déjà inhumaine, mais pas pour les mêmes raisons. C'est sa cupidité et son matérialisme qui font d'elle un monstre d'inhumanité. Dans son deuxième discours, à la scène trois, le Père Noël a perdu sa

naïveté : il a compris que la Science n'était qu'un simulacre. La démonstration est faite par l'absurde : le Père Noël démontre qu'il n'existe pas, et que par conséquent l'erreur existe. Cela prouve par contrecoup l'inexistence de la Science comme savoir qu'on ne peut révoquer en doute. Le discours scientifique en ressort vidé de toute substance, à la limite absurde, lui aussi. Ceux qui l'utilisent sont soupçonnés de ne le faire que dans le but inavoué de manipuler les foules, et de gagner à leur cause les véritables êtres humains. Le Père Noël, s'il se rapproche par certains aspects du personnage de Faust, échappe à une forme de damnation en réussissant à dénoncer son contrat, paradoxalement sur les conseils de la Mort qui le lui avait mis en main. Ce faisant, il s'éloigne irrémédiablement du monde « inhumain » incarné par la foule : c'est en prouvant qu'il n'existe pas, c'est-à-dire qu'il n'appartient pas à leur monde, qu'il (re)devient véritablement humain. Non seulement il retrouve son vrai visage et les êtres qui lui étaient chers, mais il recouvre la possibilité de ressentir, de reconnaître ses erreurs, de donner, purement et simplement, ce qui était son vœu exprimé au tout début de la pièce.

La désillusion du Père Noël vient à la fois de la prise de conscience du vide de son discours, et de sa dangerosité. Ce discours « matérialisé » par la mine de rouages, avec toute la vacuité que cette image porte en elle, et qui se présente comme scientifique, quel crédit lui donner ? L'angoisse du Père Noël fait écho à une inquiétude de l'auteur, à son rejet d'un discours scientifique pour lui vide de sens, et qui ferait de l'humanité un monstre servile. Il faut se rappeler que la pièce est parue en 1946. Cummings, qui n'a pas pris part à la Deuxième Guerre Mondiale, a exprimé dans certains poèmes son dégoût face à une technologie qui s'est donné pour but la destruction du genre humain, entre autres en se mettant au service de l'armée, par exemple dans le poème "*plato told him*", paru en 1944²⁹⁸. Dans son *Introduction* au recueil *New Poems* de 1935, il soutient que la science rend l'humanité passive, et que l'un de ses buts, sinon le seul, est de vendre du progrès²⁹⁹ (sous formes d'objets toujours plus sophistiqués). Cela, souligne-t-il, empêche les hommes d'accéder à la vraie vie, à la vraie connaissance de ce qu'ils sont. De la même façon, l'un des buts du Père Noël, en faisant sien un discours pseudo-scientifique, est de vendre des choses inutiles à une foule que son matérialisme prive de la Compréhension véritable à laquelle elle ne peut accéder. Cette vision extrêmement méfiante et pessimiste, ce parti-pris dont *Santa Claus* se fait l'écho, sont cependant tempérés par la rédemption du Père Noël et le meurtre du premier émetteur du discours cynique qui présente la science comme un simulacre. A la fin, la Mort, incarnant sur scène le côté satirique du

298 Cummings, E.E., *Complete Poems*, p. 553.

299 Cummings, E.E., *Complete Poems*, p. 461.

Poète, s'efface devant son côté lyrique (le Père Noël) : une connaissance véritable, c'est-à-dire alliée à la compréhension, est peut-être possible, à condition de rejeter toute finalité matérialiste.

Si Cummings critique de façon acerbe le discours scientifique, il se fait peut-être malgré lui l'écho d'interrogations qui sont exprimées, à la même époque, par des scientifiques éminents, sur le but de la science et également sur ce qui peut ou doit être partagé au plus grand nombre. C'est ainsi que le physicien Erwin Schrödinger, en 1950, constate et regrette le malentendu entre le « grand public » et les scientifiques, non seulement sur les buts véritables de la science (et pour ce qui le concernait plus particulièrement, le science physique), mais aussi sur la méprise qui s'ensuit et qui entretient le malentendu :

[...] Car on doit pouvoir prendre appui sur un certain acquis et, comme vous le savez, la culture scientifique est terriblement négligée, et elle ne l'est pas seulement dans tel ou tel pays en particulier – bien que, évidemment, elle le soit plus dans certains pays que dans d'autres. C'est là un mal héréditaire, qui a passé de générations en générations. La plupart des gens cultivés ne s'intéressent pas à la science, et ne se rendent pas compte que le savoir scientifique fait partie du fonds idéal de la vie humaine.

Beaucoup s'imaginent – dans leur complète ignorance de ce qu'est réellement la science – qu'elle a pour tâche principale la mission auxiliaire d'inventer, ou d'aider à inventer, de nouvelles machines qui amélioreront nos conditions de vie. [...] Si des personnes qui ont cette perspective décident de la formation à donner à nos enfants, le résultat doit être nécessairement celui que je viens de décrire.

Il y a, bien entendu, des raisons historiques qui expliquent pourquoi cette attitude prévaut encore à l'heure actuelle. L'impact de la science sur le fonds idéal de la vie a toujours été très grand, excepté peut-être pendant le Moyen Âge, lorsque la science n'existait pratiquement pas en Europe. Mais il faut reconnaître qu'il y a eu aussi, à une époque plus récente, un phénomène d'obnubilation qui a pu facilement donner le change et faire sous-estimer la tâche idéale de la science.[...] Le fabuleux développement *matériel* a conduit à une perspective *matérialiste*, soit-disant appuyée sur les nouvelles découvertes scientifiques. [...] ³⁰⁰

En contrepoint à cette réflexion de Schrödinger sur la nécessité de la vulgarisation et la difficulté découlant des préjugés sur les buts de la science, remarquons que dans la pièce de Cummings, la Mort n'envisage de donner à la foule, en matière de discours pseudo-scientifique, que ce qu'elle sait déjà ou ce qu'elle veut entendre. Le portrait de la foule est à charge : elle est manipulée parce qu'elle le veut bien, et il n'est pas sûr que son ignorance soit une excuse. C'est l'émetteur du discours qui a adapté ce dernier aux exigences de la foule, et non la foule qui aurait

³⁰⁰ Schrödinger, E., Ladrière, J. (trad.), *Physique quantique et représentation du monde*, Paris, éditions du Seuil, 1992, p. 29-31.

fait l'effort d'adaptation inverse. Cela conduit à un questionnement qui, peut-être, dépasse celui de l'auteur dans le cadre de cette œuvre, mais auquel le statut de "*morality play*" de la pièce nous conduit : celui du rôle des récepteurs dans l'élaboration du discours scientifique transmis au grand public – questionnement abordé par Schrödinger dans le passage cité plus haut. Du fait du caractère allégorique de la pièce, et de l'effort interprétatif qui lui est par conséquent demandé, le spectateur ou le lecteur ne peut que se sentir dans la quasi-obligation de choisir (si possible) entre les trois postures incarnées par la Mort, la foule et le Père Noël : lucidité qui confine au cynisme, matérialisme, ou émerveillement. Etant donné que seule la posture du Père Noël est porteuse de rédemption (la Mort finissant au bout d'une pique, et la foule demeurant sous l'emprise du simulacre), on voit facilement de quel côté penche le poète.

7. Sur l'image des roues ou rouages dans *Santa Claus*

Dans *Santa Claus*, le terme "wheels" est traduit par « rouages » dans la version française de Dan Grossman. Une telle traduction oriente nécessairement la lecture : en effet, le mot anglais est plus neutre que le mot français. Ce dernier désigne une partie d'une machinerie ou d'un engrenage, et a une forme particulière : ce n'est pas une roue à la surface lisse. Au contraire, en anglais, la polysémie du terme "wheels" rend possible les deux images : celle de la roue lisse, et celle de la roue crénelée qui entraîne un mécanisme. L'image de la machine n'est pas obligatoirement mise en œuvre, mais peut être actualisée par le lecteur.

Ces roues ou rouages symbolisent, nous l'avons déjà évoqué, un paradigme abstrait, le savoir sans compréhension proposé par la Mort. Ils ne matérialisent ce savoir que pour la foule : jamais la Mort n'est dupe de son propre discours, et le Père Noël se rend à la raison rapidement. Les rouages sont le résultat imaginable, visualisable à défaut d'être vu, d'une science factice. La nuance de sens entre le terme anglais original "wheels" et sa traduction en français tire malgré elle l'image choisie par Cummings vers un domaine plus matériel, celui de la technologie et des machines, auquel le mot anglais fait référence de manière beaucoup plus diffuse : les roues ou rouages symbolisent dont tout à la fois le savoir et la technologie qui en est l'aboutissement aux yeux de la foule. En fait, la critique de Cummings dans sa pièce porte sur ces deux niveaux, et s'il ne les distingue pas clairement ici, il faut y lire probablement une recherche de concision plutôt qu'une confusion dans l'esprit de l'auteur. La critique d'un certain rapport au savoir et celle d'une dépendance trop grande, voire d'une fascination pour la technique et les machines sont toutes deux présentes dans la pièce.

Il a été remarqué que Cummings ne fait pour ainsi dire jamais allusion à quelque machine que ce soit de manière positive ou valorisante, pas plus qu'il ne fait l'éloge de l'esprit humain qui l'a inventée et produite. Dans *Santa Claus*, la fascination qu'elles induisent chez les individus formant la foule vient de leur caractère quasiment magique, que les machines réelles ne sont pas sans partager quelque peu : personne ne les a vues fonctionner ni ne sait exactement à quoi elles ressemblent, et encore moins comment elles-mêmes ont été fabriquées. Personne ne peut dire ce qu'elles produisent au juste, mais leur action fait « tourner le monde » sur un plan économique.³⁰¹ Seulement, leur magie est factice pour le poète : la fascination et les rêves si prosaïques qu'elles font naître le sont tout autant. Ceux qui, tels le Père Noël dans la deuxième scène, les présentent comme la solution aux problèmes de l'humanité, ne font rien sinon détourner cette dernière d'authentiques objets d'émerveillement : les sentiments qui font la spécificité des humains véritables, selon Cummings. En maintenant les hommes dans un état de dépendance vis-à-vis de la technique et de ses productions, on en fait des êtres pratiquement infantiles. Ce ne sont donc pas tant le savoir et les objets, en particulier les machines, que Cummings vise en tant que tels, mais plutôt l'ascendant qu'ont pris sur l'humanité ceux qui prétendent les maîtriser.

La foule, allégorie d'un genre humain composé de "mostpeople" est aliénée du fait de plusieurs facteurs. Tout d'abord, ce qui se présente comme un savoir absolu, une solution universelle aux problèmes matériels qu'elle se pose est aliénant : la foule se trouve dominée, sans volonté propre, à cause de la fascination qu'exerce le savoir sur elle. Ensuite ce savoir n'est rien sans une technologie servant de prétexte à son existence, et de signe de sa capacité à aider l'humanité à asseoir son pouvoir (théorique) sur la nature. La mine symbolise la transformation que les hommes ont imposée à la nature. La foule se soumet à ce signe qui n'est qu'un simulacre. Enfin, la nature même de ce signe, les roues ou rouages imaginaires, indiquent l'une des cibles de la critique de Cummings, la technologie dans un sens assez large – des machines immenses aux objets de la vie courante, rasoirs, phonographes et autres mégaphones. Non seulement ils ne sont pas pour lui une source d'émancipation de l'humanité, mais ils la transforment, l'aliènent au sens propre du terme : la foule qui se soumet à l'illusion de sa toute-puissance par eux conférée devient autre, agressive, et ne peut résister à la violence que fait naître en elle la frustration de voir que ce en quoi ses espoirs et son argent étaient placés n'a finalement pas la valeur escomptée.

301 Si au temps de Cummings, on pouvait penser à des usines du type de celles de Ford, caricaturées par Chaplin, un équivalent à notre époque pourrait être les « data centers ».

C'est donc métaphoriquement la valeur même attribuée aux résultats matériels (technologiques, et, en dernier ressort, économiques) de nos connaissances qui est moquée par Cummings. Le minuscule krach boursier de la troisième scène a dû réveiller chez les spectateurs ou lecteurs de l'époque un souvenir sans doute encore assez frais en 1946, année de la parution de *Santa Claus*, celui de la crise boursière de 1929. La foule réelle, semble demander Cummings, s'est-elle alors mieux comportée que celle qui est sur scène ? Le caractère irrationnel du comportement collectif des actionnaires de la pièce, conséquence d'un échec imaginaire, est une caricature de cet événement dramatique. Dans les deux cas, c'est avant tout une valeur symbolique qui est réduite à néant sur la foi d'une rumeur, ce qui transforme la foule en une entité incontrôlable, impossible à raisonner et prête au meurtre. À cause de l'absurdité d'un tel comportement, seul un raisonnement par l'absurde peut résoudre la situation dans l'avant-dernière scène.

Cummings critique en fait dans ce texte, comme dans divers poèmes ou lettres, les machines non pas pourvoyeuses d'un progrès, si minime soit-il, ou d'une amélioration d'un aspect de la vie humaine, mais celles qui n'apportent que des bienfaits facultatifs voire factices, artificiellement transformés en besoins par des discours présentés comme savants. Les hommes, en opérant ces changements de priorités, deviennent esclaves, dans la pièce, de passions et de peurs d'autant plus irrationnelles qu'elles concernent des machines imaginaires. On se trouve bien, avec ce texte, devant une manifestation d'une opinion anti-technique que l'on peut mettre en relation avec les mouvements exposés par François Jarrige dans son ouvrage *Techno-critiques*. Même si le passage suivant s'applique à la période qui suit immédiatement la crise de 1929, cet arrière-plan est si présent dans *Santa Claus* qu'on peut aisément les relier :

Par ailleurs, les pensées technocratiques fleurissent dans l'entre-deux-guerres, à l'image des théories « abondantistes », qui annoncent la venue prochaine de l'abondance grâce au déploiement maximal du progrès technique. Contre ceux qui mettent en cause la responsabilité du machinisme industriel dans la crise, ces auteurs cherchent à résoudre l'apparente contradiction entre la profusion croissante des techniques et l'expansion de la misère. Aux États-Unis, une foule d'ingénieurs, comme Howard Scott, tentent ainsi de réactiver le messianisme technologique. En France, c'est Jacques Duboin qui porte ce projet.[...] Il voit dans la « crise » le symptôme d'un véritable changement de civilisation, marqué en réalité par le passage « de la rareté à l'abondance » grâce à l'usage croissant et généralisé des machines.³⁰²

302 Jarrige, F., *Techo-critiques – Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, Éditions La Découverte, 2014, p. 212.

Les paroles du Père Noël dans la scène 2 sont donc très clairement une parodie des discours pro-techniques qui avaient cours dans les années 1930 et qui pour Cummings devaient toujours être d'actualité dix ou quinze ans plus tard. L'ouverture de la pièce est éclairée par les quelques phrases suivantes, venant du même ouvrage : « La crise [de 1929] a révélé que dès qu'un pays industrialisé parvient à créer de plus en plus de biens et de services avec de moins en moins de main-d'œuvre, le problème essentiel cesse d'être celui de la production et devient celui de la distribution des richesses produites.»³⁰³

Ce point est tout particulièrement visé par Cummings, dès le début de la pièce. En effet, tout se réduit, pour la Mort, à un problème de distribution de cadeaux plus ou moins profitables pour l'humanité. Cummings s'inscrit par ce texte très nettement dans ces courants critiques, à la généalogie complexe, que François Jarrige décrit précisément. L'intérêt du poète se porte ici fortement et explicitement sur les résultats de l'utilisation des machines, à savoir l'aliénation des hommes fascinés par leur puissance. Les machines ne sont pas représentées, elles sont secondaires dans la pièce : nul besoin même de les décrire ni de leur assigner une quelconque fonction. Il est bien plus expressif, dans le cadre de cette critique, d'en faire des objets imaginaires, des simulacres. Cependant, ce sont bien les machines réelles qui sont pour lui à l'origine de la transformation de l'humanité, réduite à l'état de foule servile, de "mostpeople". Dans cette pièce ouvertement satirique, les masques et la comédie cachent difficilement l'inquiétude profonde du poète devant des savoirs et des technologies qu'il ne peut maîtriser, symboles pour lui de pouvoir et d'aliénation.

B) « Space being(don't forget to remember)Curved » : sur la subjectivité du langage savant

1. "Unpoem"

"Space being(don't forget to remember)Curved" (*C.P.*, p. 317) est sonnet singulier qui, selon Cummings lui-même dans son bref commentaire, rapporte un "unpoem" dont le contenu est directement associé au nom d'Albert Einstein³⁰⁴ : ce sont ses théories qui sont ici rapportées et transmises par la voix poétique. On peut différencier deux moments principaux dans cette

³⁰³ *Id.*

³⁰⁴ Voir la réponse de Cummings à un article paru dans *Explicator*, mise en exergue de son article sur ce sonnet par David Baker.

transmission, distincts non dans le temps mais par leur nature : l'un, réel, est celui de l'écriture du poème, et l'autre, fictif, est celui de la lecture à voix haute d'un écrit reprenant un écrit antérieur qui résume lui-même d'autres écrits. C'est ce moment de la transmission orale que Cummings met quasiment en scène dans son commentaire comme dans un prologue qui à la fois pose un contexte d'énonciation vraisemblable et fonctionne comme une grille de lecture. En effet, Cummings y affirme le manque de fiabilité de la voix poétique : le lecteur n'est pas censé prendre son discours au premier degré, et encore moins penser que son point de vue est partagé par le poète.

Autant de moments, autant de filtres posés par l'auteur entre un discours originel – la théorie de la relativité générale et les ouvrages qui l'exposent au public – et le lecteur ; le filtre le plus aisément discernable est la subjectivité reconstituée de la voix poétique, qui expose une explication qui n'en est pas une ("a wouldbe explanation", selon les mots de Cummings) : ce n'est qu'un déchiffrement oral sans mise à distance. Les majuscules expriment l'emphase ("LONG LIVE", l.11 ; "MAN", l.13), ou peut-être les hésitations ("conTinum", l.6) qui parsèment le discours au premier degré de cette voix poétique caricaturale : Cummings parle des difficultés que présente pour ce naïf "adorateur des sciences" ("a scienceworshipping supersubmoron", écrit-il pour désigner cette voix) la soit-disant explication à laquelle il tente de se livrer pour son auditoire.

Les allusions explicites ou non à d'autres textes tissent ce sonnet. Trois noms propres s'y rencontrent, dont le premier, Frost, celui d'un poète, est placé bien avant ceux d'Einstein et de Newton. D'autres traces d'intertextualité sont décelables : Ovide, la Genèse, et derrière l'affirmation "life being just a Reflex", on peut lire une caricature de la pensée de William James, en particulier ses ouvrages de psychologie. On peut y ajouter une allusion au rationalisme et à Nietzsche aux l. 9 et 10, "to sum it All Up god being Dead(not to mention inTerred)". David Baker, dans sa lecture de ce sonnet, souligne à juste titre la pertinence des références de Cummings, en ce qui concerne le contexte scientifique qui fut celui de l'écriture du poème.

Ces intertextes se rendent visible dans le sonnet au travers d'expansions – la périphrase qui désigne l'homme et rappelle la fin du récit de la création dans les *Métamorphoses* d'Ovide³⁰⁵ ainsi que le rôle dominateur assigné à l'homme dans la Genèse.³⁰⁶ En contrepoint, la théorie très complexe d'Einstein est rappelée par le biais d'une réduction : la voix poétique cherche la concision ("to sum it All Up", l.9). Seuls quelques mots clés, identifiables grâce au réseau lexical qu'ils

305 Ovide, (Chamonard, J., trad.), *Les Métamorphoses*, Paris, GF-Flammarion, 1966, p.43.

306 Voir Genèse, I, 26-31.

forment, sont abruptement juxtaposés. S'agit-il alors vraiment d'un résumé fiable ? Non, suggère Cummings, plutôt d'un compte-rendu de lecture lacunaire ("but we've read that before", l. 6). On peut se demander d'ailleurs ce qui a été lu au juste par la voix poétique, étant donné le peu qui en est restitué et l'absence de mise en perspective.

L'hypogramme de ce poème est donc un texte fictif, un exposé lacunaire de la théorie de la relativité.³⁰⁷ David Baker affirme que Cummings est plutôt bien informé sur ce sujet, eu égard à sa complexité. Les emprunts du poète au langage savant dans ce sonnet sont tous compréhensibles dans le contexte épistémologique qui fut le sien. Il en est de même, cela a été dit plus précédemment, dans "swim so now so million many worlds in each", si ce n'est que dans "Space being(don't forget to rememeber)Curved" les allusions sont explicitées par la proximité entre le réseau lexical et certains noms propres qui le rendent immédiatement identifiable. Remarquons, à la suite de David Baker, que la théorie élaborée par Einstein est assez récente au moment de la composition de ce sonnet, puisque la théorie de la relativité générale n'a été rendue véritablement publique seulement qu'à la fin de la Première Guerre Mondiale, soit guère plus d'une douzaine d'années avant l'écriture du sonnet, et pour un cercle assez restreint de spécialistes. Cummings est conscient des déformations et réductions que son poème inflige à la pensée einsteinienne, comme les termes "difficulties", "reading aloud" et "some wouldbe explication" présents dans son commentaire le laissent entendre. Le poème n'est pas présenté comme un reflet fidèle ou une application à l'écriture poétique d'aspects de la théorie de la relativité pris métaphoriquement et traduits en termes stylistiques. Au contraire, Cummings revendique l'anamorphose, l'imprécision à laquelle il se trouve de toute façon contraint ne serait-ce que par la forme même du poème et sa brièveté. Tout cela est bien entendu à rebours de ce que la voix poétique est censée appliquer, si elle souhaite incarner la rigueur des savants qu'elle admire. Pour Cummings, d'ailleurs, une telle recherche de précision, alliée au refus de l'équivoque et de l'ambiguïté est vouée à l'échec, comme il le montrera par la suite dans "if(touched by love's own secret)we, like homing"³⁰⁸ bien des années plus tard : "their loud exactitude of imprecision". Cela rejoint, en forçant le trait – mais le sonnet

307 C'est ce qui ressort aussi de la lecture que Rushworth M. Kidder fait de ce poème (*op.cit.*, p.87-88) : "The character portrayed in poem VII is created by the monologue. Trying to wade through a tome on relativity, the speaker begins bravely enough (« Space being(don't forget to remember)Curved »). But he (or she, perhaps) gets distracted, loses the place, and is finally content to « sum it All Up god being Dead » and praise the « Lord of Creation, MAN, » whose dominion is registered by the fact that he can crook his « compassionate digit » on the trigger and reduce an elephant into ivory billiard balls. The poem is about many things : about a failure to think and a consequent contentment with oversimplified philosophical questions ; about the blandly selfish views that reduce the best of modern scientific thought only to proofs that man, not God, is mighty ; and about the willingness of society to supply its whim for games and pastimes by slaughtering the elephant, Cummings' favorite animal, and, as he elsewhere put it, his « totem ». The final word « billiardBalls » also suggests the use of billiards as a metaphor for the random collisions of particles in space, an illustration not uncommon in discussions of physics."

308 *C.P.*, p. 659.

étudié ici n'est-il pas une parodie ? – le questionnement de Heisenberg évoqué précédemment : comment utiliser le langage pour exposer des théories qui ne souffrent aucune imprécision ni ambiguïté ? Le scientifique cherche à construire une langue dans laquelle à chaque signe correspondrait un concept bien défini, et qui serait dépourvu de toute connotation (au sens où Jean Cohen l'entend). La concision, ou "l'élégance" plus subjective dont parle Henri Poincaré,³⁰⁹ font partie des buts à atteindre dans l'expression d'une théorie. Pour toutes ces raisons, le langage mathématique complète utilement le langage verbal imparfait et incapable de répondre à ces exigences, et il s'y substitue bien souvent.

Concision, refus de l'ambiguïté et du double-sens : ce sont les caractéristiques que Cummings retient du langage utilisé pour écrire le « non-poème » einsteinien ; c'est ce qu'on trouve dans les dix premiers vers de son sonnet, si l'on en extrait les commentaires de la voix poétique rapportés entre parenthèses. Parmi ces derniers, les deuxième et troisième vers se distinguent plus particulièrement, car ils comportent une citation inexacte d'un poème de Frost, "Mending a Wall". La voix poétique contredit donc, en actes et en paroles, les principes du langage savant qu'elle est censée mettre en œuvre si son discours s'en veut le reflet fidèle.

2. Univocité et arbitraire du signe dans le langage savant

Cummings parsème son sonnet d'indices laissant entendre que la voix poétique n'a pas d'arrière-pensée, et que les termes qu'elle utilise n'ont pour elle qu'une seule valeur, un seul signifié. Ce sont tout d'abord des termes dénués de connotation et généraux ou marqués par l'usage qui en est fait en sciences : "Space" ; "conTinum" ; "Reflex" ; "Everything". On trouve ensuite des noms propres pourvus d'une valeur reconnue sur un plan culturel, pas exclusivement scientifique : Frost, Einstein, Newton. Bien plus, des objets qui auraient pu être connotés du fait de leur lien direct avec la vie – le doigt humain, symbole de la capacité d'action de l'humanité, ou encore selon la lecture qu'on en choisit, l'éléphant voire l'être humain (Baker) – sont désignés par des termes inhabituels, d'inspiration latine ("digit", "quadruped"), détachés de tout affect et plus susceptibles de se trouver dans un texte spécialisé que dans un poème.

309 "En un mot, le sentiment de l'élégance mathématique n'est autre chose que la satisfaction due à je ne sais quelle adaptation entre la solution que l'on vient de découvrir et les besoins de notre esprit, et c'est à cause de cette adaptation même que cette solution peut être pour nous un instrument. Cette satisfaction esthétique est par suite liée à l'économie de pensée." Poincaré, H., *Science et méthode. La Science selon Henri Poincaré*, Paris, Dunod, 2013, p.344.

Le discours de la voix poétique trahit une conception quasi saussurienne du signe : un signe est constitué d'un signifié auquel correspond un signifiant.³¹⁰ Il s'agit dans son discours de cas simples, sans ambiguïté. D'autres indices renforcent cette lecture : les affirmations *a priori* ("of Course", l. 7 ; la répétition du gérondif "being" qui indique la présence d'une prémisse à un raisonnement subséquent) ; la détermination de plusieurs termes par divers procédés grammaticaux tels que génitifs et adjectifs, ou, à nouveau, le gérondif "being" qui marque une identité entre le sujet et son attribut. Les périphrases sont univoques : si elles sont constituées de nombreux mots, elles-mêmes ne constituent à chaque fois qu'un signe en tant que tel, auquel ne correspond qu'un signifié possible, l'un des deux étant même explicite ("that Upwardlooking / Serene Illustrious and Beatific / Lord of Creation,MAN", l. 11 à 13). Cummings met ici en relief le caractère arbitraire des signes dans le langage savant, qui a pour effet, entre autres, d'occulter le lexique familier, plus concret et connoté, du corps ou du vivant, et va de pair avec une absence totale du vocabulaire des sensations, ce qui est suffisamment inhabituel dans ses poèmes pour être souligné. Cet arbitraire travaille Cummings par ailleurs : "Au lieu de recouvrir d'un voile pudique la relation d'arbitraire qui unit signifiant et signifié selon Ferdinand de Saussure, le poète cherche à l'interroger, à l'inquiéter, non sans quelque obscénité ou effronterie dans le geste."³¹¹ Ici, l'arbitraire est montré sous un jour cru, dans le discours d'un personnage qui se ridiculise sans le savoir.

Cependant, peut-on s'attendre à autre chose que de l'arbitraire de la part d'une voix poétique qui affirme que la vie n'est qu'un réflexe, une mécanique sans âme ("life being just a Reflex", l. 7), et qui, paraphrasant Nietzsche, tue et enterre le créateur en un résumé définitif ("to sum it All Up god being Dead(not to / mention in Terred)", l.9-10) ? Paradoxalement, affirmer la mort de Dieu (sans majuscule dans le texte : le créateur est détrôné avant d'être annihilé), lui permet de revendiquer une quasi-éternité pour le compte de l'homme. Par ailleurs, semble pointer Cummings, si la vie est réduite à un réflexe, qu'est-ce que la mort si l'on suit ce raisonnement matérialiste, sinon une pure et simple absence de ces réflexes, et rien de plus ? Il a déjà été noté que Cummings, dans "swim so now million many worlds in each" s'efforce de faire rentrer la mort prosaïque, concrète, des être vivants dont l'homme dans le champ de vision de la cosmologie. On peut mettre ce fait en parallèle avec le choix de citer le poème de Frost, dans lequel la voix poétique s'oppose à un point de vue qui nie la destruction et la mort, et s'entête à les contrer, malgré leur inéluctabilité.

310 Saussure, F., *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2005, p. 106 à 112).

311 Alfandary, I., *op.cit.*, p. 40.

Le "unpoem" est un discours fermé, dont le premier mot, "Space" désigne un espace fermé sur lui-même du fait de sa courbure démontrée par Einstein. Il est repris par une voix poétique qui ne propose aucune interprétation mais seulement une reproduction, sous forme de réduction du signe de départ à des constituants basiques et simplement juxtaposés. On trouve un exemple frappant de ce procédé aux vers 3 et 4, "an electromagnetic[...]Einstein", expression que Baker explique dans sa lecture du sonnet en faisant le lien entre elle et les théories de Maxwell sur l'électromagnétisme, annonciatrices du travail d'Einstein. De raccourci en raccourci, jusqu'au "Everything is Relative" des l. 8-9, on aboutit à un sentiment de toute-puissance exprimé en des termes habituellement liés au sublime : "Serene", "Beatific", où point l'ironie de Cummings. Il établit ici une connivence avec le lecteur, comme il l'a fait au début avec la paraphrase de Frost que l'on peut chercher à corriger. Dans ce sonnet, poème qui rapporte un "unpoem" fait d'affirmations successives, la seule question posée concerne un autre poème dont le centre est un terme indéfini, "Something". Que ce terme désigne le temps ou le désir de liberté du poète, voire l'entropie selon Baker, il s'agit *in fine* d'un principe ou d'un processus inéluctable, qui amène un questionnement – qu'est-ce que ce "something", au juste ? –, ouvre le regard sur le monde et détruit les limites qui peuvent lui être imposées.

La voix poétique, après avoir proclamé la victoire de l'homme sur son propre créateur, glorifie un acte de destruction volontaire qui n'est en aucun cas un processus naturel puisqu'il implique l'usage d'une arme à feu, invention humaine. L'homme participe à l'entropie par cet acte de destruction contrôlé, qui affirme sa toute-puissance. Son regard s'est fermé : "But we've read that beFore" (l.6). Il n'est plus nécessaire de revenir sur ce qui a déjà été dit, tout est déjà vu et déjà connu. Tout est maîtrisé, c'est-à-dire détruit par l'homme, ses idées ou ses gestes.

3. "Unpoem" et poème

Selon Cummings, le non-poème qu'est le langage savant, discours composé de signes univoques, dépourvu d'ambiguïté et détaché des affects comme des sensations, commence par recréer ou reconstruire le monde tout en portant en lui les germes de la destruction de ce dernier comme du langage. À l'inverse, le poème, composé de signes ouverts, commence par une destruction, ou au moins une remise à plat du langage, et se clôt sur la création d'un nouveau texte qui conduit son lecteur à porter un regard renouvelé sur le cosmos. À cela fait écho la réaction

contre le mur sans cesse rebâti du poème de Frost, symbole du sentiment de sécurité qu'apportent la toute-puissance et le refus de ce qui est extérieur à soi.³¹²

À chacun de ces types de discours sur le monde correspond une réponse : celle, fictive et caricaturale, de la voix poétique au discours savant qu'elle rapporte ; celle, à reconstituer, attendue par le poète à son sonnet. La voix poétique exprime, en réaction à sa lecture, la toute-puissance, l'exaltation devant le pouvoir de destruction de l'homme, qui affirme son statut de « Seigneur de la Création ». Il est perceptible que la voix poétique ne conçoit pas qu'un autre type de réponse puisse exister face au discours de la science : l'homme est le seigneur incontesté et incontestable de la création verbale. Dans l'esprit de ce "sw ssm" – autrement dit, "scienceworshipping supersubmoran" comme Cummings le nomme avec mépris dans son commentaire, le fait de nommer actualise. Poser, ne serait-ce qu'en paroles, la courbure de l'espace suffit à en faire une réalité contredisant l'expérience concrète – ce qui est, par ailleurs, un reflet du hiatus entre la théorie de la relativité qui démontre précisément cette courbure, et la réalité perçue au quotidien. Cette réponse de la voix poétique est à rapprocher de l'invention des rouages dans *Santa Claus* : il suffit de les nommer pour que la foule prenne leur existence fictive pour un fait établi, ce que rien ne vient étayer concrètement. Comme dans le premier chapitre de la Genèse, le langage acquiert un pouvoir performatif : nommer, c'est faire exister, et donc avoir le pouvoir de détruire. Cependant, ici, c'est l'homme qui prend la place du créateur divin annihilé par le discours. Ce faisant, il crée un langage fermé qui établit un nouvel ordre dans le cosmos et dans la nature, et les redessine. Néanmoins, le caractère univoque des signes qui composent ce langage n'empêche pas une compréhension approximative, voire erronée, d'où les raccourcis qui jalonnent le sonnet et mettent en lumière l'ironie du poète.

Cummings oppose à tout cela la réponse attendue à son poème : une mise à distance, un regard plus critique sur le langage savant de son temps. Associer la poésie à la spontanéité implique un droit à l'erreur, ce qui va à rebours d'une conception mécaniste de la vie : si la vie n'est qu'un réflexe, à un stimulus correspond une réponse, et aucune erreur n'est possible. Rien n'est plus éloigné de la pensée d'un auteur attaché à montrer, poème après poème, la diversité de la nature, l'imprévisibilité du comportement des éléments et des être qui la composent. Tout ce qui est du domaine du calcul ou de la loi ("an electromagnetic [...] Einstein expanded Newton's law", l. 4-5), de l'abstraction d'un continuum homogène et préservé s'oppose à ses conceptions, tout comme le

312 Frost, R., "Mending Wall", in *Collected Poems, Prose & Plays*, New York, The Library of America, 1995, p.39-40 :
"There where it is we do not need the wall : / He is all pine and I am apple orchard. / My apple trees will never get across / And eat th cones under his pines, I tell him. / He only says, 'Good fences make good neighbors.'"

sentiment de toute-puissance est antinomique aux réactions d'émerveillement, à la sensation d'être inclus dans la nature mais non au-dessus d'elle, qu'il cherche à faire naître chez son lecteur dans de nombreux textes.

Le poème n'est-il pas alors ce quelque chose, ce "Something" qui lutte contre l'univoque, ou une forme d'entropie au cœur du langage qui sape les efforts de reconstruction ou de réarrangement du monde par le biais des discours savants ? "Space being(don't forget to remember)Curved" montre que pour Cummings, une telle réorganisation est porteuse de destruction et de mort. Dans ce poème, le discours savant n'est pas objectif, contrairement à ce que la voix poétique essaie de faire croire en citant à l'appui de ses affirmations des noms nantis d'une autorité incontestée ; à l'inverse, il paraît subjectif à l'extrême, si la subjectivité est le fait d'amener vers le sujet une idée, un concept, de manière à ce qu'il puisse l'appréhender. En effet, il ne se contente pas d'apporter la connaissance de la nature au sujet : il lui soumet littéralement la nature. Le poète idéal cummingsien, quant à lui, se fait fort d'objectiviser la nature en reconnaissant sa spontanéité, sa liberté totalement indépendante de l'arbitraire humain.

4. Précision et perte du mystère

Cummings, parfois, laisse échapper une exclamation, comme une plainte – "poor worlds" ou "poor world" – devant ce ou ces mondes qui ont perdu leur liberté ou sont voués à la destruction. Une fois disséqués, parfaitement connus et démontés comme le mécanisme d'une horloge, c'est l'abandon qui les menace (*C.P.*, p. 554). Il est pour lui, nous l'avons vu, une autre façon de faire perdre son mystère au monde : on peut l'occulter derrière la complexité du langage qui le décrit. Plusieurs expressions désignent, à différents endroits du corpus cummingsien, les tenants à ses yeux d'un tel langage univoque, exclusivement descriptif : du "sw ssm" qui pense saisir et dominer le cosmos, aux "mostpeople" fascinés par les progrès techniques, en passant par la foule de *Santa Claus*, on arrive à "oneeyed son of a bitch" (*C.P.*, p. 262), associé à un acte de mesure. Cummings, à de nombreuses reprises, lie le fait de mesurer le monde et un déficit d'intelligence pour le comprendre en profondeur. "One I'ed", comme on peut l'entendre, s'oppose aux "so many selves" (*C.P.*p. 609) qui composent pour lui un être humain véritable. "[A] fool that calls him "I" ", écrit-il à la fin du sonnet, usant d'une majuscule rare mais qui répond au mot "MAN" en lettres capitales dans "Space Being(don't forget to remember)Curved", lequel exprime le sentiment de toute-puissance qui enthousiasme la voix poétique. Un tel monde où règne la précision des mesures et l'exactitude du

langage est illusoire : la cinquième strophe du poème "of Ever-Ever Land i speak" (*C.P.*, p. 466) le rappelle. L'exactitude elle-même n'existe pas ("their loud exactitudes of imprecision", *C.P.*, p. 659).

À tout cela répondent, bien entendu, le poète et ses poèmes. Ces derniers ont pour fonction, par conséquent, d'aider le poète à faire le deuil de la résolution des mystères que la science s'efforce d'éclaircir. L'affirmation selon laquelle "la fonction de l'amour est de fabriquer l'inconnu"³¹³ ne s'appliquerait-elle pas plutôt à l'écriture poétique ? En fait, il s'agit moins de fabriquer l'inconnu ou de revendiquer l'ignorance que de reconnaître au monde une part de mystère. C'est ce mystère que le langage dépourvu d'ambiguïté cherche à faire disparaître. Or, cet objectif n'a aucun espoir d'être atteint :

- how should a fool that calls him "I" presume
to comprehend not numerable whom?³¹⁴

Cependant, le poète reconnaît cette impossibilité d'une connaissance complète, là où le savant s'obstine en dépit de tout, d'où la défaite de ce dernier. Finalement, il appartient au poète de voir les choses en vérité, telles qu'elles sont :

now air is air and thing is thing;no bliss

of heavenly earth beguiles our spirits, whose
miraculously disenchanting eyes

live the magnificent honesty of space.

Mountains are mountains now;skies now are skies – ³¹⁵

Ce sonnet à la tonalité désenchantée dans ses commencements – n'est-ce pas plutôt de la lucidité ? –, mais qui s'achève dans la célébration de la liberté ou dans l'émerveillement, répond à l'affirmation ironique de 1938, dans l'introduction aux *New Poems* : "Luckily, for us a mountain is a mammal", qui renvoyait à une phrase, quelques lignes plus haut : "If science could fail, a mountain's a mammal". Le poète est celui qui, selon les cas, voit les choses autrement que les savants ou les voit telles qu'elles sont, et les deux cas se répondent à des années d'écart dans ses

313 *C.P.*, p. 446 : "love's function is to fabricate unknowness".

314 *C.P.*, p. 609, l.13-14.

315 *C.P.*, p. 675.

écrits. Le poète affirme le caractère miraculeux de la vie ("tendrils of celestial wish", *C.P.* p. 669). Il est celui qui perçoit les mystères du monde sans intermédiaire (*C.P.* p. 674 : "to stand(alone)in some / autumnal afternoon:/breathing a fatal/stillness [...] is to/ taste not [...] imaginable mysteries.>"). L'une des conséquences notables, pour Cummings, de la recherche d'un langage dépourvu d'ambiguïté tel que le langage savant se voudrait être, est la perte de mystère. Il n'y aura plus qu'à abandonner un monde dont les savants auront contribué à découvrir tous les rouages :

We doctors know
a hopeless case if – listen : there's a hell
of a good universe next door ; let's go ³¹⁶

5. Mesures

Dans les textes de Cummings, une connaissance approfondie des phénomènes naturels au-delà d'un certain stade équivaut non pas à un gain mais à une perte : le caractère mystérieux ou miraculeux de la vie s'estompe. C'est ici qu'une thématique récurrente, celle de la mesure, intervient comme une métaphore privilégiée pour signifier les actes visant précisément à augmenter nos connaissances. Le poète est évidemment conscient que les mesures, les observations encadrées par un protocole sont au cœur des activités des savants dont les noms figurent ici ou là dans ses poèmes. Thomas Kuhn, dans son ouvrage *The Structure of Scientific Revolutions*, écrit par exemple à ce sujet :

The operations and measurements that a scientist undertakes in the laboratory are not "the given" of experience but rather "the collected with difficulty". They are not what the scientist sees – at least not before his research is well advanced and his attention focused. Rather, they are concrete indices to the content of more elementary perceptions, and as such they are selected for the close scrutiny of normal research only because they promise opportunity for the fruitful elaboration of an accepted paradigm. Far more clearly than the immediate experience from which they in part derive, operations and measurements are paradigm-determined. Science does not deal in all possible laboratory manipulations. Instead, it selects those relevant to the juxtaposition of a paradigm with the immediate experience that that paradigm has partially determined. As a result, scientists with different paradigms engage in different concrete laboratory manipulations. The measurements to be performed on a pendulum are not the ones relevant to a case of constrained fall. ³¹⁷

316 *C.P.*, p. 554

317 Kuhn, T., *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, The university of Chicago Press, 2012, p. 125-126.

On peut retenir de cette réflexion de l'historien des sciences américain les idées suivantes : tout d'abord, le constat de la difficulté des opérations ; ensuite, leur but, qui est de construire ou confirmer un paradigme ; enfin, le fait que l'interprétation d'une observation dépend du paradigme sur lequel l'opérateur se base. Kuhn écrit également :

Many readers will surely want to say that what changes with a paradigm is only the scientist's interpretation of observations that themselves are fixed once and for all by the nature of the environment and of the perceptual apparatus.[...]

Let me say at once that this very usual view of what occurs when scientists change their minds about fundamental matters can be neither all wrong nor a mere mistake. Rather it is an essential part of a philosophical paradigm initiated by Descartes and developed at the same time as Newtonian dynamics.³¹⁸

Chez Cummings, la notion de mesure, matérialisée par les instruments, est très généralement, sinon exclusivement, connotée négativement. L'occurrence dans la septième strophe de "voices to voices, lip to lip"³¹⁹ en est un bon exemple :

(While you and i have lips and voices chich
are for kissing and to sing with
who cares if some oneeyed son of a bitch
invents an instrument to measure Spring with?)

Dans ce poème, s'en remettre à la machinerie ("machinery is the more accurate" , l.11) ou aux instruments de mesure conduit à renier nos perceptions et notre ressenti, non à les compléter. Une idée voisine se trouve dans le sonnet "if(touched by love's own secret)we, like homing" (*C.P.*, p. 659) : les appareils de mesure du temps sont sources d'erreurs ("colossal hoax of clocks and calendars", l. 14).

Cummings, en-dehors de ce sonnet dans lequel, justement, il nomme deux objets servant à mesurer, ne s'étend pas sur ces instruments indistincts. Que mesure-t-on dans ses poèmes ? Il y est question du temps, comme on vient de le souligner. Ailleurs, on mesure la taille d'une jeune fille et son âge ("kitty" . sixteen,5'1,white,prostitute." *C.P.*, p. 126), comme si la mesurer suffisait à saisir

318 *Id.*, p. 120-121.

319 *C.P.*, p. 262.

ce qu'elle est. Ailleurs encore, on cherche à mesurer ou observer de près le processus de création ou de naissance perpétuelle à l'œuvre dans la nature, et auquel, nous l'avons vu, Cummings attache une importance notable ("an instrument to measure Spring with", *C.P.* p.262, l. 28). On y a très probablement mesuré ou observé le comportement des particules dans l'infiniment petit, ce qui permet d'affirmer qu'elles ne sont pas inertes ("swim so now million many worlds in each", *C.P.* p. 603 ; ou encore, p. 762 : "now what were motionless move(exists no / miracle mightier than this : to feel) / poor worlds must merely do,which then are done"). Or, tout ceci semble vain : si dans ces deux derniers cas, le résultat des mesures (la théorie) est mis en avant pour être mieux questionné par la suite, ce qui est observé, mesuré dans d'autres poèmes n'est d'aucune utilité pour construire une vision du monde. La mesure ne permet pas de saisir ni de définir ce qui est mesuré, à savoir les êtres ou les choses qui finissent par échapper à l'observateur. En revanche, elle met en relief des limites, ou implique une fragmentation en éléments distincts, discontinus, que ce soit de l'espace, du temps, des êtres ou des choses. La mesure, comme acte ou résultat, pose des obstacles : ce sont des limites que l'homme construit et impose à la nature. Aussi sont-elles inexactes (p. 659) ou dénuées d'intérêt (p. 262). Cummings met en doute leur validité : ne sont-elles pas plutôt un prisme qui fausse la relation au réel ("their loud exactitudes of imprecision", *C.P.*, p.659) ? Cela rejoint l'opinion courante, selon Kuhn, sur l'interprétation des observations en fonction du paradigme que l'observateur met en œuvre, quel que soit le but recherché. Le poète traduit cela tout en exprimant son rejet des normes, des savoirs ou des limites construites par l'homme et matérialisées par les appareils de mesure.

6. Livres et maîtrise des savoirs

Les livres cristallisent également le rejet des normes appliquées à la pensée. Dans "if everything happens that can't be done" (*C.P.*, p. 594), ce sont des objets muets, inanimés, inertes. On peut déceler dans ce poème une parenté avec un poème de Saint-John Perse³²⁰, qui compare les livres à des momies, ou à des empilements de sédiments, images de la pétrification du savoir humain. Cummings et Saint-John Perse partageaient un même goût pour l'observation de la nature – le poète français était fêru de botanique – et tous deux s'entendent sur ce point : le savoir figé contenu dans les livres n'a pas de vie car il n'évolue plus. Dans le même ordre d'idée, on peut rappeler que Samuel Taylor Coleridge fit figurer, en introduction à son poème *Kubla Khan*, une

320 Il s'agit du poème qui commence par ces mots : "Tout à reprendre. Tout à redire. Et la faux du regard sur tout l'avoir menée !" (*Vents*, 1, 4) in Saint-John Perse, *Œuvres*, Paris, Gallimard coll. Pléiade, 1982, p. 186-187.

relation de la genèse du poème. Le poète, écrit-il, s'est endormi alors qu'il lisait un livre d'histoire. Le rêve qu'il fit par la suite, en prolongeant l'histoire lue, donna naissance au poème. Nous ne sommes pas ici, bien sûr, dans le domaine des sciences dites dures, mais ce texte montre un rapport au livre éclairant : c'est au poète de dépasser par son art le savoir exposé dans l'ouvrage d'histoire. On peut lire en réponse un poème de *Tulips & Chimneys*, "Thou in whose sword great story shine the deeds", dont la seconde strophe s'ouvre sur une évocation de Froissart.³²¹ Cummings trouve dans l'œuvre du chroniqueur médiéval, dont les écrits relatent des faits historiques – il n'est pas question ici de se prononcer sur leur véracité – une place pour son imaginaire. Il s'agit toujours de dépasser un savoir figé dans l'écrit grâce à une poésie vivante. Dans les deux premiers vers de la seconde strophe, le jeune Cumming oppose Froissart à ceux qui « écrivaient dans l'acier » ("wrote in steel"), guerriers ou écrivains chroniqueurs. Déjà, au début de sa carrière littéraire, son rejet des livres concerne en fait ceux qui exposent une pensée construite pour elle-même et présentée comme telle. Il n'est pas anodin que, bien plus tard, Cummings fasse figurer la mention "marion's book" qui désigne le recueil qu'elle clôt en regard d'un poème explicitement critique envers les livres savants et ce qu'il représentent (*C.P.*, p. 594 et 595, dans le recueil *IXI*). Le livre de poèmes ("book of poems" ainsi que Cummings aimait à nommer ses recueils) répond aux livres savants par sa liberté, son ouverture. Comme l'acte de mesurer et les instruments inventés pour cet usage, le livre, en tant que contenant et symbole d'une pensée organisée, impose des normes, donc des limites, pour appréhender le monde et bâtir de nouveaux paradigmes. De telles grilles de lecture, pour Cummings, menacent la liberté : "(but we've read that before)" rappelle la voix poétique de "Space being (don't forget to remember) Curved", laquelle lit et impose sa propre grille de lecture à son auditoire – paradigme bâti à partir de textes savants.

S'opposer de cette façon à cette forme d'écrit n'empêche pas Cummings de mettre en question le rôle de l'écriture littéraire – théâtrale en l'occurrence : dans *HIM*, le personnage écrivain impose sa vision à ME, qui ne peut s'y soustraire. Cummings, comme ce personnage, n'en cherche pas moins à bâtir une pensée poétique construite et cohérente, mais il tente de le faire en-dehors des paradigmes qu'il considère comme dominants : le langage poétique subvertit précisément la langue en tant que code servant à les véhiculer, notamment sous sa forme écrite.

321 *C.P.*, p. 139 : "thou, Froissart, for that thou didst love the pen / while others wrote in steel, accept all praise / of after ages, and of hungering days".

7. Contrôle et maîtrise

Chez Cummings, les actes de mesure et les livres sont des métaphores qui désignent des systèmes de pensée. C'est ce que le terme de paradigme recouvre chez Kuhn par exemple, en tout cas dans le sens qu'il prend au tout début de *Structure of Scientific Revolutions*, dans un passage qui fait écho à ce qui vient d'être dit au sujet des livres vecteurs et symboles, pour Cummings, de savoirs figés :

In this essay, 'normal science' means research firmly based upon one or more past scientific achievements, achievements that some particular scientific community acknowledges for a time as supplying the foundation for its further practice. Today such achievements are recounted, though seldom in their original form, by science textbooks, elementary and advanced. These textbooks expound the body of accepted theory, illustrate many or all of its successful applications, and compare these applications with exemplary observations and experiments.[...] They were able to do so because they shared two essential characteristics. Their achievement was sufficiently unprecedented to attract an enduring group of adherents away from competing modes of scientific activity. Simultaneously, it was sufficiently open-ended to leave all sorts of problems for the redefined group of practitioners to resolve.

Achievements that share these two characteristics I shall henceforth refer to as 'paradigms,' a term that relates closely to 'normal science'. By choosing it, I mean to suggest that some accepted examples of actual scientific practice – examples which include law, theory, application, and instrumentation together – provide models from which spring particular coherent traditions of scientific research.³²²

Si pour Kuhn, de tels ouvrages participent de l'élaboration et de la transmission des paradigmes, et ont donc un caractère dynamique, pour Cummings au contraire, les paradigmes sont figés et fermés. La précision nécessaire à leur élaboration – symbolisée par la mesure – et à leur expression – symbolisée par les livres –, est différente de la précision du langage poétique : "their loud exactitudes of imprecision" (*C.P.*, p. 659) s'oppose naturellement à "I am abnormally fond of that precision which creates movement" (*C.P.*, p. 221). C'est le paradigme comme système de pensée permettant d'expliquer le fonctionnement du monde qui donne à l'humanité un pouvoir de destruction (voire d'auto-destruction, selon la lecture de David Baker) sans égal dans "Space being(don't forget to remember)Curved". Il lui confère de plus un pouvoir de production de biens matériels ("even if all desires things mooments be", *C.P.*, p. 235). Dans tous les cas, la matière est maîtrisée, que ce soit par la destruction ou la production. Les paradigmes en tant que systèmes de

³²² Kuhn, T., *op.cit.*, p. 10-11.

pensée sont donc considérés à travers le prisme des conséquences concrètes que Cummings attribue à leur usage. Les objets produits sont eux-mêmes associés à l'idée de maîtrise : maîtrise du risque ("safetyrazors", *C.P.*, p. 235), ou maîtrise du discours oral qui devient alors aussi figé que l'écrit (le dictaphone, *C.P.*, p. 235 ; le phonographe *C.P.*, p. 82). On peut voir une analogie entre ces images et celle des rouages imaginaires dans *Santa Claus* : Cummings traite cette abstraction – l'idée des rouages – comme un objet concret, au moins dans le discours de personnages qui l'inventent et l'exposent, en particulier dans la deuxième scène. On est passé de la production de biens matériels à celle d'une illusion, d'un système de pensée qui conditionne le comportement d'une foule. Cela conduit à une impasse, tout au moins pour une grande partie des personnages (scène 5) : alors que le Père Noël sort du système qu'il avait contribué à instituer grâce au regard lucide qu'il porte sur ses erreurs, la foule reste prisonnière d'une illusion de maîtrise dont la conséquence est, ironiquement, le châtement infligé au véritable instigateur de la tromperie.

Chez Cummings, l'image de la production de biens matériels est à rapprocher de celle des idées : on produit, dans son œuvre, des idées ou des paradigmes comme on produit des machines ou des rouages dont l'unique fonction est d'en produire d'autres. La production est à distinguer de la création. En effet, la première est associée à la notion de contrôle et de maîtrise du monde extérieur. En amont, la maîtrise du processus d'observation est indispensable : elle permet la mise en place de paradigmes qui, à leur tour, favorisent la prédiction de phénomènes ultérieurs. À tout cela s'oppose la liberté et l'imprévisibilité de l'acte de création du poète : "love's function is to fabricate unknowness" (*C.P.*, p. 446), écrit-il, ou encore : "be unto love as rain is unto color – create /me gradually" (*C.P.*, p. 373). Si la notion de savoir institué est associée à celle de production ("o sweet spontaneous", *C.P.*, p. 58), la spontanéité, l'absence de calcul que la poésie reflète est du côté de la création. On perçoit alors d'autant plus fortement l'ironie du poète lorsqu'il met dans la bouche d'un soit-disant savant cette exclamation à la gloire de l'humanité : "Lord of Creation, MAN". C'est un pur contresens placé là à dessein. Pour Cummings, un paradigme ne crée rien, mais il produit un discours qui, à l'instar des rouages dans *Santa Claus*, ne sert à rien sinon à se reproduire à l'identique, à l'infini.

De tels systèmes de pensée sont associés chez Cummings à une précision qui confine à l'absurde, et au déterminisme. Dans le sonnet "who before dying demands no rebirth" (*C.P.*, p.402), la voix poétique dessine le portrait moral d'un objet poétique dont la caractéristique première est le détachement du monde matériel. On lit à son sujet (l.13 à 15) :

him shall untouch

meaningless precision and complete fate
(he must deny mind:may believe in brains.

La précision dont il est question ici n'est pas créée par ou créatrice de mouvement : c'est au contraire une privation de liberté, car le destin ("fate") est figé. Une idée semblable se trouve dans "if(touched by love's own secret)we,like homing" (p. 659, l. 9 et 10) :

how should contented fools of fact envision
the mystery of freedom ?

Pour le poète, c'est contre cette forme de déterminisme qu'il décèle dans la pensée scientifique qu'il faut lutter par le poème. L'image de la photographie, présente en particulier dans deux poèmes, semble cristalliser cette idée. On la trouve dès 1926 dans *is5* : "even if all desires things moments be murdered known photographed" ; puis à nouveau en 1931, dans *W[ViVa]*³²³ :

love everywhere exploding maims and blinds
(but surely does not forget,perish,sleep
cannot be photographed,measured;disdains
the trivial abelling of punctual brains...

La photographie, dans les deux cas, se rapporte au savoir ("known" ; "measured"). Image figée produite grâce à un savoir technique, donc artificielle, elle prétend tout représenter – de même qu'un paradigme prétend, aux yeux du poète, expliquer le monde de manière exhaustive. Cummings est à la recherche de ce qui, dans la vie humaine, peut échapper aux paradigmes : le sentiment, les sensations, les souvenirs, le caractère imprévisible de l'évolution des interaction humaines. Aussi, dans un poème paru également dans le recueil *W[ViVa]*, semble-t-il s'amuser à plaquer aux relations humaines le langage de la chimie (*C.P.*, p. 325, l.1 à 5) :

well)here's looking at ourselves

two solids in(all
one it)
solution(of

323 *C.P.*, p. 378, l. 8 à 11.

course you must shake well)

Ce poème, qui met en lumière la part d'incertitude en jeu dans une relation, utilise pour ce faire des termes venant de la chimie ; or, le résultat final de l'expérience trompe les attentes. Les emprunts à un langage spécialisé montrent son inadéquation, ainsi que celle des conceptions qu'il véhicule, pour rendre compte de la variété de l'expérience humaine (même poème, l.20 à 30) :

the importance of the
fact that(in spite of the fact
that i and that
you had carefully
ourselves decided what this cathedral ought to

look like)it doesn't look

at
all like what you
and what i(of course)
carefully had decided oh

no(but

Non content de montrer l'inadéquation de tels systèmes de pensée pour exprimer l'étendue des aspects de la vie humaine, Cummings les considère comme mensongers. Malgré leurs défauts, ils se présentent comme des vérités intangibles, ce qui lui paraît inacceptable : "all murdering lies by mortals told make two." (*C.P.*, p. 536, l. 10). L'introduction aux *New Poems*, ainsi que *Santa Claus*, exposent une conception voisine : ce que le langage des savants véhicule est une escroquerie. Il conduit à la production (non à la création) d'un monde standardisé décrit dans "of Ever-Ever Land i speak" (*C.P.*, p. 466), par exemple. C'est un monde qui ressemble à celui des dames de Cambridge, dans lequel même le ciel et les astres sont réduits à des objets de série ("angry candy") sans valeur. Dans ce monde marqué par le déterminisme, la prévisibilité qui est un gage de sécurité entraîne de fait une privation de liberté. Une telle standardisation des systèmes de pensée étouffe tout rêve spontané : "each dream nascitur,is not made" remarque la voix poétique de "voices to voices" (*C.P.*, p. 262).

Revenons, une dernière fois et brièvement, à la notion de précision chère au poète : "I am abnormally fond of that precision which creates movement". L'un des objectifs d'une telle précision de reconstituer dans l'esprit du lecteur, et presque malgré lui, les effets de la perception réelle de l'événement évoué, de causer un mouvement mental ("gesture of [the] brain", *C.P.*, p. 291). De la précision de l'écriture dépend l'efficacité du poème à cet égard. Dans cette optique, les libertés que Cummings prend avec la grammaire ou la typographie, par exemple dans "n(o)w" (*C.P.*, p. 348) prennent un relief particulier, alors que l'événement en tant que tel n'est pas réellement décrit.

Bien différente est la précision scientifique, selon le poète : son objectif n'est pas de représenter le monde en faisant appel aux sens mais en s'extrayant de la sensibilité. Cummings est extrêmement critique à ce sujet tout au long de son œuvre. Dans le sonnet "pity this busy monster manunkind" (*C.P.*, p. 554), nous l'avons vu, il n'y a plus qu'à abandonner pour de bon l'univers que les savants ont contribué à détruire après l'avoir représenté sous la forme d'un système. La science, pour le poète, produit donc des représentations du monde dans lesquelles ni les sentiments ni les sensations n'ont leur place, où tout est sous contrôle et objectif. Cependant, Cummings met en doute l'objectivité même de ces représentations. Leur rapport au réel lui semble très éloigné, plus que celui de la poésie quand elle cherche à éveiller des effets similaires chez le lecteur à ceux de la perception réelle, directe d'un événement. Cependant, dans "so many selves(so many fiends and gods)" (*C.P.*, p. 609), Cummings ne fait pas de différence *a priori* entre les savants et les poètes : leur fonctionnement sur le plan mental est similaire. La différence se dessine dans les deux derniers vers, lorsque le savoir est assimilé à l'orgueil et au désir de domination.

La sensation prime dans la poésie d'E.E. Cummings sur tout autre mode de relation au monde, parce que le sens excède la seule signification, la pensée la seule raison. [...] Ce que le poète redoute par-dessus tout, c'est la fin de la sensation, tirée hors de la surface sensible, élevée au rang de l'intelligible – traduite : " ne pas sentir tout à fait, c'est penser", écrit E.E. Cummings dans *EIMI*.³²⁴

C'est cela qui sépare le savant du poète aux yeux de Cummings : dans sa recherche d'un paradigme aussi précis que possible pour décrire le monde, le savant doit adopter un positionnement en retrait du monde sensible. C'est précisément ce que le poète, conscient de son statut au sein de la nature, refuse de faire.

324 Alfandary, I., *E.E. Cummings ou la minuscule lyrique*, Paris, Belin, 2002, p. 46.

8. Paradigmes

Cummings est contemporain de l'émergence de deux théories majeures auxquelles il a déjà été fait allusion : la relativité et la physique quantique. Thomas Kuhn en particulier s'est penché sur ce phénomène culturel qu'est la naissance de nouvelles théories scientifiques. Il considère qu'il est consécutif à une crise au sein de la science dite normale : une nouvelle théorie apparaît pour pouvoir rendre compte d'une anomalie qui rendait la précédente caduque. Dans le sixième chapitre de son ouvrage *Structure of Scientific Revolutions*, il retrace brièvement sous cet angle les changements qui ont conduit l'humanité du paradigme aristotélicien à la relativité.³²⁵

Or, si l'on récapitule ce que nous avons observé jusqu'ici, on s'aperçoit que des traces des différents paradigmes cités par Kuhn se trouvent disséminées dans l'œuvre de Cummings. Celle-ci s'ouvre sur une poème, *Epithalamion* (C.P., p. 3 à 7), qui utilise une représentation pré-scientifique du cosmos, voire mythologique : la terre est personnifiée sous les traits de Gaïa, quoique ce nom ne figure nulle part. Le ciel (Ouranos) est placé au-dessus d'elle. Rien ne semble indiquer que le cosmos s'étende véritablement au-delà des limites observables à l'œil nu. Plus loin dans le sonnet "swim so nom million many worlds in each",³²⁶ l'allusion à l'harmonie des sphères rappelle la conception de l'univers selon Aristote puis Ptolémée.³²⁷ Les poèmes dans lesquels la lune intervient (" mOOOn Over tOWns mOOOn " et "moon over gai", respectivement p. 383 et 384 des *Complete Poems* peuvent s'inscrire dans une vision du cosmos proche de l'aristotélisme.

Par ailleurs, on trouve des conceptions voisines de celle d'Emerson dans son essai "Circles"³²⁸, laquelle combine l'image des sphères concentriques de Ptolémée.³²⁹ Ceci se trouve par exemple dans deux poèmes en prose : "at the ferocious moment of 5 o'clock" et "my eyes are fond of the east side" (C.P., p. 111-112 et 187-188). Cummings cite Camille Flammarion dans une lettre à

325 Voir Kuhn, T., *op.cit.*, ch.VII (p.66 à 76) : *Crisis and the Emergence of Scientific Theories*. Cette section se conclut ainsi (p.76) : "So long as the tools a paradigm supplies continue to prove capable of solving the problems it defines, science moves fastest and penetrates most deeply through confident employment of those tools. The reason is clear. As in manufacture so in science – retooling is an extravagance to be reserved for the occasion that demands it. The significance of crises is the indication they provide that an occasion for retooling has arrived."

326 C.P., p. 603.

327 On peut voir une représentation schématique de la conception aristotélicienne de l'univers, par exemple dans *A Brief History of Time* de Stephen Hawking (*op.cit.*), p. 3.

328 Emerson, R.W., *op.cit.*, p. 173 : "The eye is the first circle; the horizon which it forms is the second; and throughout nature this primary figure is repeated without end. It is the highest emblem in the cipher of the world. St. Augustine described the nature of God as a circle whose centre was everywhere, and its circumference nowhere." P.179 : "The natural world may be conceived of as a system of concentric circles, and we now and then detect in nature slight dislocations, which apprise us that this surface on which we now stand is not fixed, but sliding."

329 Voir Hawking, S., *A Brief History of Time - From the Big Bang to Black Holes*, London, Bantam Books, 1995, p. 3.

Ezra Pound : l'astronomie du XIX^{ème} siècle est donc présente à son esprit. Pour finir, rappelons que le nom de Newton apparaît dans "Space being(don't forget to remember)Curved", en tant que prédécesseur d'Einstein (lequel est nommé aussi dans *Santa Claus*) : les deux paradigmes se retrouvent condensés en un même vers.

Cette suite d'exemples touchant pour la plupart à la représentation du cosmos permet de remarquer, tout d'abord, qu'il n'y a pas de volonté de la part du poète d'éliminer les anciens paradigmes : il s'agit plutôt d'une prise en compte cumulative. Ce que Thomas Kuhn écrit concernant les sciences ne s'applique bien sûr pas à la poésie de Cummings : la prise en compte d'un nouveau paradigme n'y entraîne ni la disparition ni l'abandon des précédents. Cummings enrichit grâce à eux sa palette poétique : c'est ce que Wordsworth appelait de ses vœux, mais le poète américain y ajoute une tonalité critique. Par ailleurs, les conceptions qu'il prend en compte ne sont pas uniquement scientifiques : les cercles d'Emerson sont une représentation de l'univers fondée sur les conceptions de son temps, influencées par la religion, mais ils l'aident surtout à expliquer des phénomènes spirituels en les inscrivant dans le fonctionnement de la nature. Dans la mesure où ils permettent au philosophe transcendantaliste d'exposer les liens entre le monde physique et le mode spirituel, et où ils ont été par la suite repris par les successeurs d'Emerson, dont Cummings, on peut lui attribuer le nom de paradigme, ne serait-ce que pour remarquer que Cummings en fait un usage similaire à celui du principe d'incertitude dans "swim so now so million many worlds in each", laissant à penser que selon lui, leur statut sur le plan culturel est comparable.

On remarque ensuite que Cummings reprend dans ses poèmes des conceptions qui correspondent aux trois états du savoir chez Comte : l'état théologique³³⁰ se retrouve dans *Epithalamion*, où il sert de fondement à une allégorie ; l'état métaphysique, auquel on peut associer Emerson, dans les poèmes en prose où les cercles sont une métaphore de l'individu dans sa globalité³³¹ ; l'état scientifique dans "swim so now so million many worlds in each" et "Space

330 Selon Auguste Comte, "Dans l'état théologique [des connaissances], l'esprit humain dirigeant essentiellement ses recherches vers la nature intime des êtres, les causes premières et finales de tous les effets qui le frappent, en un mot, vers les connaissances absolues, se représente les phénomènes comme produits par l'action directe et continue d'agents surnaturels plus ou moins nombreux, dont l'intervention arbitraire explique toutes les anomalies apparentes de l'univers." *Cours de philosophie positive, Première leçon in Philosophie des sciences*, Paris, Ed. Gallimard, 1996, p.52-53.

331 Comte, A., *id.*, p.53 : "Dans l'état métaphysique, qui n'est au fond qu'une simple modification générale du premier [état : l'état théologique], les agents surnaturels sont remplacés par des forces abstraites, véritables entités (abstractions personnifiées) inhérentes aux divers êtres du monde, et conçues comme capables d'engendrer par elles-mêmes tous les phénomènes observés, dont l'explication consiste alors à assigner pour chacun l'entité correspondante. [...] Le dernier terme du système métaphysique consiste à concevoir, au lieu des différentes entités particulières, une seule grande entité générale, la *nature*, envisagée comme la source unique de tous les phénomènes." Rappelons que Ralph Waldo Emerson a écrit deux essais intitulés *nature*, dans lesquels la nature a précisément la fonction décrite par Comte.

being(don't forget to remember)Curved", où se pose un questionnement critique sur notre connaissance du monde et son adéquation.³³²

Or, nous le verrons, si Cummings semble implicitement reconnaître la distinction entre les trois stades du savoir,³³³ il s'oppose fermement au positivisme. En particulier, il ne partage pas la hiérarchisation de ces trois stades, ce que fait Comte. Par ailleurs, pour lui, la pensée métaphysique prend le pas sur la pensée rationnelle au sens où les positivistes l'entendent – autre point d'achoppement entre le poète et les savants.³³⁴

9. Les paradigmes et les mots qui les désignent

S'il est bien évident que Cummings ne fait pas usage du mot "paradigme" – ce terme ne sera véritablement popularisé avec cette signification qu'au début des années 1960, notamment par Thomas Kuhn³³⁵ – on peut présenter ici une analyse rapide des termes déjà rencontrés désignant une idée approchante afin de donner un aperçu de la façon dont Cummings l'appréhende. Parmi ces termes, l'un d'entre eux est plus particulièrement connoté en philosophe des sciences, et ce, justement, depuis le positivisme.

Pour commencer, le terme le plus neutre est peut-être celui de "books" que l'on rencontre, par exemple dans "if everything happens that can't be done"³³⁶. C'est bien sûr le contenu des livres qui les cible des critique du poète. Par métonymie, ils font allusion à des système de pensée dont le

332 Comte, A., *ibid.*, p.53 : "Enfint, dans l'état positif, l'esprit humain, reconnaissant l'impossibilité d'obtenir des notions absolues, renonce à chercher l'origine et la destination de l'univers, et à connaître les causes intimes des phénomènes, pour s'attacher uniquement à découvrir, par l'usage bien combiné du raisonnement et de l'observation, leurs lois effectives, c'est-à-dire leurs relations invariables de succession et de similitude. L'explication des faits, réduite alors à ses termes réels, n'est plus désormais que la liaison établie entre les divers phénomènes particuliers et quelques faits généraux, dont les progrès de la science tendent de plus en plus à diminuer le nombre."

333 Voir "O sweet spontaneous" (*C.P.*, p. 58).

334 Popper, par exemple, reproche aux positivistes leur volonté de dévaloriser la pensée métaphysique ; lui-même nie partager ce but, mais affirme vouloir "tracer une ligne de démarcation précise entre la science et les idées métaphysiques, même si, par ailleurs, ces idées peuvent avoir favorisé le progrès scientifique tout au long de son cours." Voir Popper, K.R., (Thyssen-Rutten, N. Et Devaux, P., trad.), *La logique de la découverte scientifique*, Paris, Payot, 1973, p. 30 à 35).

335 Nous l'utilisons, à nouveau, dans le sens où Thomas Kuhn l'entend au tout début de *The Structure of Scientific Revolutions*, c'est-à-dire comme un ensemble de théories considérées comme valables par une communauté donnée de savants (voire par la majorité des savants) à un moment donné, pour les deux raisons suivantes : "Their achievement was sufficiently unprecedented to attract an enduring group of adherents away from competing modes of scientific activity. Simultaneously, it was sufficiently open-ended to leave all sorts of problems for the redefined group of practitioners to resolve." (*Op.cit.*, p. 10-11). Le paradigme est alors à même d'être à la source de nouvelles recherches et d'un nouveau schéma de pensée.

336 *C.P.*, p. 594.

but est d'expliquer le monde, d'en prévoir les événements, ce que, précisément, un paradigme scientifique est censé permettre.³³⁷

With the help of physical theories we try to find our way through the maze of observed facts, to order and understand the world of our sense impressions. We want the observed facts to follow logically from our concept of reality. Without the belief that it is possible to grasp the reality with our theoretical constructions, without the belief in the inner harmony of our world, there could be no science.³³⁸

Cet aspect du paradigme est présent dans la première strophe du poème : "and anything's righter / than books / could *plan*" (l. 2 à 4, nous soulignons) ; ou encore, dans une moindre mesure, dans la dernière strophe ("we're everything greater / than books / might mean", l. 38 à 40). L'allusion à la notion de paradigme est ici indirecte et imprécise, mais perceptible au travers des objectifs assignés aux livres, respectivement la prédiction et l'explication.

Ce flou contraste bien sûr avec la présence claire, et déjà notée, au sein de poèmes ou de textes divers, de noms associés à des paradigmes connus du public non spécialiste, en particulier Einstein, Newton, et Shapley. Dans le sonnet "Space being(don't forget to remember)Curved", la voix poétique tient pour acquis le fait que la théorie de la relativité est une vérité nouvelle et irréfutable qui permet à l'humanité d'asseoir sa domination sur le reste de la nature. Cet "unpoem" est une caricature du paradigme originel, dans laquelle Cummings laisse paraître une grande ironie. On perçoit une ironie semblable dans *Santa Claus*, où les mines de rouages ("wheelmines") créées de toutes pièces par une Mort à l'esprit quelque peu farceur, sont une métaphore pour désigner une idée qui entraîne la production d'un discours permettant de l'exposer. C'est ce discours qui conditionne les actions des personnages indistincts de la foule ainsi que leur lecture du monde, dont il leur est quasiment impossible de se déprendre même quand le Père Noël la réfute, preuves à l'appui, dans la dernière scène. Il faut ici se rappeler que cette courte pièce est une parodie de *Faust* : là où Faust échange son âme contre un paradigme métaphysique qui lui donne, du moins le croit-il, tout pouvoir sur l'univers, le Père Noël reçoit cette idée des mines de rouages en échange de son masque. Les mines ont donc, dans l'intrigue de Cummings, une fonction comparable à celle du paradigme de Méphistophélès dans *Faust* : c'est une monnaie d'échange pour celui qui le fournit, et un instrument de domination (supposée) pour celui qui le reçoit. Dans les deux cas, l'échange est

337 Kuhn, T., *op.cit.*, p. 10 : "Today, such achievements [*i.e.* paradigms] are recounted, though seldom in their original form, by *science textbooks*, elementary and advanced. *These textbooks expound the body of accepted theory*, illustrate many or all of its successful applications, and compare these applications with exemplary observations and experiments." (Nous soulignons).

338 Einstein, A. et Infeld, L., *The Evolution of Physics*, New York, Touchstone, 2007, p. 296.

inéquitable : il ne s'agit que d'un marché de dupes, en dépit du fait que la situation tourne à l'avantage du Père Noël-Faust de la pièce de Cummings, contrairement à ce qui se passe dans le texte de Marlowe.

Le court texte intitulé *Anthropos – The Future of Art*,³³⁹ paru pour la première fois en 1930, présente une idée comparable, quoique sous une forme moins développée. Ce texte que Norman Friedman, dans sa postface au recueil de l'œuvre théâtrale de Cummings, rapproche de *Santa Claus*,³⁴⁰ est une réécriture du mythe platonicien de la caverne. Trois personnages, G., O. et D., cherchent un « slogan » capable de résumer leur pensée. Ce slogan est "Evolution", une allusion directe à la notion de progrès ainsi qu'à Charles Darwin. Imposé à une foule au garde-à-vous, telle une vérité révélée, ce simple mot est censé contenir tout un système de pensée et conditionner le comportement des individus. Le rapport de domination est là aussi central : la transmission descendante implique la soumission des récepteurs du message. Le contenu même du slogan est ironiquement illustré par l'attitude régressive de la foule, à laquelle répond l'insoumission de l'artiste.

À cette idée de domination, fait écho la « loi » ("law") dans "Space being(don't forget to remember)Curved" : "an electromagnetic [...] Einstein expanded Newton's law" (1.4-5). La polysémie de ce mot invite à ce rapprochement. C'est ce terme qui est plus particulièrement marqué en histoire des sciences. Dans le contexte du poème de Cummings, dont le caractère satirique a été souligné à plusieurs reprises, on entend la critique de la notion de loi naturelle en tant que loi que l'esprit humain élabore pour expliquer les phénomènes naturels et les prévoir. La fin du sonnet va plus loin encore : l'humanité impose littéralement sa loi à la nature. On trouve donc bien, dans ce sonnet, une résonance à deux significations possibles du mot « loi » : la loi, théorie explicative des phénomènes naturels, et la loi expression de la domination exercée sur la nature par l'esprit et l'action humains. William James, dans *Pragmatism*, tempère quelque peu la valeur des « lois naturelles » :

But as the sciences have developed farther, the notion has gained ground that most, perhaps all, of our laws are only approximations. The laws themselves, moreover, have grown so numerous that there is no counting them ; and so many rival formulations are proposed in all the branches of science that investigators have become accustomed to the notions that no theory is absolutely a transcript of reality, but that any one of them may from some point of view be useful. Their great use is to

339 Cummings, E.E., *The Theatre of E.E. Cummings*, New York, Liveright Publishing Corporation, 1974, p. 129 à 138.

340 Friedman, N., *E.E. Cummings and the Theatre*, in *The Theatre of E.E. Cummings*, p. 198 à 200.

summarize old facts and to lead to new ones. They are only a man-made language, a conceptual shorthand, as someone calls them, in which we write our reports of nature ; and language, as is well known, tolerate much choice of expression and many dialects.

Thus, human arbitrariness has driven divine necessity from scientific logic.³⁴¹

Et un peu plus loin : "Ideas (which themselves are but parts of our experience) become true just in so far as they help us to get into satisfactory relation with other parts of our experience."

James s'est par ailleurs défendu d'avoir une vision strictement utilitariste du savoir, mais Cummings, dans son sonnet, fait le lien entre loi au sens scientifique du terme, et domination de la raison, d'où découle l'exploitation de la nature par l'humanité. C'est ici le cœur de sa critique : « Les prétentions de cette dernière [la raison] à la domination déclenchent la computation universelle et totale qui réduit toute chose à une quantité calculable », lit-on dans *Le principe de raison* de Martin Heidegger.³⁴² La notion de loi appliquée aux choses comme au langage s'approche de celle de syntaxe dont le poète cherche à se déprendre :

since feeling is first
who pays any attention
to the syntax of things
will never wholly kiss you³⁴³

"Syntax of things" : les choses, indistinctes, abstraites, ont une fonction les unes par rapport aux autres. Comme pour les mots, à un contexte donné correspondent des fonctions obéissant à des règles. Il est intéressant de remarquer que ce terme choisi par Cummings a plusieurs points communs avec celui de « paradigme » : ce dernier, issu du grec tout comme « syntaxe », repris et popularisé par Thomas Kuhn en philosophie des sciences, est lui aussi un terme provenant de la rhétorique, puis de l'étude des langues. Plus précisément, ainsi que le rappelle Iain Hacking dans sa préface à *Structure of Scientific Revolutions*, il désigne un type d'argument d'une dispute dans la *Rhétorique* d'Aristote – celui sur lequel tout auditeur tombera d'accord. Il désigna ensuite, en grammaire, un modèle de conjugaison ou de déclinaison.³⁴⁴ Ce second sens est éclairant car il est assez proche de la métaphore de Cummings : la proximité réside dans le choix d'un mot issu de la

341 James, W., *op.cit.*, p. 511.

342 Heidegger, M., (A.Préau, trad.), *Le principe de raison*, Paris, Gallimard, 1962, p. 182.

343 *C.P.*, p. 291.

344 Voir Hacking, I., *Introductory Essay* in Kuhn, T., *Structure of Scientific Revolutions*, (*op.cit.*), en particulier les p. xvii à xxv.

grammaire, et qui renvoie à une idée de régularité, de prédétermination, de dépendance au contexte. Dans le poème de Cummings, les interactions entre les choses forment syntaxe : cela implique qu'on puisse déduire de leur observation des invariants, des règles, voire des lois. C'est l'attention qu'on y porte qui permet de proposer un paradigme, c'est-à-dire un ensemble d'explications, à ces interactions, en un mot des théories. Celles-ci, comme cela a déjà été dit, se rattachent à trois domaines : la philosophie, la religion, le savoir savant, autrement dit, selon la terminologie de Comte, le mythe, la métaphysique, la théorie scientifique – à cela près que Cummings ne les hiérarchise pas.

"Unpoem", "law", "syntax of things" : on voit que l'idée même du paradigme, quoiqu'un peu confuse et connotée négativement, n'est pas absente de la pensée de Cummings, quand bien même le terme ne peut être présent dans son œuvre, et pour cause puisqu'il n'a véritablement pris le sens qu'on lui connaît qu'après la mort du poète. Comment l'origine, la formation et la transmission des paradigmes est-elle représentée ?

10. Formation et transmission des paradigmes

La représentation de la formation des paradigmes scientifiques dans le corpus cummingsien a lieu principalement dans deux œuvres dramatiques, *Santa Claus* et *Anthropos : The Future of Art*. Pour ce qui est du corpus poétique, trois poèmes déjà cités à plusieurs reprises dans cette étude présentent quelques traces : il s'agit de "swim so now so million many worlds in each", "Space being(don't forget to remember) Curved" et "kind)" (*C.P.*, p. 464). Rupture franche entre un paradigme nouveau et l'ancien, ou continuité ? Dans ces trois poèmes, Cummings ne tranche pas vraiment. La rupture avec les paradigmes antérieurs semble prévaloir dans "swim so now million many worlds in each", en raison, notamment, de l'adverbe "now" qui l'induit. Cependant, on y lit en creux une comparaison avec les conceptions de l'univers qui circulaient autrefois : le monde pluraliste, changeant voire éphémère comme une fleur succède à l'univers stable, unique, décrit auparavant par les savants. Dans "Space being(don't forget to remember) Curved", le paradigme exposé par la voix poétique est présenté comme une expansion du paradigme précédent qu'il remplace (l. 4 à 6) :

an electromagnetic(now I've lost
the)Einstein expanded Newton's law preserved

Il s'agirait finalement d'une fausse nouveauté : la loi de Newton n'est qu'un cas particulier de la théorie einsteinienne. Einstein remplace Newton, mais en garde une partie, à savoir le terme-clé "continuum". D'une façon comparable, dans "kind", un homme reprend comiquement une comparaison qu'il attribue à Shapley et la complète, si l'on peut dire. Cependant, son apport est des plus limités puisqu'il se résume à un simple changement de comparant – du cookie, on passe au biscuit – sans incidence sur la conception en elle-même. Dans "Space being(don't forget to remember)Curved", la continuité entre les paradigmes einsteinien et newtonien apparaît comme une évidence pour la voix poétique. Cependant, l'accent est mis sur le mode de transmission vertical du savoir. On y décèle de la part de la voix poétique une vision cumulative des théories : le terme de "continuum", qu'elle dit préservé par Einstein, est censé conserver la même signification d'un paradigme à l'autre. Or, cette question fait débat dans les années qui suivent le décès de Cummings : c'est une conception plutôt positiviste du progrès scientifique, à laquelle Thomas Kuhn répond dans *Structure of Scientific Revolutions*. Cependant ce sonnet est une satire : Cummings tourne en dérision non seulement le soit-disant scientifique en plein discours de vulgarisation, mais également ses conceptions de l'univers et de la science. La question de savoir si les termes scientifiques conservent une signification identique d'un paradigme au suivant, ou pas (et dans ce cas, on parlera d'incommensurabilité³⁴⁵) n'est pas assez clairement traitée dans ces poèmes pour qu'il soit possible de savoir même si Cummings avait un avis sur le sujet.

C'est en revanche beaucoup plus visible dans les deux œuvres théâtrales que sont *Santa Claus* et *Anthropos : The Future of Art*. Le changement de système de pensée est mis en scène de façon très nette. Dans les deux intrigues, le paradigme est une création commune de plusieurs personnages ; plus exactement, un groupe est engagé dans une réflexion commune d'où ressort une idée émise par un individu et adoptée puis développée par son ou ses acolyte(s). Ce schéma narratif constitue la trame principale de l'intrigue d'*Anthropos*. En 1965, déjà, R.E. Wegner écrivait au sujet de cette brève pièce :

The word "GOD" in the play is used generically, having to do only with the distortion of religious belief into rigid practice and nothing to do with Christianity *per se*. As a term, "GOD" is ironically equated with "Evolution". "GOD" represents authority that demands an all-embracing, universal, and unquestioning obedience to a presumably infallible concept conveniently expressed in

345 Voir Barberousse, A. et Vorms, M., *Le changement scientifique*, in *Précis de philosophie des sciences* (Barberousse, A., Bonnay, D. et Cozic, M., dir.), Paris, Vuibert, 2011, p.143-144 pour une explication de ce concept.

the form of a slogan. The slogan is Evolution. Since the concept of evolution derived from science, the term " GOD " can be best applied to the godhead of our century : Science.³⁴⁶

L'élaboration du slogan-paradigme est une œuvre collective dans ce texte : les trois personnages se concertent, se contredisent, pour finir par prononcer chacun une syllabe du mot « évolution ». Serait-ce une caricature de l'attitude prônée par le Cercle de Vienne ?

La conception scientifique du monde ne se caractérise pas tant par des thèses propres que par son attitude fondamentale, son point de vue, sa direction de recherche. Elle vise la science unitaire. Son effort est de relier et d'harmoniser les travaux particuliers des chercheurs dans les différents domaines de la science. Cet objectif explique l'accent mis sur le travail collectif ainsi que la valeur accordée à ce qui peut être intersubjectivement saisi. De là, la recherche d'un système formulaire neutre, d'un symbolisme purifié des scories des langues historiques, de là aussi la recherche d'un système total de concepts.³⁴⁷

C'est également le cas dans *Santa Claus* : si la Mort donne l'idée de départ suite à une réflexion entamée avec le Père Noël, c'est ce dernier qui en infère tout un discours adressé à la foule, discours dont la fonction est d'extrapoler puis de transmettre un paradigme à partir d'une théorie de base. On remarque dans les deux cas que cette élaboration collective ne prend pas en compte ce qui existait précédemment (si toutefois il existait véritablement quelque chose dans ces deux mondes fictionnels). Tout se passe comme si les systèmes de pensée sortaient d'un néant conceptuel. Ils constituent donc une rupture, de fait, avec les visions du monde qui prévalaient éventuellement auparavant et sont reléguées aux oubliettes, provoquant un effet d'apparition *ex nihilo*, hors de tout contexte, d'un système de pensée simplifié à l'extrême. Dans *Anthropos*, les trois êtres infrahumains ont une sorte d'intuition commune qui permet la production du paradigme :

ALL THREE INFRAHUMAN CREATURES (*simultaneously*): I GOT IT !

They leap up.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : "Ev-

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : O-

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : Lution."

ALL THREE INFRAHUMAN CREATURES : HOORAY !

346 Wegner, R.E., *The Poetry and Prose of E.E. Cummings – A Study in Appreciation*, New York, Harcourt, Brace and World, Inc., 1965, p. 140.

347 Carnap, Hahn, Neurath, Schlick, Waismann, Wittgenstein (A.Soulez, dir.), *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits*, Paris, PUF, 1985, p. 115.

They advance toward the footlights, patting each other on the back and shaking hands.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : Gee – that's SWELL !

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : O – BOY !

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : DE – CIDEDLY !³⁴⁸

Cummings lui oppose l'intuition de l'artiste qui le conduit à la création d'une œuvre d'art, tout au long de la scène. Dans les deux cas, la réalité est déformée : l'objet caché derrière un rideau est vu différemment par l'artiste et par les trois infrahumains. Le désaccord profond entre les deux points de vue les rend irréconciliables.

Dans *Santa Claus*, l'intuition de la Mort paraît tout aussi instantanée que celle de G.O.D. dans *Anthropos* : "How about a wheelmine ?" s'écrie-t-il tout à trac.³⁴⁹ La logique interne de chacun des paradigmes ne fait en aucune façon appel à une réalité sensible, extérieure à elle-même. Nommer suffit à faire exister ce dont on parle. On perçoit le scepticisme de Cummings, pour qui le langage scientifique n'a pas de référent réel. Une théorie n'est ici rien d'autre qu'une grille de lecture du monde, élaborée *a priori*, en-dehors de toute expérience sensible, et que l'expérience, à l'occasion, pourra peut-être confirmer. À la limite, étant donné le peu de valeur que le poète accorde à l'expérience représentée par l'acte de mesurer, on peut se demander si une expérience visant à réfuter ou confirmer une théorie aurait un quelconque intérêt à ses yeux.

Curieusement, cela fait écho à ce qu'écrit Henri Poincaré, par exemple, au sujet du nominalisme :

Quelques personnes ont exagéré le rôle de la convention dans la Science ; elles sont allées jusqu'à dire que la Loi, que le fait scientifique lui-même étaient créés par le savant. C'est là aller beaucoup trop loin dans la voie du nominalisme. Non, les lois scientifiques ne sont pas des créations artificielles ; nous n'avons aucune raison de les regarder comme contingentes, bien qu'il nous soit impossible de démontrer qu'elles ne le sont pas.³⁵⁰

Quelques chapitres plus loin, Henri Poincaré réfute le scepticisme et le nominalisme en ces termes :

348 *The Theatre of E.E. Cummings, op.cit.*, p. 134.

349 *Id.*, p. 144.

350 Poincaré, H., *La Valeur de la science* in *La Science et l'hypothèse, (op.cit.)*, p. 183.

Résumons en quelques mots sa doctrine [de M. Roy] qui a donné lieu à de nombreuses discussions.

La Science n'est faite que de conventions, et c'est uniquement à cette circonstance qu'elle doit son apparente certitude ; les faits scientifiques, et *a fortiori*, les lois sont l'œuvre artificielle du savant ; la science ne peut donc rien nous apprendre de la vérité, elle ne peut nous servir que de règle d'action.

On reconnaît là la théorie philosophique connue sous le nom de nominalisme ; tout n'est pas faux dans cette théorie ; il faut lui réserver son légitime domaine, mais il ne faudrait pas non plus l'en laisser sortir.³⁵¹

Ce qui ressort des conceptions de Cummings à cet égard s'en rapproche : dans les deux textes dramatiques dont il vient d'être question, une théorie n'est rien d'autre qu'une grille de lecture créée de toutes pièces par un groupe. Elle se surimpose à la réalité, qu'elle ne décrit pas mais déforme. Coupée de toute sensation, elle n'a aucun besoin de l'expérience pour être confirmée, contrairement à ce qu'affirme la posture positiviste. Nul besoin d'apporter de quelconques preuves, étant donné que sa réception (par la foule ou par les infrahumains) est assurée du fait de l'identité de l'émetteur (individu ou groupe), laquelle n'est pas révoquée en doute. Le slogan, comme l'existence des mines de rouages, n'est jamais réfuté par les récepteurs. Dans *Santa Claus*, le Père Noël parvient à une forme de rédemption après avoir admis s'être trompé. Le personnage instigateur du mensonge est détruit par ceux-là mêmes qu'il a induits en erreur par son intermédiaire. La foule n'émet aucun doute, malgré l'apport de preuves montrant la supercherie. On aboutit à une situation de crise dans lesquelles deux explications des événements s'affrontent.

Si l'on résume, dans *Santa Claus* tout comme dans *Anthropos : The Future of Art*, ainsi que dans quelques poèmes disséminés dans son œuvre, pour Cummings toute théorie scientifique est irrationnelle, à l'écart de toute réalité sensible. Elle n'est pas vérifiée par l'expérience. Dans *Anthropos*, elle se réduit à un slogan qui explique tout, et la posture des trois infrahumains qui l'inventent puis la transmettent peut se lire comme une satire du positivisme. Une théorie s'élabore en groupe. Étant une grille de lecture du réel, elle est transmise de façon verticale par une personne ayant autorité. Elle ne souffre aucune réfutation et se présente comme une vérité supérieure, qui doit être acceptée sans condition. Il paraît extrêmement difficile de revenir sur un paradigme bien établi, sinon au prix d'une crise importante telle que celle exposée à la fin de *Santa Claus*, lorsque la foule tue la Mort suite à une méprise car elle le confond avec le Père Noël, lequel venait de tenter de la persuader de la fausseté du paradigme auquel elle croit. E.E. Cummings y pointe un danger lié à la réception de ces paradigmes et exprime sa crainte des dogmatismes.

³⁵¹ *Id.*, p. 292.

Par ailleurs, les objectifs affichés par les personnages à l'origine des paradigmes dans *Santa Claus* comme dans *Anthropos* font écho à ce qu'affirmait déjà le poète dans son *Introduction* au recueil *New Poems* : qu'il s'agisse d'un savoir ou d'objets, il est avant tout question de vendre un produit à une foule crédule, et il est clair que, dans *Anthropos*, le terme de "slogan" renforce cette lecture, quoique l'utilisation qu'en font les trois infrahumains s'apparente plutôt à une propagande politique qu'à de la publicité commerciale – ce que fait le Père Noël dans la deuxième scène de *Santa Claus*.

On peut se demander si ne se trouve pas ici, en filigrane, un aspect du pragmatisme de James qui serait dévoyé, à savoir la conception de la vérité qu'il expose dans *Pragmatism* : "[...] Ideas (which themselves are but parts of our experience) become true just in so far as they help us to get into satisfactory relation with other parts of our experience."³⁵² Quelques pages plus haut dans ce même ouvrage, James écrit également :

The pragmatic method is primarily a method of settling metaphysical disputes that otherwise might be interminable. [...] The pragmatic method in such cases is to try to interpret each notion by tracing its respective practical consequences. What difference would it practically make to any one if this notion rather than that notion were true ? If no practical difference whatever can be traced, then the alternatives mean practically the same thing, and all dispute is idle. Whenever a dispute is serious, we ought to be able to show some practical difference that must follow from one side or the other's being right.³⁵³

Le dévoiement consisterait à ne considérer les conséquences des théories que sur un plan exclusivement économique : si ce paradigme nous permet de vendre quelque chose – que ce soit un artefact ou un savoir abstrait – alors il a des conséquences bénéfiques en termes de profit. Par ailleurs, il permet d'exercer un ascendant sur d'autres individus : il est donc vrai, vu sous cet angle de manière exclusive (c'est-à-dire sans considération aucune de sa réalité concrète). C'est ce que la Mort, en substance, affirme au Père Noël :

In this empty un-understanding world
anyone can sell knowledge; everybody wants knowledge,
and there's no price people won't pay to get it.
–Become a Scientist and your fortune's made.

352 James, W., *op.cit.*, p. 512.

353 *Id.*, p. 506.

[...]
Forget your understanding for a while [...]
and as for knowledge, why, don't let that worry you :
once people hear the magic name of "Science"
you can sell people anything – except understanding.
[...]
the less something exists, the more people want it.³⁵⁴

Le Père Noël n'a pas à se préoccuper de l'absurdité de ce qu'il transmet, ou de la situation elle-même : seules comptent pour la Mort comme pour lui-même, dans un premier temps, les conséquences pratiques de la transmission du paradigme que sont les mines de rouages, conséquences qui suffisent à affirmer la réalité de l'existence de ces dernières, à les vérifier, ne serait-ce que sous une forme imprécise et incomplète. Les mines de rouages, quant à elles, peuvent effectivement être considérées comme une métaphore des paradigmes scientifiques, étant données leurs conséquences sur la foule : les mines forment la base d'un schéma de pensée auquel la foule se rallie. Celle-ci s'évertue ensuite à mener jusqu'au bout l'expérience de pensée initiée par le Père Noël, comme si l'existence des mines de rouages était une réalité : c'est donc bien un paradigme, puisqu'il permet de prédire des phénomènes (imaginaires), à cela près qu'il n'est évidemment pas établi de manière très rigoureuse d'un point de vue scientifique. Par ailleurs, dans une longue paraphrase qui désigne le progrès technique, Cummings souligne l'hypocrisie qu'il attribue aux savants et aux savoirs qu'ils bâtissent et transmettent : "[T]he latest and closest plural approximation to singular prenatal passivity which science, in its finite but unbounded wisdom, has succeeded in selling their wives". Que reste-t-il alors aux yeux du poète, de la notion de vérité telle que James a pu l'exposer, si elle n'est qu'un prétexte ?

11. Malveillance

Une idée traverse ces trois textes – *Santa Claus*, *Anthropos : The Future of Art* et l'introduction au recueil *New Poems* : celle de la malveillance des savants. Leur volonté de domination les conduit à réduire l'humanité au silence (*Anthropos*) grâce à un discours flatteur et mensonger (*Santa Claus*, scène 2), à l'opposé d'un savoir véritable – discours qui s'apparente à une vérité révélée par un faux dieu dans *Anthropos*.

354 E.E. Cummings, *The Theatre of E.E. Cummings*, p. 144.

Bien sûr, Cummings réfute ce faisant la neutralité et les objectifs affichés des scientifiques. Par exemple, Poincaré balaie comme d'un revers de la main toute mise en cause de ce type en affirmant que le but ultime est la recherche de la vérité. Le progrès matériel n'est là que pour permettre aux hommes de s'adonner plus librement à cette recherche.³⁵⁵ Le *Manifeste du Cercle de Vienne*, quelques années plus tard, recherche « la netteté et la clarté », la neutralité d'un « système formulaire neutre », dans lequel aucune « langue historique » ne doit prévaloir sur les autres.³⁵⁶ Encore un peu plus tard, Einstein et Infeld ne souhaitent que « saisir la réalité » :

Without the belief that it is possible to grasp the reality with our theoretical constructions, without the belief in the inner harmony of our world, there could be no science. This belief is and always will remain the fundamental motive for all scientific creation. Throughout all our efforts, in every dramatic struggle between old and new views, we recognize the eternal longing for understanding, the ever-firm belief in the harmony of our world, continually strengthened by the increasing obstacles to comprehension.³⁵⁷

Il est bien clair que Cummings partage un avis exactement opposé, qui rejoint peut-être, au moins en partie, Heidegger dans son *Principe de la Raison* :

[...] la particularité, la singularité et la valeur de l'individu disparaissent à une vitesse effrayante, au bénéfice d'une totale uniformité. Tout cela, qu'il nous plaise ou non de l'observer aujourd'hui et d'en convenir, a sa source dans la dispensation de l'être comme objectité pour la subjectivité de la Raison, pour la *Ratio*, marquée par le principe de raison. Les prétentions de cette dernière à la domination déclenchent la Computation universelle et totale qui réduit toute chose à une quantité calculable.³⁵⁸

En forçant le trait, on retrouve les fondements de l'intrigue de *Santa Claus*, dans laquelle tout savoir se vend – ce qui implique que sa valeur se traduit en termes chiffrés, calculables. On peut penser également aux objectifs mercantiles attribués aux savants dans l'introduction aux *New Poems*. Cummings amplifie cette pensée en attribuant aux producteurs de savoirs – de paradigmes –, dépositaires d'une autorité conférée par la possession supposée d'un savoir fictif, une volonté manifeste de soumettre les individus à leurs systèmes de pensée.

355 Poincaré, *op.cit.*, p. 179 : « La recherche de la vérité doit être le but de notre activité, c'est la seule fin qui soit digne d'elle. Sans doute nous devons d'abord nous efforcer de soulager les souffrances humaines, mais pourquoi ? Ne pas souffrir, c'est un idéal négatif et qui serait plus sûrement atteint par l'anéantissement du monde. Si nous voulons de plus en plus affranchir l'homme des soucis matériels, c'est pour qu'il puisse employer sa liberté reconquise à l'étude et à la contemplation de la vérité. »

356 *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits*, (*op.cit.*), p. 115.

357 Einstein, A. et Infeld, L., *The Evolution of Physics*, p.296.

358 Heidegger, M., *op.cit.*, p. 182.

Dans *Santa Claus* comme dans *Anthropos*, la volonté de domination dicte le choix du paradigme. Dans "Space being(don't forget to remember)Curved", aucune option n'est proposée par la voix poétique : tout a déjà été circonscrit auparavant par d'autres. Einstein a pris le pas sur Newton, et un seul paradigme est à présent recevable et s'impose comme une évidence (1.7-8) :

of Course life being just a Reflex you
know since Everything is Relative

Le lecteur – récepteur n'a même plus le choix entre l'ancien paradigme et le nouveau. Seul s'exprime ici l'ascendant de la voix poétique et du paradigme dont elle se fait le relai, sur l'esprit de son récepteur. L'élaboration des théories dans les quelques textes où elle est représentée n'est pas guidée par la rationalité ni par la volonté de mieux décrire ou mieux comprendre le monde. Il n'y a pas de volonté d'explication mais de domination.

Par ailleurs, dans ces représentation, les slogans ou les inventions ne sont réfutés à aucun moment. Nulle part, il n'est question de leur vérification. Le trio "G.O.D." d'*Anthropos* ne se soucie pas plus de la vérité de leur slogan que les scientifiques dans l'introduction aux *New Poems* : la vérification n'a donc pas d'utilité. "We doctors know" est-il affirmé au dernier vers de "pity this busy monster manunkind" : aucune réplique n'est possible. Le doute n'a pas sa place devant de telles positions irréfutables – au contraire de ce que devrait être une théorie scientifique. Si dans *Anthropos*, on assiste à une parodie de confrontation entre pairs, il s'agit moins en l'occurrence, de définir quel slogan – paradigme représentera le mieux la réalité globale du monde, que de choisir le plus efficace pour contrôler les esprits des infrahumains. Le slogan n'aura donc pas nécessairement à être en adéquation avec le monde, par exemple en énonçant une généralité vérifiable objectivement, mais avec l'idée que les infrahumains s'en font. Ces derniers, de même que la voix poétique de "Space being(don't forget to remember)Curved", ne reçoivent rien que ce qui reflète leurs idées préconçues : le slogan-théorie n'est là que pour les conforter.

Il n'est donc pas surprenant que les confrontations et réfutations soient le fait d'être extérieurs, personnages naïfs, ignorant ou se tenant à l'écart du savoir : l'homme artiste d'*Anthropos* ; la voix poétique à la fin de "kind)" (*C.P.*, p. 464) ; ou encore le Père Noël qui rend son masque dans *Santa Claus*. La réfutation n'est pas possible entre pairs, pour les savants que Cummings met en scène, qu'il représente comme des dépositaires du savoir, fonctionnant en vase

clos. On peut rappeler l'idée de Thomas Kuhn, selon laquelle dans la science dite normale, les savants chercheraient avant toute chose à corroborer les éléments du paradigme dominant pour le conforter ; une idée contradictoire, quelle qu'elle puisse être, serait susceptible d'être mise à l'écart en première intention.³⁵⁹ Cummings force le trait, naïvement, c'est-à-dire à la manière de l'artiste dans *Anthropos*. Plutôt que d'attaquer les théories sur le fond, c'est-à-dire sur leur contenu – quoique l'artiste ait sa propre vision de la machine, différente de celle du trio –, il s'en prend à la manière dont il se représente leur influence sur notre façon de penser : comme des dogmes arbitraires qui imprègnent notre langage et notre vision des choses :

À ce stade, il conviendrait de faire quelques remarques à propos du rôle du langage de tous les jours dans la pratique scientifique. [...] Le fait que les propriétés pragmatiques de certaines parties du langage de tous les jours soient restées inchangées peut bien être dû au fait que les gens qui utilisent ces sections particulières ne sont pas intéressés par la science et n'en connaissent pas les résultats ; après tout, les théories en tant que telles ne peuvent pas influencer les habitudes linguistiques. Ce qui peut influencer ces habitudes, c'est l'adoption des théories par certaines personnes.³⁶⁰

Ces « personnes » cristallisent précisément pour Cummings tout ce qu'il se représente de négatif quant au savoir : la domination de ceux qui le possèdent sur le reste de l'humanité, une vision rétrécie du monde, l'arbitraire d'une science utilitariste uniquement préoccupée par la production de nouveaux paradigmes et de nouveaux besoins matériels.

Pour conclure, on peut noter que les caractéristiques que Cummings attribue tout à la fois aux savants (dogmatisme, arbitraire), au langage savant (univocité, stabilité de la signification des termes, absence d'ambiguïté revendiquées) ou encore aux paradigmes (un seul valable à l'exclusion de tous les autres, un nouveau paradigme complète et remplace le précédent), tout cela dessine à grands traits tirant parfois vers la caricature un portrait peu flatteur qui rejoint, par certains aspects, celui que Kuhn ou Feyerabend traçaient du courant positiviste.³⁶¹ Cummings montre au fil de ses poèmes que ce positionnement est inacceptable selon son point de vue de poète.

359 Voir Kuhn, T., *op.cit.*, p. 24 : "The success of a paradigm [...] is at the start largely a promise of success discoverable in selected and still incomplete examples. Normal science consists in the actualization of that promise, an actualization achieved by extending the knowledge of those facts that the paradigm displays as particularly revealing, by increasing the extent of the match between those facts and the paradigm's predictions, and by further articulation of the paradigm itself. [...] No part of the aim of normal science is to call forth new sorts of phenomena ; indeed those that will not fit the box are often not seen at all. Nor do scientists normally aim to invent new theories, and they are often intolerant of those invented by others. Instead, normal-scientific research is directed to the articulation of those phenomena and theories that the paradigm already supplies."

360 Feyerabend Paul, et Malolo Dissakè Emmanuel (trad. et prés.), *Réalisme, Rationalisme et Méthode Scientifique*, Chennevières-sur-Marne, Paris, Dianoïa, 2005, p. 71.

361 Voir Barberousse, A. et Vorms, M., *id.*, en particulier les p. 176 à 188.

C) De la déshumanisation à la dénaturation de l'humanité : sur quatre poèmes de *IXI*

1. Contextualisation

En prolongement de la lecture de *Santa Claus* qui vient d'être proposée et de la critique ouverte que Cummings y expose d'un monde fasciné par la technologie, même factice, nous porterons nos regards vers quatre poèmes qui lui sont très légèrement antérieurs, si l'on s'en tient à leur date de parution (1944). Ce sont les quatre poèmes qui concluent la première section de *IXI*, à savoir "plato told him" (*C.P.*, p.553), "pity this busy monster, manunkind" (*C.P.*, p.554), "fire stop thief help murder save the world" (*C.P.*, p.555) et enfin "one's not half two.It's two are halves of one" (*C.P.*, p.556).

Dans "plato told him" (*C.P.*, p.553), Cummings rend le contexte d'écriture explicite à la toute fin du texte :

plato told

him:he couldn't
believe it(jesus

told him:he
wouldn't believe
it)lao

tsze
certainly told
him,and general
(yes

mam)
sherman
and even
(believe it
or

not)you
told him:i told
him;we told him
(he didn't believe it,no

sir)it took
a nipponized bit of
the old sixth

avenue

el;in the top of his head:to tell

him

Les six dernières lignes du texte font directement allusion à une rumeur qui naquit après le démontage d'une ligne aérienne du métro new-yorkais en 1938 et 1939. Le métal qui le constituait fut vendu, et d'aucuns, pendant les années de guerre qui suivirent, suggérèrent qu'au moins une partie avait pu être rachetée par les Japonais pour la fabrication d'armes ou de munitions.

Dans le sonnet placé à la suite de ce poème anti-militariste, on perçoit également une tonalité très critique, dans la même veine :

pity this busy monster,manunkind,

not. Progress is a comfortable disease:
your victim(death and life safely beyond)

plays with the bigness of his littleness
–electrons deify one razorblade
onto a mountainrange;lenses extend

unwish through curving wherewhen till unwish
returns on its unself.

A world of made
is not a world of born–pity poor flesh

and trees,poor stars and stones,but never this
fine specimen of hypermagical

ultraomnipotence. We doctors know

a hopeless case if–listen:there's a hell
of a good universe next door;let's go³⁶²

On perçoit le même ton critique dans le sonnet de la page suivante, tout au moins au début :

("fire stop thief help murder save the world"
what world?

is it themselves these insects mean?
when microscopic shriekings shall have snarled
threads of celestial silence huger than
eternity,men will be saviours

–flop
grasshopper,exactly nothing's soon;
scream,all ye screamers, till your if is up
and vanish under prodigies of un)

"have you" the mountain,while his maples wept

362 C.P., p. 554.

air to blood,asked "something a little child
who's just as small as me can do or be?"
god whispered him a snowflake "yes:you may
sleep nom,my mountain" and this mountain slept

while his pines lifted their green lives and smiled³⁶³

Dans les six derniers vers, l'allusion à une divinité agissante au sein de la nature annonce le sonnet de la page suivante, au caractère ouvertement transcendantal³⁶⁴ de bout en bout, et organisé autour du concept de "wholeness" dont il sera ultérieurement question.

one's not half two. It's two are halves of one:
which halves reintegrating,shall occur
no death and any quantity; but than
all numerable mosts the actual more

minds ignorant of stern miraculous
this every truth—beware of heartless themselves
(given the scalpel,they dissect a kiss;
or,sold the reason,they undream a dream)

one is the song which fiends and angels sing:
all murdering lies by mortals told make two.
Let liars wilt,repaying life they've loaned;
we(by a gift called dying born)must grow

deep in dark least ourselves remembering
love only rides his year.

All lose,whole find³⁶⁵

Ce sonnet donne une réponse pour ainsi dire décontextualisée à "plato told", ainsi qu'à "pity this busy monster,manunkind" et aux dix premiers vers de "(fire stop thief help murder save the world)". Le décalage s'instaure de manière progressive.

363*C.P.*, p. 555.

364 Cet adjectif est utilisé dans le sens que lui donne Norman Friedman pour caractériser certains poèmes de Cummings et qu'il explique dans *E.E. Cummings, The Art of his Poetry (op.cit.)*, en particulier p.13 à 27 et 64 à 71. On peut lire en particulier, p.23 : " [In Cummmings' poetry] dream is the world of transcendance – although not, as I have shown, a specifically Christian world – the world of unconscious and spontaneous power, of the night, the moon, and the stars. The key terms that Cummings has developed to expression the various aspects of this world are *mystery, miracle, secret* and *magic*." Ce sont des poèmes contemplatifs, traitant de thématiques généralement abstraites, voire philosophiques.

365*C.P.*, p.556.

2. Alertes

Un événement intéressant se produit dans les trois premiers poèmes de la séquence : chacun comporte un avertissement dont la voix poétique affirme ou sous-entend l'inefficience. La brusque intrusion du contexte de l'écriture dans "plato told" suffit à le rappeler au lecteur : quels qu'en soient les émetteurs, l'humanité reste sourde à ces alertes.

Lisons un premier exemple, tiré de ce même poème : les émetteurs de l'avertissement sont tout d'abord des sages antiques et éminents (Platon, Jésus, Lao Tseu). Ensuite, le général Sherman, personnage historique de la Guerre de Sécession, rappelle indirectement que Cummings écrit ce poème pendant une période de guerre mondiale. Suivent des humains anonymes dont la voix poétique, et pour finir la mort elle-même. Le destinataire, "him", n'est pas décrit et encore moins nommé. Il n'est désigné que par des pronoms personnels, mais étant donné la gradation "couldn't" (1.2), "wouldn't" (1.5) puis "didn't believe it" (1.19) et le contexte rappelé en toute fin de poème, Cummings pense vraisemblablement à un soldat engagé volontaire – pas nécessairement, d'ailleurs, un personnage réel, mais peut-être plutôt un stéréotype. La surdité du personnage, exprimée notamment par la gradation que nous venons de noter, est partagée par le lecteur : nulle part l'avertissement qui lui a été communiqué n'est explicité. Symbole d'une humanité sourde et engagée dans une guerre mondiale sans précédent, son inconscience finit par réduire au silence cet homme anonyme que la voix poétique dit avoir tenté de persuader, sans doute, d'abandonner son projet d'engagement dans l'armée.

Pour autant, cet homme inconscient, tombé – qui sait ? – comme beaucoup d'autres à la fleur de l'âge, est-il digne de pitié ? La réponse se lit aux deux premiers vers du sonnet de la page suivante : "pity this busy monster,manunkind/not". Ce début est empreint d'incertitude, comme si la voix poétique hésitait : "manunkind" désigne-t-il "this busy monster", ou est-ce un autre être ou un ensemble d'êtres (le nom forgé "manunkind" aurait alors une fonction de vocatif) ? Le renvoi de "not" au début du vers suivant renforce cette impression d'hésitation, comme si ce n'était qu'après réflexion que la décision de se laisser aller ou non à un sentiment de pitié ou de compassion pouvait être prise. Finalement, la réponse est négative : ce monstre affairé qu'est l'humanité ne mérite pas la moindre commisération. Elle va à sa perte, c'est un fait établi, mais le sonnet reste ambigu sur deux points : premièrement, le destinataire de l'avertissement est-il "manunkind" ou le lecteur ? Les deux peuvent se confondre. Deuxièmement, l'identité du ou des émetteur(s) : sont-ce les "doctors" du

vers 12, des savants sûrs d'eux-mêmes et de leur savoir, ou une voix poétique autre et distanciée ? Quoiqu'il en soit, le diagnostic est posé et aucune discussion n'est ouverte : l'humanité, bien que "victime" de cette maladie qu'est le progrès selon Cummings (l.2), est indigne de pitié et inconscient de son propre sort comme de ses responsabilités ("your victim ... *plays with the bigness of his littleness*", l.3-4. Nous soulignons). On comprend de ce fait que l'appel au secours émis cette fois par l'humanité dans le sonnet suivant ne puisse recevoir la réponse attendue : ("fire stop thief help murder save the world" / what world? / is it themselves these insects mean?" (*C.P.*, p. 555, l. 1 à 3). Le dieu présent dans la seconde partie du sonnet (l.11 à 16), "murmure" un "flocon de neige", à l'instar du poète s'appêtant dans un poème plus ancien à "proférer un arbre"³⁶⁶, soulignant une fois encore le pouvoir performatif, éminemment créateur, de la parole poétique. Cependant, ce dieu ne le fait pas pour répondre aux sollicitations angoissées d'une humanité auto-destructrice, mais pour permettre aux éléments et êtres naturels de s'inscrire pleinement dans les cycles de la nature, matérialisés par le passage de l'automne à l'hiver que suggèrent les feuilles rouges des érables et la neige qui point.

L'appel urgent de l'humanité et le silence qui lui est opposé renforcent le sentiment de danger imminent, certainement lié au contexte historique de l'écriture du poème. La destruction matérielle du métro aérien new-yorkais entraîne la destruction (réelle ou supposée) d'une partie de l'humanité. Ce danger de mort, ressenti et exprimé (*C.P.*, p. 555, l.1), pour autant n'entraînera pas de rupture dans l'harmonie cosmique : comme dans "swim so now so million many worlds in each" (*C.P.*, p. 603), et à l'aide d'une image très semblable (la musique des sphères), Cummings rappelle avec économie l'insignifiance de l'homme devant l'immensité de l'univers : "how should a loudness called mankind unteach / whole infinite the who of life's life(hark /what silence)?"³⁶⁷. Il insiste par la même occasion sur son impuissance à se sauver elle-même, et rend l'humanité pleinement responsable du sort dont elle se plaint. À ce titre, elle est indigne de la moindre compassion : ceci est une première étape, et non la moindre, dans le processus de déshumanisation de l'humanité à l'œuvre dans de nombreux poèmes de Cummings.

366 Voir *C.P.*, p. 114 : "i am going to utter a tree,Nobody / shall stop me" (l. 1-2).

367 *C.P.*, p. 603, l. 1 à 5.

3. Échelles : espace et temps

L'un des signes de ce processus de déshumanisation dans les poèmes dont il est ici question, est la minimisation systématique de la taille de l'humanité, ou, plus justement, une représentation plus exacte de ses dimensions relativement au cosmos. On peut relire, pour s'en convaincre, les lignes 3 à 6 du sonnet de la p.554. L'humanité paraît inconsciente de sa taille réelle : "what world ? / Is it themselves these insects mean?" demande la voix poétique (*C.P.*, p. 555, l. 2-3). De tels êtres ne peuvent pousser que d'infimes cris d'angoisse, quasiment inaudibles ("microscopic shriekings", l.4 du même sonnet), ce qui donne leur vraie mesure à l'échelle de l'univers. Dans "plato told him", l'homme ajoute à cette inconscience un manque de lucidité flagrant au sujet de sa propre vulnérabilité, lui qu'un déchet métallique peut détruire en un instant ("[...] it took / a nipponized bit of / the old sixth / avenue /el;in the top of his head:to tell/him", l.20 à 25). Dans le sonnet de la page 554, l'humanité considère comme immenses des choses en réalité minuscules ("—electrons deify one razorblade / into a mountainrange", l. 6-7). À l'inverse, la montagne, immense pour un humain et par ailleurs inanimée, est seule, avec la divinité, à avoir une idée juste de l'échelle véritable des êtres (*C.P.*, p.555, l.12-13 : "a little child / who's just as small as me").

Cummings opère de manière similaire en ce qui concerne le temps, et ce d'autant plus qu'il en fait un seul continuum : "lenses extend / unwish through curving wherewhen till unwish / returns on its unself." (*C.P.*, p. 554, l. 6 à 8). Cet espace-temps n'est pas sans rappeler celui de la théorie de la relativité, un espace-temps courbe mais fini que décrit Albert Einstein au chapitre 32 de *La relativité*, en particulier dans le dernier paragraphe :

Le calcul montre [...] que si la matière était uniformément distribuée, le monde devrait nécessairement être sphérique (ou elliptique). Mais comme en réalité la matière est dans le détail irrégulièrement distribuée, le monde réel s'écartera dans le détail de la forme sphérique, il sera quasi sphérique. Mais il devra être nécessairement fini.³⁶⁸

L'image de l'univers courbe, voire sphérique ou quasi-sphérique mais fini est bien présente dans le vers de Cummings que nous venons de citer. Dans un tel univers, le temps absolu n'existe plus :

368 Einstein, A., *op.cit.*, p. 158.

In previous chapters we have seen how our views of the nature of time have changed over the years. Up to the beginning of this century people believed in an absolute time. That is, each event could be labelled by a number called 'time' in a unique way, and all good clocks would agree on the time interval between two events. However, the discovery that the speed of light appeared the same to every observer, no matter how he was moving, led to the theory of relativity – and in that one had to abandon the idea that there was a unique absolute time. Instead, each observer would have his own measure of time as recorded by a clock that he carried: clocks carried by different observers would not necessarily agree. Thus time became a more personal concept, relative to the observer who measured it.³⁶⁹

Cummings, s'il prend bien en compte la notion d'espace-temps courbe et fini, n'abolit cependant pas le temps dans le poème de la page 555. Au contraire, il insiste sur le contraste qu'il perçoit entre le temps humain et les rythmes naturels : notamment, dans le passage d'une saison à une autre ressort une forme de lenteur induite par des actions de second plan accomplies par des êtres ou éléments naturels. Elles sont non bornées dans le temps, donc potentiellement assez longues : "while his maples wept /air to blood" (l.11-12) ; "while his pines lifted their green lives and smiled" (l.15-16). Le passage de la fin de l'automne au début de l'hiver entraîne une mise en sommeil des éléments, alliée à un calme et à une sérénité contrastant fortement avec l'agitation des humains. Il n'est besoin pour s'en apercevoir que de relire la question calmement posée à la divinité par la montagne, élément éternel à l'échelle des humains mais en demande d'une parcelle d'éphémère ("have you [...] something a little child / who's just as small as be could do or be?", l.11-12-13), et de la comparer au cri de la première ligne, avec tout ce que le rythme de cette phrase quasiment composée de termes monosyllabiques juxtaposés induit : agitation, rapidité, précipitation. Ce cri ne représente qu'un minuscule instant dans l'éternité, une parenthèse dans un poème alors que Cummings a écrit d'autre part : "life is not a paragraph / and death i think is no parenthesis" (*C.P.*, p. 291). L'éphémère humanité ne vit pas une vie véritable, mais ne vit qu'une parenthèse, tout en exigeant une forme de permanence pour son monde en déliquescence – et ce, en complète contradiction avec la fin du sonnet. Est-ce pour cela que les rythmes naturels sont absents du sonnet de la p. 554, alors qu'y figure, en filigrane, le concept d'espace-temps ? L'action et le savoir humains ont effacé les rythmes naturels, fondus en un temps théorique, ce qui pour Cummings est une illusion. L'humanité ne fait que revenir à son point de départ (l. 6 à 8) : parodie d'un éternel retour ?

369 Hawking, S., *A Brief History of Time*, p. 159.

Conjointement à tout ceci, dans ces quatre poèmes, Cummings émet systématiquement un jugement fortement péjoratif sur tout ce qui a trait à l'humanité. C'est très visible dans "plato told" (p.553) : la gradation "couldn't believe it" (l.2-3), "wouldn't believe it" (l.5) "didn't believe it" (l.19) montre la perte d'esprit critique et de lucidité d'un homme conduit de ce fait à la mort. Même état d'esprit dans le sonnet de la page suivante : "not" (l.2), "unwish" (l.7), "its unself" (l.8) : l'absence de volonté, voire le non-être ou même le néant répondent au manque de lucidité et d'intelligence du poème précédent. L'humanité retourne à son point de départ, le néant, manière de nier la réalité du progrès (*C.P.*, p.554, l.2 : "Progress is a comfortable disease"). Dans le sonnet de la page 555, le deuxième mot du premier vers est "stop". Un peu plus loin, "exactly nothing's soon" (l.8) semble annoncer l'anéantissement et la disparition des vers 9 et 10 : "scream,all ye screamers,till your if is up/and vanish under prodigies of un)". Cummings nie dans ce sonnet l'inefficacité du langage humain autre que poétique, puisqu'il oppose au cri de l'humanité, inaudible et stérile, le murmure créateur de la divinité ; à l'alerte vaine, les paroles de consolation ; à l'impuissance, l'acte créatif.

Bien sûr, tout ceci a pour effet de dévaloriser plus fortement encore l'espèce humaine, déjà mise à mal par les mots choisis par le poète pour la désigner: "this busy monster", "manunkind", et plus encore "electrons" (*C.P.*, p.554, l.1 et 5), terme plus radical encore que "these insects" (*C.P.*, p. 555, l.3) puisque toute idée de vie ou de conscience en est absente. Par ces appellations, Cummings fait de l'humanité une espèce inhumaine, dépourvue de sentiments exceptés l'orgueil et la peur. D'où son absence de compassion pour ces êtres minuscules qui se prennent pour le monde (*C.P.*, p. 555, l.3). L'orgueil que dénonce Cummings est celui de la conscience humaine fière de ses propres capacités et des savoirs qu'elle a construits (*C.P.*, p.554 : "your victim [...] /plays with the bigness of his littleness" et "We doctors know" (l.3-4 et 12)). Or, c'est précisément cet orgueil qui, dans les sonnets des pages 554, 555 et 556, rend effective la séparation entre l'homme et la nature, dont l'humilité est donnée en exemple page 555 (l.11 à l.16). Déshumanisée, ramenée à sa taille véritable et privée de sentiments, l'humanité est en route vers sa dénaturation.

4. Dénaturation

Dans le sonnet de la page 555, quand l'homme parle du monde (l.1), il ne fait pas allusion, d'après la voix poétique, à l'univers dans son ensemble mais à un monde limité à lui-même, sans prise en compte du reste. "Is it themselves these insects mean?" (l.3) : la question est rhétorique, il faut y entendre le reproche du poète qui enferme le monde humain entre deux parenthèses (l.1 et

1.10), utilisées conformément à l'usage. Au sein de ces limites, l'accent est mis, nous l'avons vu, sur la petitesse, la faiblesse. La sauterelle du huitième vers n'est pas celle du poème "r-p-o-p-h-e-s-s-a-r-g" (*C.P.*, p.396), pleine de vie et de fantaisie : son saut est nettement moins dynamique, si tant est qu'il soit accompli. Elle n'est que l'image de l'humanité. L'humain et l'animé se trouvent réduits à l'impuissance. "Life is no paragraph / and death [...]is no parenthesis", avons-nous relu un peu plus haut ; logiquement, la vie comme la mort véritables se sont retirées du monde humain : "(death and life safely beyond)" (*C.P.*, p. 554, l.3). Aussi, hors des parenthèses, à partir de la ligne 11 (*C.P.*, p. 555), trouvons-nous ce qui est véritablement vivant, à savoir, paradoxalement, l'inanimé – arbres et montagne – et l'éternel en recherche d'éphémère. On y voit "god", un être transcendant dont la transcendance n'est pas écrasante – une transcendance minuscule qui serait l'exact contraire du trio G.O.D ans *Anthropos*, trinité quant à elle autoritaire et dogmatique. Dans ("fire stop thief help murder save the world"", "god" s'adresse à la montagne comme un père à son enfant pour lequel il crée un flocon de neige, symbole de beauté, d'éphémère et du caractère cyclique du temps de la nature. Dans ce texte, l'inanimé est plus actif que l'humanité, car sa parole est suivie d'effet. L'émerveillement se laisse entrevoir dans le tout dernier vers, en contraste avec l'angoisse du début. L'humanité, auto-centrée, cantonnée dans les limites de son monde et angoissée par la perspective de sa prochaine disparition, est depuis longtemps déjà réduite au silence ; cela permet d'entendre le dialogue entre une nature réputée muette et inanimée, et son créateur. Le point de rupture se situe là, dans le caractère effectif ou ineffectif de la parole proférée.

Une division comparable se trouve dans le sonnet précédent, "pity this busy monster,manunkind", entre ce qui est digne de compassion et ce qui ne l'est pas. À la première catégorie se rattachent l'animal, le végétal, le cosmique et le minéral : "pity poor flesh / and trees,poor stars and stones" (l.9-10). L'adjectif "poor" est porteur de la compassion que le lecteur est incité à ressentir, à l'instar d'une des deux voix poétique dans "swim so now so million many worlds in each" : "poor worlds!" (*C.P.*, p. 603, l.12). Ces règnes ont la particularité d'être sans défense devant la soif de puissance de l'humanité. Aussi, cette dernière, indigne de compassion (*C.P.*, p.554, l.9-10) en est-elle distinguée. Le "monstre", rendu monstrueux également par son nom inventé à la manière d'une chimère lexicale, "manunkind", n'a pas sa place parmi les éléments naturels.

On comprend alors d'autant mieux la volonté de Cummings, ou de la voix poétique, de s'extraire de cette humanité par le biais du "i" minuscule – "eye" de l'observateur qui s'écarte pour mieux voir, et minuscule à l'opposé de l'hyper-puissance humaine revendiquée. À l'instar de la montagne-enfant ou du dieu de " ("fire stop thief help murder save the world"", la voix poétique est

très souvent consciente de sa propre insignifiance : "As I stand over the insect crawling amid the pine needles on the forest floor [...] I am reminded of the greater Benefactor and Intelligence that stands over me the human insect", écrit Thoreau au moment de conclure le récit de ses mois vécus en solitaire à l'étang de Walden.³⁷⁰ C'est cette lucidité qui permet au poète de juger l'orgueil démesuré de l'humanité et d'être en mesure de l'avertir des dangers qui la menacent (*C.P.*, p. 553).

5. Fin du monde

Ces poèmes, écrits en pleine Seconde Guerre Mondiale, sont des textes sur la fin d'un monde – voire sur la fin du monde. Dans ce contexte de guerre, le dieu ainsi que la transcendance qu'il symbolise s'éloignent et s'effacent. Remplacé dans l'esprit des hommes par un objet ou un principe (la lame de rasoir), le dieu devient "G.O.D.", symbole de la science dans *Anthropos*, et ne prône non plus l'unité ou la permanence l'être mais "Ev.O.Lution". La référence à Darwin est claire, mais l'évolution en tant que principe inhérent à l'organisation du vivant est désignée par un mot divisé, en morceaux. On y lit une contradiction évidente avec les conceptions de Cummings, pour qui la nature est un tout : "one is the song which fiends and angels sing" (*C.P.*, p.556). Le paradigme darwinien tel qu'il le comprend et l'utilise dans *Anthropos* détruit non seulement toute espérance, mais aussi l'unité de la nature par le seul fait que l'homme s'en extrait volontairement. L'humanité se trouve alors dénaturée, au sens premier et fort du terme, c'est-à-dire exclue de la nature. Dans un mouvement contraire, au fil des quatre poèmes des pages 553, 554, 555 et 556, la voix poétique s'extrait peu à peu du contexte de l'histoire purement humaine, pour rejoindre la nature et ses cycles (*C.P.*, p. 556, l.12 à 15):

we(by a gift called dying born)must grow
deep in dark least ourselves remembering
love only rides his year.
All lose,whole find

L'humanité est divisée entre les hommes coupés de la nature du fait de leur savoir, et la voix poétique accompagnée de son objet lyrique, qui s'y fond. La ligne de fracture passe par cette voix singulière.

370 Thoreau, H.D., *op.cit.*, p. 586.

On retrouve dans cette division des échos à Rousseau ou encore plus fortement à Thoreau. Guy Palayret écrit la chose suivante au sujet de la distinction entre l'homme de l'homme et l'homme de la nature chez Rousseau : "Émile, dont Rousseau veut faire un homme naturel, est aussi un être abstrait, que l'auteur se donne comme une entité théorique".³⁷¹ On lit une interprétation similaire dans l'introduction que Roger Bruyeron a rédigée pour la "Lettre à M.Philopolis", de Rousseau également : "Même si l'homme des sociétés primitives est au plus près de l'homme de la nature, du moins selon le récit qu'en donnent les voyageurs, ce dernier n'est que le produit de notre imagination, de celle du philosophe plutôt que de celle de l'historien, un modèle mais non une existence de fait que nous pouvons constater."³⁷² La différenciation opérée par Rousseau est donc plus théorique qu'effective. Comme en réaction à cette abstraction, Coleridge a un peu plus tard écrit avoir cherché – en vain ? – à définir l'homme en son naturel à partir de lui-même, non d'un être théorique reconstitué :

For not to think of what I needs must feel,
But to be still and patient, all I can ;
And haply by abstruse research to steal
From my own nature all the natural man –
This was my sole resource, my only plan :
Till that which suits a part infects the whole,
And now is almost grown the habit of my soul.³⁷³

Si l'on continue dans cette voie, Thoreau semble prolonger la pensée de ces deux auteurs, au sens où il s'est mis lui-même (*cf.* Coleridge) en situation d'être plongé dans la nature, coupé ou presque de toute interaction avec ses semblables, ou du moins est-ce ainsi qu'il présente son projet :

When I wrote the following pages, or rather the bulk of them, I lived alone, in the woods, a mile from any neighbor, in a house which I had built myself, on the shore of Walden Pond, in Concord, Massachusetts, and earned my living by the labor of my hands only. I lived there two years and two months. At present I am a sojourner in civilized life again.³⁷⁴

Il y a gagné, dit-il, une meilleure connaissance de lui-même et de sa place dans la nature :

371 Palayret, G., *Le rêve et la norme : l'idée de nature dans l'œuvre de Rousseau*, in *La nature* (Goddard, J.-C., dir.), Paris, Vrin, 1991, p. 146.

372 Voir Rousseau, J.-J., *Faut-il aller vivre dans les bois ? Lettre de J.-J. Rousseau à M.Philopolis*, présenté et annoté par Roger Bruyeron, Paris, Hermann Éditeurs, 2012, p. 9.

373 Coleridge, S.T., *Dejection – An Ode*, in *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*, London, Oxford university Press, 1927, p. 367.

374 Thoreau, H.D., *op.cit.*, p. 325.

I learned this, at least, by my experiment; that if one advances confidently in the direction of his dreams, and endeavours to live the life which he has imagined, he will meet with a success unexpected in common hours. He will put some things behind, will pass an invisible boundary; new, universal, and more liberal laws will begin to establish themselves around and within him; or the old laws be expanded, and interpreted in his favor in a more liberal sense, and he will live with the license of a higher order of beings. In proportion as he simplifies his life, the laws of the universe will appear less complex, and solitude will not be solitude, nor poverty poverty, nor weakness weakness.³⁷⁵

Où se situe Cummings par rapport à ces penseurs qui l'ont précédé ? Il opère une distinction assez semblable à celle de Rousseau, entre un homme dénaturé et un homme qu'il cherche à faire paraître vrai, ou naturel, et qui se confond souvent avec la voix poétique de ses poèmes lyriques. De Coleridge, on peut retenir la volonté de bâtir cet homme naturel à partir de soi-même, non d'une idée abstraite. Mais le goût de Cummings pour le sensible et le concret dans ses poèmes l'apparente à Thoreau : la voix poétique, en particulier dans "one's not half two. It's two are halves of one:" (*C.P.*, p.556), cherche au travers d'une fusion avec la nature à être un contrepois – dérisoire ? – à la dénaturation de l'humanité. Celle-ci représente un danger car elle détruit la nature en la divisant alors que la nature est un tout. Ce faisant, l'humanité se désolidarise de la nature. Elle n'est plus seulement déshumanisée aux yeux du poète, comme elle l'était déjà dans "Humanity i love you"³⁷⁶ : dénaturée, elle n'a plus accès à la plénitude de la vie. Le vivant ne se confond pas avec l'organique, et être en vie ("beingalive", *C.P.*, p.803) ne se limite pas à un fonctionnement mécanique du corps physique. Ce qui vit évolue et ressent : la montagne est alors vivante. Le non-vivant n'est pas simplement non organique : l'humanité, constituée de particules inanimées ou d'êtres fabriqués ("a world of made", *C.P.* p. 554), n'a alors plus de perspectives d'évolution et se trouve, de fait, exclue du vivant dans certains poèmes de Cummings.

6. Qu'est-ce qu'être vivant ?

Pour la voix poétique, dans les quatre poèmes dont il vient d'être question, le vivant ne se limite pas à l'organique au sens strict du terme. De même, le non-vivant n'est pas un synonyme exact de non-organique. Ce qui est né, ce qui est vivant, se distingue par la capacité de croissance, et par la spontanéité. Il pourrait sembler paradoxal dans ces conditions de cataloguer comme vivant ce qui est du domaine minéral, mais la personnification de la montagne (*C.P.*, p. 555), comme ailleurs celle de la lune, n'est pas innocente. La mort et la vie sont indissociables (*C.P.*, p.554, l.3) :

³⁷⁵ *Id.*, p. 580.

³⁷⁶ *C.P.*, p. 53. Ce poème est paru en 1922 dans *Tulips & Chimneys*.

or, la montagne comme la lune ont connu, ou connaissent, ou connaîtront une évolution, quoique cette dernière ne soit pas perceptible à l'échelle d'une vie humaine. Ils sont aussi voués à disparaître. En ce sens, ils partagent certaines des caractéristiques du vivant. Tout se passe comme si Cummings, comme Thoreau avant lui, refusait de dessiner une frontière claire entre l'humanité non assujettie à la technique, et le cosmos. Au contraire, l'humanité intéressée par la technique et le savoir, voire rendue esclave (*Santa Claus, Anthropos*) a perdu son caractère pleinement vivant. En effet, ce qui est fait ("a world of made", *C.P.*, p. 554, l.9), est achevé par un autre. Il n'a pas la possibilité de croître spontanément, ce qui est l'un des aspects de l'évolution du vivant. Bien plus, la puissance de l'humanité n'est nullement créatrice, nous l'avons vu, mais, présentée comme uniquement destructrice, elle ne produit que l'orgueil. Le terme "progress" (*C.P.*, p. 554, l.2) qui désigne le résultat de cette puissance est connoté négativement : "comfortable disease". L'oxymore en fait une marque de l'amoindrissement de la puissance d'agir de l'humanité – qu'il soit d'ailleurs la cause ou la conséquence de cette perte n'est pas clairement établi, et importe peu aux yeux du poète. Ce processus qu'est le progrès est en définitive un cercle vicieux (*C.P.*, p. 554, l. 6 à 8) dont on ne sait déterminer ce qui l'a créé, et qui ne peut s'arrêter. Etienne Terblanche explique bien ce fait lorsqu'il écrit :

Progress is indeed a contradiction : it is a rash sustenance of comforts that are nonetheless not so comfortable after all (they involve a comfortable 'dis-esase') ; simultaneously, they involve a disease, and consequently the poem is an ecological prognosis. Humans are therefore unkind : not childlike, and not related well to the earth and one another, given that the German word for child is das Kind and that English relatives are 'kin'. [...] Moreover, Middle English kynde means nature.³⁷⁷

Cependant, si l'on associe dans notre lecture ce sonnet de la page 554 avec le suivant, on pourrait tempérer quelque peu l'analyse d'Etienne Terblanche : l'immaturation de l'humanité ne la conduirait-elle pas à jouer de sa puissance prétendue ("plays with the bigness of his littleness", *C.P.*, p. 554, l. 4) comme un enfant imprudent jouerait avec des allumettes, au point d'allumer plus ou moins involontairement un feu potentiellement destructeur ("fire", *C.P.*, p. 555, l.1) ? Le savoir qui confère une telle puissance destructrice à l'humanité est à nouveau dévalorisé : "electrons deify one razorblade into a mountainrange" (*C.P.*, p. 554, l. 5-6). Or, dans le sonnet de la page 555, la montagne n'est qu'un enfant et se qualifie elle-même de "petite" ("as small as me", l.13). Quant à la lame de rasoir, Etienne Terblanche la comprend comme un objet occultant les montagnes, donc donnant une idée de la taille de l'humanité.³⁷⁸ On peut aussi la rapprocher du "rasoir d'Occam" :

³⁷⁷ Terblanche, E., *op.cit.*, p. 128.

³⁷⁸ "From this perspective, human nature has turned into a "busy monster" who deifies (and reifies) razorblades to the extent that they occupy human attention in the place of actual mountains". Terblanche, E., *op.cit.*, p. 128.

serait-il devenu un horizon indépassable pour l'humanité, un principe intangible qui l'empêche l'intellect humain de voir plus loin, comme une montagne ferme l'horizon ? Aussi l'allusion à l'espace-temps de la relativité (*C.P.*, p.554, l.7-8) souligne-t-elle le fait que pour Cummings le savoir est synonyme d'immobilisme et d'inutilité – l'esprit humain revient à son point de départ. Surtout, le rasoir d'Occam implique le refus *a priori* d'une explication des phénomènes faisant appel à la transcendance.³⁷⁹ Dans ce cas, il devient logique que dans le sonnet de la page 555, la divinité n'écoute ni ne s'adresse à une humanité qui, de toute façon, nie son existence. L'homme est enfermé dans son monde, c'est-à-dire en lui-même.

7. Dénaturation et comportement humain

Cummings illustre dans un sonnet un autre aspect montrant la dénaturation de l'humanité, à savoir l'absurdité de ses comportements en société :

when serpents bargain for the right to squirm
and the sun strikes to gain a living wage–
when thorns regard their roses with alarm
and rainbows are insured against old age

when every thrush may sign no new moon in
if all screech-owls have not okayed his voice
–and any wave signs on the dotted line
or else an ocean is compelled to close

when the oak begs permission of the birch
to make an acorn–valleys accuse their
mountains of having altitude–and march
denounces april as a saboteur

then we'll believe in that incredible
unanimal mankind(and not until)³⁸⁰

Les verbes présents dans ce sonnet expriment des actions habituellement humaines et signifiantes dans le cadre d'interactions sociales. Cependant, qu'elles expriment la demande, l'approbation, l'accusation ou bien encore sous-entendent un rapport de domination, toutes

379 Wittgenstein, L. *Tractatus logico-philosophicus* : «Si un signe n'a pas d'usage, il n'a pas de signification. Tel est le sens de la devise d'Occam. (Si tout se passe comme si un signe avait une signification, c'est qu'alors il en a une.)" (3.328, p.47), et aussi : "La méthode correcte en philosophie consisterait proprement en ceci : ne rien dire que ce qui se laisse dire, à savoir les propositions de la science de la nature – quelque chose qui, par conséquent, n'a rien à faire avec la philosophie –, puis quand quelqu'un d'autre voudrait dire quelque chose de métaphysique, lui démontrer toujours qu'il a omis de donner, dans ses propositions, une signification à certains signes. Cette méthode serait insatisfaisante pour l'autre – qui n'aurait pas le sentiment que nous lui avons enseigné de la philosophie – mais ce serait la seule strictement correcte.» (*Id.*, 6.54, p.112).

380 *C.P.*, p. 620.

paraissent absurdes et sans fondement quand elle sont accomplies par des éléments de la nature autres que des humains. Ce n'est cependant pas la personnification posée comme hypothèse qui semble absurde en elle-même dans ce poème. On trouve en effet dans l'œuvre de Cummings d'autres textes dans lesquels les animaux ou les éléments ont des attributs quasi-humains. Dans "the little horse is newLY" (*C.P.*, p. 657), le poulain nouve-né est pourvu de sensibilité ; dans un autre poème, les arbres ont un esprit (*C.P.*, p. 663 : "i thank You God for most this amazing") ; les montagnes parlent et dansent (*C.P.*, p. 555 ("fire stop thief help murder save the world"" et *C.P.*, p. 665, "when faces called flowers float out of the ground"). Seulement, dans le poème de la page 620, le sentiment d'absurdité provient d'une part du caractère hypothétique, hautement improbable de la réalisation des actions ; et d'autre part du fait qu'elles induisent toutes, nous l'avons noté, des hiérarchies similaires à ce qui existe dans les sociétés humaines, mais établies entre des éléments naturels pour lesquelles elles n'ont aucun sens. Ces comportements typiquement humains paraissent donc littéralement contre nature. La rupture est consommée entre la nature et l'humanité, "unanimal mankind", qui refuse d'être mise au même niveau que les autres êtres vivants. Or, cette rupture est-elle si effective ? Le poète, dans les derniers, en doute : "then we'll believe in that incredible / unanimal mankind(and not until)". Le mot forgé "unanimal", en rappelle un autre : "manunkind" (*C.P.*, p. 555). Dans les deux cas, une particule fait basculer le mot tel qu'en lui-même et le transforme une chimère lexicale. Le signifié n'a pas d'existence pleine et entière : la dénaturaton n'offre comme perspective à l'homme qu'une existence amoindrie.

Les comportements contre-nature de l'humanité consistant essentiellement en l'expression de rapports hiérarchiques dans le sonnet de la page 620 sont donc aux antipodes de ceux que Cummings attribue aux éléments ou être vivants naturels, libres de toute contrainte de cet ordre. Là où Rousseau, selon Blaise Bachofen, considérait qu'il pouvait y avoir une "bonne dénaturaton"³⁸¹, à savoir une forme de culture permettant de réfréner certains instincts afin d'être en mesure d'instaurer des relations sociales sinon satisfaisantes, du moins exemptes de violence physique, Cummings voit avant tout une somme de contraintes que l'humanité s'impose à elle-même, et entend imposer à une nature qu'elle juge indomptée et récalcitrante.

381 Voir Bachofen, B., *La condition de la liberte – Rousseau, critique des raisons politiques*, Paris, Éd.Payot & Rivages, 2002, p.42 à 45.

8. Quand l'humanité sort de la nature : espaces artificialisés, espaces naturels et espaces poétiques

Cette domination s'exerce en premier lieu sur les deux dimensions considérées jusqu'au début du vingtième siècle comme absolues et indépendantes l'une de l'autre : l'espace et le temps. Pour une question de commodité, ces deux aspects seront ici traités séparément, pour mieux montrer comment Cummings tient compte de cette idée alors nouvelle de continuum espace-temps pour l'intégrer à sa poésie, dans quelle mesure et dans quels buts il le fait.

Notons tout d'abord que la notion d'espace et la manière dont une partie de l'humanité la définit et l'occupe ont leur importance, si l'on étudie les relations entre l'homme et le vivant, c'est-à-dire la place – au sens propre et au sens figuré ou symbolique – que l'homme veut bien accorder aux autres être qui peuplent le milieu naturel. Le début de *Walden* de Thoreau illustre bien cette dichotomie : l'auteur sépare d'emblée, dès l'incipit de son livre, l'espace social, construit et délimité par la main de l'homme, et l'espace naturel.³⁸² Il continue en déplorant la division de l'espace opérée par l'homme, qui se sépare ainsi, de fait, du reste du vivant qu'il n'envisage plus qu'en termes d'exploitation et de rendement, c'est-à-dire d'un point de vue principalement utilitariste : il fait de la nature son esclave, et devient esclave lui-même du système qu'il met en place.³⁸³ C'est cela qui, selon lui, achève de dénaturer les hommes et en fait des machines :

Most men, even in this comparatively free country, through mere ignorance and mistake, are so occupied with the factitious cares and superfluously coarse labors of life that its finer fruits cannot be plucked by them. [...] Actually, the laboring man has not leisure for a true integrity day by day; he cannot afford to sustain the manliest relations to men; his labor would be depreciated in the market. He has no time to be any thing but a machine.³⁸⁴

382 Thoreau, *op.cit.*, p. 325 (passage déjà cité plus haut).

383 Thoreau, *op.cit.*, p. 326-327 : "I see young men, my townsmen, whose misfortune it is to have inherited farms, houses, barns, cattle, and farming tools ; for these are more easily acquired than got rid of. Better if they had been born in the open pasture and suckled by a wolf, that they might have seen with clearer eyes what field they were called to labor in. Who made them serfs of the soil ? Why should they eat their sixty acres, when man is condemned to eat only his peck of dirt? Why should they begin digging their graves as soon as they are born? They have got to live a man's life, pushing all these things before them, and get on as well as they can. How many a poor immortal soul have I met well nigh crushed and smothered under its load, creeping down the road of life, pushing before it a barn seventy-five feet by forty, its Augean stables never cleansed, and one hundred acres of land, tillage, mowing, pasture, and wood-lot! The portionless, who struggle with no such unnecessary inherited encumbrances, find it labor enough to subdue and cultivate a few cubic feet of flesh."

384 *Op.cit.*, p. 327.

Tout ce qui ferme l'espace, le civilise, le mesure, le divise, est tout à la fois l'illustration, la conséquence et le moyen d'entretenir et de justifier la séparation entre l'homme et le reste du vivant : la nature doit reculer au-delà des frontières dessinées par l'homme. Pour Thoreau, concrètement, cette limite se situe à environ un mile de la ville de Concord, suffisamment loin de la société humaine pour qu'aux yeux de ses concitoyens, sa survie paraisse difficile à assurer : "Some have asked what I got to eat ; if I did not feel lonesome; if I was not afraid; and the like."³⁸⁵

Comment Cummings traduit-il cette séparation en termes d'espace, au fil de son œuvre ? Dans trois poèmes de *ViVa*, l'homme est un solide, ou une forme aux contours nettement définis :

well)here's looking at ourselves

two solids in(all
one it)
solution(of
course you must shake well)

(*C.P.*, p. 325, l.1 à 5)

the almost large he-
shaped object womits cleverly
against a quai wall [...]

(*C.P.*, p.326, l.4 à 6)

i am a shape that can but eat and turd

(*C.P.*, p. 361, l.4)

Après avoir ainsi circonscrit l'humain, le poète distingue, comme Thoreau, espace naturel et espace civilisé, ou artificialisé. Ce dernier est souvent pourvu de limites claires : maisons, pièces, bars (*C.P.*, p.110 : "i was sitting in mcsorley's"), immeubles qui séparent l'homme du cosmos (*C.P.*, p.111, "at the ferocious moment of 5 o'clock i find myself gently decompos-"). Tous ces espaces artificiellement limités ont pour fonction première de couper les hommes du reste de la nature, au point que leur parole résonne et rebondisse contre leurs limites : c'est ainsi qu'Etienne Terblanche lit le poème de la page 392 comme une évocation d'un discours prononcé dans un stade. Ironiquement, Cummings répète les derniers mots de l'allocution, cherchant par ce biais à imiter l'écho de la voix du locuteur entre les murs du stade.³⁸⁶ La parole humaine, enfermée dans un espace artificiel et clos, n'a pas plus de portée ici que dans le sonnet ("fire stop thief help murder save the world").

385 *Op.cit.*, p. 325.

386 Terblanche, E., *E.E. Cummings : Poetry and Ecology*, Amsterdam ; New York : Rodopi, 2012, p. 129-130.

Enfin, l'humanité projette ses propres limites sur l'univers : aussi, les dames de Cambridge ne voient-elles dans la voûte céleste qu'une boîte bien fermée qui les sécurise :

...the Cambridge ladies do not care,above
Cambridge if sometimes in its box of
sky lavender and cornerless,the
moon rattles like a fragment of angry candy ³⁸⁷

Ailleurs, sur un mode un peu semblable, le protagoniste du poème "kind)" (*C.P.*, p.464) imagine que l'univers a la forme familière d'un cookie. Rappelons également la notion de courbure de l'espace évoquée dans "Space being(don't forget to remember)Curved" (*C.P.*, p.317) : l'espace courbe est par nature fermé.

Dans d'autres poèmes, donner une adresse ("l'hôtel Normandie", "rue de l'Échelle", *C.P.*, p.708) ou nommer un lieu précis dans une ville connue, comme dans les deux poèmes en prose des pages 110 et 111, est une manière de signifier la fermeture de l'espace construit, transformé par l'homme, et la séparation de ce dernier d'avec un espace naturel intact. Même l'éclat de la lune ne parvient pas totalement à ouvrir ces espaces urbains, marqués par la mort :

:the moon over death over edgar the
moon
over smellings of gently smell of deads³⁸⁸

On y perçoit un écho à "little ladies more / than dead exactly dance (*C.P.*, p.56-57) dans lequel Paris, ville limitée à quelques rues, est peuplée par les fantômes du passé du poète.

Ces espaces artificialisés sont eux-mêmes fractionnés : la voix poétique dénombre par exemple des appartements contigus sans communications entre eux ("there are 6 doors", *C.P.*, p.314). C'est finalement le cosmos qui se trouve morcelé, quelque part au fond d'une impasse anonyme :

pieces(in darker
than small is dirtiest
any city's least
street) of mirror

lying are each(why
do people say it's un
lucky to break one)

387 *C.P.*, p. 115.

388 *C.P.*, p.384.

Même si la voix poétique souligne que chaque morceau du miroir brisé est porteur de la plénitude du cosmos, il n'en demeure pas moins que l'image de ce dernier est morcelée ; or, c'est le seul élément naturel de la scène.

Dans un autre poème, "a//mong crum//bling people(a" (*C.P.*, p.321), en délimitant l'espace, l'humanité s'est coupée de la nature de manière à ne pas entendre les sons que cette dernière produit : "far from the noise of waters". Les odeurs se mêlent et deviennent également difficiles à différencier et identifier. Cette atrophie des sens, déjà remarquée auparavant dans cette étude, parachève la rupture entre l'homme et la nature constatée par Cummings. Cependant, l'état de délabrement de certains espaces artificialisés symbolise la fragilité de la mainmise de l'homme sur le vivant. Dans le poème de la page 314 ("there are 6 doors"), le dernier appartement, inoccupé mais envahi d'insectes, a besoin d'être rénové. Les rues sont qualifiées de «ruinées» (*C.P.*, p.321 : "(a / long ruined streets", l.3-4). Les humains ont chassé, avec difficulté, la vie de ces rues comme d'eux-mêmes : "on'es/eye perceives /(as the ego approaches) painfully sterilized contours" (l.25 à 27, nous soulignons). Le mot souligné est à rapprocher de "shape", ou encore de "solids", qui dans d'autres poèmes de Cummings déjà cités, désignent des êtres humains en insistant sur la place qu'ils occupent dans l'espace. Ici, l'adjectif "sterilized" les prive à nouveau de l'une des principales qualités du vivant pour Cummings, la capacité de création.

L'opposition entre espaces urbains ou artificialisés et espaces laissés en leur état naturel est évidemment aisée à observer dans l'œuvre poétique de Cummings. Très souvent, les poèmes associés à des espaces transformés ou fermés par l'homme ont une tonalité satirique affirmée, ce qui est moins le cas pour ceux ayant un espace naturel pour cadre. Malgré tout, un rétablissement du lien entre l'homme et la nature est-il envisageable ?

389 *C.P.*, p. 623.

more than all worlds begin to(see?)begin

On perçoit la présence du sujet lyrique au travers de termes porteurs d'un jugement : "amazing" (l.4) ; "perfectly" (L.3) ; "peaceful" (l.4) ; "sweet" (l.7). Tous ces adjectifs et adverbes sont connotés positivement : le ressenti du sujet est agréable et amplifie le caractère calme et contemplatif de la scène de crépuscule évoquée.³⁹¹

La voix poétique situe au fil des vers son propre point de vue dans l'espace : celui-ci demeure assez imprécis, mais il peut s'agir d'un espace non artificialisé car on ne trouve aucune allusion à un objet ou à une construction faite de main d'homme. La voix poétique se situe avant tout par rapport au cosmos : cela peut paraître anodin ou évident, mais Cummings ne perd jamais une occasion de remettre la voix poétique en tant que sujet lyrique – c'est-à-dire un représentant de l'humanité, un "i" minuscule – à sa vraie place : les pieds sur terre, sous les astres, être limité dans un espace infini. Ici, il oppose les collines, proches de la voix poétiques, à l'étoile ou encore à la lune qui semblent flotter dans le ciel au-dessus de sa tête. D'une façon similaire, si le sujet lyrique se situe dans le temps, il ne le fait que par rapport au cosmos : il décrit le moment où les astres nocturnes deviennent visibles pour lui.

Cette position du sujet lyrique dans l'espace et le temps est partagée par un autre être humain. Dans nombre d'autres poèmes transcendants de Cummings, l'objet lyrique est explicitement présent. Ici, de même que le sujet brille par sa discrétion, la présence d'un interlocuteur ou d'une interlocutrice n'est pas totalement établie jusqu'à l'avant-dernier mot du dernier vers du poème. Auparavant, le mot "–love!" au début du quinzième vers peut être compris comme un vocatif, un appel à la personne considérée comme objet lyrique. Cependant, ceci n'est pas certain : le mot peut aussi être entendu comme prédicat de "gaining" au vers précédent. De même, le verbe "see", dans le dernier vers, mis entre parenthèses c'est-à-dire à l'écart du reste, comme "love" à la l.15, est-il une injonction adressée à un objet lyrique qui serait une personne précise, bien qu'anonyme ? N'est-il pas plutôt un appel à l'attention du lecteur ? Aussi, la présence incertaine d'un objet lyrique dans la scène telle que le lecteur peut se la représenter en parcourant ce poème n'est-elle en définitive pas si centrale, contrairement à d'autres textes. De plus, ces deux possibilités ne s'excluent nullement l'une l'autre. Ce qui intéresse Cummings dans ce sonnet, c'est le fait de pouvoir inclure le lecteur dans l'expérience de la contemplation d'un ciel crépusculaire. Par

391 Il est à propos de noter ici que les scènes de crépuscule sont rarement évoquées de manière négative chez Cummings : elles sont plutôt des images de récréation et de renaissance que des symboles de fin du monde (ou de fin d'un monde) pour le sujet qui les contemple.

ce verbe, le poète fait appel à nouveau aux souvenirs d'expériences semblables vécues à la fois par lui-même et par son lecteur. Les perceptions auditives ("a final dream of bells", 1.2) ou visuelles ("star", 1.1 ; "afterglow", 1.3) sont partagées, comme l'est, finalement, le cadre spatio-temporel. Pour un instant, la voix poétique et le lecteur sont au même endroit, au même moment.

Ce positionnement du sujet lyrique occasionne un jeu d'échelles, entre microcosme et macrocosme. Assez classiquement, la voix poétique oscille entre proximité ("nearness", 1.1 ; "the [...]hills", 1.4 ; "here", 1.5) et éloignement ("distance", 1.2, avec un parallélisme entre les 1.1 et 2 qui le fait répondre à "nearness" ; "a star" 1.1 ; "where", 1.5, indéfini). Cette oscillation correspond à des changements d'échelle, voire de perspective au sens pictural du terme, du très grand ("goldenly huge whole the upfloating moon", 1.9), mais si éloigné qu'il en paraît minuscule, au petit à l'échelle cosmique, si proche qu'il en paraît grand et ferme l'horizon ("perfectly outlined against afterglow /are all amazing the and peaceful hills" 1.3-4).

Un mouvement similaire s'observe concernant le temps : "and history immeasurably is /wealthier by a single sweet day's death" (1.5-6). L'histoire, c'est-à-dire le temps passé restitué sous forme d'un récit, est constitué d'une suite d'instantanés humbles, tous semblables. C'est la première définition du temps qui apparaît dans ce poème. Elle se trouve bientôt complétée par une autre, dans laquelle le temps est nommé en tant que tel et même pourvu d'une initiale en majuscule. Il est vrai qu'un point la précède, mais le poète épris de précision qu'était Cummings a très bien pu calculer cet effet de manière à mettre le mot et le concept en valeur. C'est bien un tout qui forment en s'additionnant les jours successifs, que ce tout soit une histoire mise en forme de récit, ou le Temps détaché de toute narration dont l'histoire serait une facette ou, mieux encore, une manifestation habitée par le langage et le savoir humains, et limitée à la connaissance du passé.

Cette dialectique du microcosme et du macrocosme se prolonge ici de manière quelque peu paradoxale. En effet, on attend du mouvement de la part des éléments proches de la voix poétique, à son échelle, et l'immobilité, la permanence, de la part des éléments lointains, à savoir les astres. Or c'est le contraire qui se produit dans ce poème : le proche semble stagner ("all nearness pauses", 1.1 ; "are all amazing the and peaceful hills", 1.4). Le monde immédiatement perceptible par le sujet est immobile, alors qu'une étoile grandit et que la lune flotte au-dessus de la Terre. Ce qui grandit, ce qui se meut, c'est ce qui est traditionnellement considéré comme fixe, symbole de permanence et d'éternité. À cette situation, on peut associer deux lectures différentes qui ne s'excluent pas mutuellement. Voici une première lecture possible : c'est un crépuscule vu par le sujet lyrique. La

première étoile se fait de plus en plus visible. On pense à un poème plus ancien, "Bright" (C.P., p.455), dans lequel ce motif est central, ce qui n'est pas le cas ici. Le reste du monde, c'est-à-dire de ce qui est perceptible du point de vue du sujet lyrique, se trouve peu à peu plongé dans l'obscurité et s'immobilise.

Une autre lecture prend en compte une idée établie assez récemment à l'époque où Cummings écrit : la prise de conscience et la démonstration du fait que le cosmos, loin d'être immobile et fixe, est en réalité en constante transformation, en perpétuelle expansion.³⁹² Cummings oppose à cette conception notre impression de permanence de ce qui existe à notre échelle : la colline ne change pas, tous les jours se suivent et se ressemblent. Or, ce n'est qu'une illusion de permanence : au sein du cosmos, l'étoile grandit et l'histoire est une recreation perpétuelle : "but some keen makes/losing,gaining/–love! if a world ends /more than all worlds begin to (see?)begin" (l.13 à 16). Cette illusion provient de la petitesse de nos échelles, spatiale aussi bien que temporelle.

La dernière partie du sonnet consiste en une définition du temps qui, justement, prolonge la dialectique de l'actif et du passif, la différence étant que c'est au Temps lui-même que sont attribués chacun des termes des oppositions. À la première de ces oppositions (donner et reprendre, l.11 et 12) répond "losing,gaining" (l.14) : la première désigne les actions du temps personnifiés, tandis que les gérondifs du quatorzième vers en montrent les effets du point de vue de l'humanité. Le temps donne à voir et cache ("disappearance", l.13). Il fait naître et mourir les mondes : "if a world ends / more than all worlds begin to(see?) begin" (l.15-16), vers qui n'est pas sans rappeler la question et la réponse "don't worlds open and worlds close? World do", dans "swim so now million many worlds in each" (C.P. p.603). En effet, la position thématique de "Time" (l.6), dans une proposition qui traduit l'opposition la plus importante ("more he gives than takes", l.11) semble impliquer qu'il est le responsable des événements décrits plus haut dans le poème. Le temps est défini par ces oscillations, ces actions opposées et successives, comme par le mouvement du balancier d'une horloge. Le temps est tout d'abord une dynamique, un mouvement continu entre deux pôles que sont la création et la destruction. La notion d'entropie n'est plus si loin. Pour Cummings, elle ne semble cependant pas être synonyme d'accroissement du désordre, mais bien plutôt de création perpétuelle, de réorganisation : ce concept est vu positivement. On peut comparer cela à "Mending Wall" de Robert Frost – poème que Cummings parodie dans "Space being(don't forget to remember)Curved" (C.P., p.317) – dans lequel un protagoniste lutte sans fin contre

³⁹² Rappelons qu'Alexander Friedmann, en 1922, démontra que l'univers ne pouvait être statique, ce qui fut confirmé par les observations d'Edwin Hubble quelques années plus tard, en 1929. Voir Hawking, S., *op.cit.*, ch.3, en particulier les p. 39 à 45.

l'entropie symbolisée par le mur écroulé.³⁹³ On peut également le comparer à T.S. Eliot et à ses *Four Quartets*, en particulier le début de la section intitulée "East Cocker" :

In my beginning is my end. In succession
Houses rise and fall, crumble, are extended,
Are removed, destroyed, restored, or in their place
Is an open field, or a factory, or a by-pass³⁹⁴

Cummings semble partager au moins en partie cette vision de l'entropie, c'est-à-dire de l'action du temps. Dans son poème, la destruction d'un élément entraîne nécessairement une création. Par exemple, la fin d'un jour entraîne la création d'une infime portion d'histoire s'il donne lieu à un récit rétrospectif. Le temps, pour Cummings, ici, est visualisé non sous la forme d'une ligne prédéfinie, mais d'une suite de points matérialisant des instants semblables ou en tout cas perçus comme tels par le sujet lyrique ; cependant, tous ces instants forment ensuite un milieu homogène, "Time", à la dixième ligne du poème. Bergson, dans le deuxième chapitre de son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, décrit un phénomène semblable, quand il se pose la question du rapport du temps avec l'espace, en analysant l'idée de durée mesurable.³⁹⁵ Autre élément : le temps ne fait pas que prendre ou détruire, mais il donne également, c'est-à-dire qu'il crée ou que le poète, pour qui le processus de création est essentiel, est conscient que temps et création sont indissociables.

On est bien loin de l'horloge baudelairienne, et d'un temps qui s'écoulerait de façon uniforme et prévisible, amenant inexorablement chaque être vers sa fin.³⁹⁶ Dans le poème *L'horloge*, en effet, on lit les strophes suivantes :

Trois mille six cents fois par heure, la Seconde
Chuchote : *Souviens-toi!* – Rapide avec sa voix
D'insecte, Maintenant dit : Je suis Autrefois,
Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde !

Plus loin :

Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup ! c'est la loi.
Le jour décroît; la nuit augmente; *souviens-toi!*
Le gouffre a toujours soif; la clepsydre se vide.

393 Frost, R., *op.cit.*, p. 39-40.

394 Eliot, T.S., *The Complete Poems and Plays*, Londres, Faber&Faber, 2004, p.177, l.1 à 4.

395 Bergson, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in *Œuvres (Edition du Centenaire)*, Paris, Presses Universitaires de France, p.51 à 92.

396 Baudelaire, C., *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard coll.Pléiade, 1951, p.150-151.

On y remarque plusieurs procédés analogues à ceux observés dans le poème de Cummings : la personnification du temps ; le Temps solennisé par la majuscule ; le thème du crépuscule ; le temps destructeur. Les différences sont cependant aisément discernables : la tombée de la nuit n'est pas une métaphore de la mort chez Cummings, mais de la renaissance, et pour lui le temps est créateur tout autant, sinon plus, que destructeur. À l'infaillibilité de l'horloge baudelairienne, il oppose dans d'autres poèmes ses horloges dérégées, désynchronisées, inutiles. Si, pour Baudelaire, le caractère éphémère de la vie est tragique en soi, tel n'est pas le cas chez Cummings, pour qui s'inscrire dans un temps créateur est avant tout l'occasion de s'émerveiller de ce qu'il crée.

Dans le sonnet de Cummings, le temps est défini par son action ; c'est en le personnifiant que le poète tente d'approcher un aspect de sa nature. Cependant, là encore contrairement à Baudelaire qui fait de l'horloge, symbole du temps, une divinité impitoyable supérieure à l'homme ("Horloge ! Dieu sinistre, effrayant, impassible, / Dont le doigt nous menace et nous dit : *Souviens-toi!*", v.1 et 2), Cummings instaure un sentiment d'immédiateté et de familiarité entre le lecteur et le temps personnifié : "Time is a strange fellow" (l.10). Le temps est notre égal ("fellow"). L'abstraction est rendue concrète et accessible, simple. Le temps n'est pas matérialisé sous la forme d'un mécanisme impersonnel, construit de la main de l'homme, mais sous celle d'un quidam au comportement quelque peu surprenant. Ce faisant, Cummings brise la dimension transcendante du temps en la rendant sans fondement. Dans un même mouvement, il opère implicitement une comparaison entre les effets du temps et le comportement humain : on comprend que l'étrangeté du temps est liée à une anomalie de son comportement en tant qu'entité personnifiée : "more he gives than takes /(and he takes all)" (l.11-12). Il faut y lire, si l'on suit la logique de cette assertion, que le temps donne plus que la totalité. Au détour de ces deux vers se manifeste à nouveau le concept de "wholeness". C'est une affirmation paradoxale, et Cummings la met en valeur en brisant le rythme des vers et leur agencement, jusqu'ici réguliers. Finalement, le temps s'écoule différemment à partir du moment où l'on s'intéresse à lui ou bien si l'on cherche à le définir. Le sentiment d'irrégularité ou du moins d'instabilité de l'écoulement du temps est lié à cette cassure dans le rythme du poème. Il se trouve un procédé similaire dans "if (touched by love's own secret) we, like homing" (*C.P.*, p. 659), comme on le verra ultérieurement : ce n'est donc pas un événement poétique fortuit. Cummings rappelle par ce biais une vérité physique qui ne nous est pas directement perceptible : le temps n'est pas une dimension absolue. À nouveau, il brise la notion de temps en tant que dimension transcendante, pour en faire quelque chose d'immanent et de dynamique ; cependant, il n'est peut-être pas pertinent ici de faire appel au temps relatif d'Einstein. Le temps est à la fois sensible et

indéfinissable, d'où l'étonnement qu'il provoque chez le sujet poétique, sentiment renforcé par l'émerveillement devant la scène de crépuscule, tout à la fois familière et mystérieuse, comme le temps lui-même.

On trouve ainsi, concentrés dans ce sonnet, plusieurs questionnements fondamentaux, et tout d'abord, la question de la simultanéité entre macrocosme (la portion d'univers observable littéralement à l'œil nu, qui ouvre sur l'immensité du cosmos) et microcosme (les éléments géologiques tels que les collines et le sujet poétique lui-même). La voix poétique cherche à faire coïncider ces échelles temporelles. Ensuite, Cummings brise la notion de temps absolu et transcendant. Sa définition du temps est forcément subjective : elle fait entrer en jeu des jugements de valeur du sujet poétique, fondés sur son expérience vécue. Tout savoir est subjectif, selon le poète : il en est de même de notre connaissance du temps, qui en devient éminemment relatif.

2. "what time is it?it is by every star" : au cœur du non-temps cummingsien

Présentation

Pour une étude du concept de temps et de "timelessness" dans l'œuvre de Cummings, le sonnet qui se trouve à la page 817 des *Complete Poems* paraît incontournable :

what time is it?it is by every star
a different time, and each most falsely true;
or so subhuman superminds declare

—nor all their times encompass me and you;

when are we never, but forever now
(hosts of eternity, not guests of seem)
believe me,dear,clocks have enough to do

without confusing timelessness and time.

Time cannot children,poets,lovers tell—
measure imagine,mystery,a kiss
—not though mankind would rather know than feel;

mistrusting utterly that timelessness

whose absence would make your whole life and my
(and infinite our)merely to undie

Ce sonnet paru en 1963 dans le recueil posthume *73 Poems* concentre un bon nombre de caractéristiques des poèmes transcendants cummingsiens : le sujet poétique y traite du rapport au temps, au cosmos, un objet lyrique est présent, l'opposition est patente entre le sujet et son objet d'une part, le reste de l'humanité d'autre part ("mankind", l.11). On y observe cependant peu de particularités propres à Cummings au niveau lexical comme grammatical ; à peine peut-on souligner quelques libertés prises avec la ponctuation (l.5 surtout), qui induisent un léger sentiment d'incertitude comparable, bien que moins prégnant, à ce que le poète installe dans "swim so now so million many worlds in each" (*C.P.*, p.603), ainsi que nous l'avons vu dans la partie précédente. On peut aussi noter la construction inhabituelle des propositions infinitives l.10 ("mistrusting imagine,mystery,a kiss"), ou encore l'emploi des possessifs "my" et "our" l.13 et 14. Sur le plan lexical, deux mots forgés sont à remarquer : "superminds" dans la première strophe du sonnet (l. 3) et "timelessness" à deux reprises (l.8 et 12). Cummings a cherché la clarté, comme s'il avait voulu s'assurer de la bonne réception de son message. La lecture du sonnet, aisée, montre l'importance que le concept traité a pour le poète : il s'agit d'un des poèmes, voire du poème, dans lequel les rapports entre le temps, l'éternité et "timelessness" (que l'on pourrait traduire, quoique imparfaitement, par le « non-temps ») sont le plus explicitement explorés et exprimés.

Questionnement

Le sonnet s'ouvre sur une question banale de la vie quotidienne, posée par tout un chacun : "what time is it?". Le sonnet constitue la réponse du sujet lyrique à cette question posée par la deuxième personne ("me and you", l. 4). C'est la deuxième occurrence de cette interrogation dans l'œuvre de Cummings : on la trouve *verbatim* dans un autre sonnet (*C.P.*, p. 324), "what time is it i wonder nevermind". La question est posée par le sujet lyrique, qui donne tout aussitôt sa propre réponse : aucune importance. Cependant, cette fausse réponse amène d'autres questions qui conduisent le sujet et son lecteur à une forme de contemplation du ciel nocturne.

Dans "what time is it?it is by every star", la réponse à cette question banale est tout aussi inattendue : "it is by every star / a different time, and each most falsely true; / or so subhuman superminds declare" (l.1 à 3). La réponse donnée est savante : c'est celle, nous le verrons, donnée par la science du temps de Cummings. La question, en apparence banale, paraît soudain beaucoup

plus complexe. En effet, le sujet lyrique affirme qu'il lui est impossible d'y répondre précisément : pour le savoir, il faudrait connaître la place exacte des deux interlocuteurs dans l'univers (l.1-2).

On lit dans ce sonnet que pour Cummings, l'idée d'un temps inextricablement lié à l'espace – et non plus d'un temps absolu, extérieur à lui – fait partie d'une conception sinon normale, du moins largement admise, de l'univers. Il fait référence, en l'occurrence, à un aspect de la théorie de la relativité générale, sans doute l'un des mieux relayés par la littérature de vulgarisation. Einstein a bien sûr pris soin de l'expliquer dans *La relativité* :

Mais dans les champs de gravitation il n'existe pas de corps rigides jouissant de propriétés euclidiennes ; la fiction de corps de référence rigide est, par conséquent, inutile dans la Théorie de la relativité générale. La marche des horloges est également influencée par les champs de gravitation, de telle sorte qu'une définition physique directe du temps à l'aide d'horloges n'a pas du tout le même degré de précision que dans la Théorie de la relativité restreinte.

C'est pourquoi on utilise des corps de référence non rigides, qui non seulement se meuvent dans leur ensemble d'une façon quelconque, mais qui subissent aussi pendant leur mouvement des changements de forme quelconques. Pour la définition du temps on se sert d'horloges dont la marche est soumise à une loi quelconque, si irrégulière soit-elle, qu'on doit se représenter fixées chacune à un point du corps de référence non rigide et qui doivent satisfaire à la seule condition que les indications simultanément observables de deux horloges voisines dans l'espace diffèrent infiniment peu l'une de l'autre.³⁹⁷

Pour compléter rapidement ce point, voici ce qu'en écrit Stephen Hawking :

Before 1915, space and time were thought of as a fixed arena in which events took place, but which was not affected by what happened in it. This was true even of the special theory of relativity. Bodies moved, forces attracted and repelled, but time and space simply continued, unaffected. It was natural to think that space and time went on for ever.

The situation, however, is quite different in the general theory of relativity. Space and time are now dynamic quantities : when a body moves, or a force acts, it affects the curvature of space and time – and in turn the structure of space-time affects the way in which bodies move and forces act. Space and time not only affect but also are affected by everything that happens in the universe. Just as one cannot talk about events in the universe without the notions of space and time, so in general relativity it became meaningless to talk about space and time outside the limits of the universe.³⁹⁸

397 Einstein, A. (Solovine, M., trad.), *La relativité (op.cit)*, p. 137.

398 Hawking, S., *op.cit.*, p. 38.

Avec "Space being(don,t forget to remember)Curved" (*C.P.*, p. 317), nous avons là l'un des exemples les plus marquants dans l'œuvre poétique de Cummings de la prise en compte par le poète d'éléments provenant de théories scientifiques vulgarisées assez largement. Cependant, Einstein n'est pas nommé ici mais implicitement inclus dans un groupe ironiquement désigné par le vocable "subhuman superminds" (l.3). Ceux qui le composent ont pour principale caractéristique d'être déshumanisés du simple fait qu'ils privilégient, selon la voix poétique, la réflexion au ressenti. Remarquons au passage que dans les poèmes ou les écrits de Cummings, Einstein est rarement visé ou nommé seul : rebaptisé "A.Stone", nous l'avons vu, dans la réponse à un article de la revue *The Explicator* ou dans une lettre à Pound, il n'apparaît que comme chef de file d'un courant de pensée ("&Co.). Inclus dans le groupe anonyme de "subhuman superminds" dans le sonnet que nous étudions, son nom ne peut venir à l'esprit du lecteur qu'à la condition de posséder quelques notions, même imprécises, concernant la théorie de la relativité générale. Ce n'est que dans le sonnet de la page 317 que son nom figure en toutes lettres, et encore n'est-ce le cas que parce que le poème rapporte les paroles d'un protagoniste en quête de légitimité, qui s'appuie précisément sur les noms de savants célèbres pour tenter de l'étayer.

Or, ici, la voix poétique n'est nullement préoccupée par une telle recherche de légitimité. Au contraire, la théorie de la relativité est posée comme assez généralement admise pour être reconnue par le biais de quelques mots bien choisis : "it is by every star/a different time,and each most falsely true". L'affirmation des savants rapportée par la voix poétique est certes une réponse possible à la question de départ, mais c'est une réponse parmi d'autres : non seulement le troisième vers n'affirme pas la validité de la théorie – qui est avant tout, comme toute théorie scientifique pour Cummings, une construction mentale et verbale hautement subjective, donc sujette à caution –, mais le vers suivant lui oppose la supériorité du sujet lyrique et de son objet. On y lit donc un jugement de la voix poétique sur l'utilité de la théorie de la relativité au quotidien, mais pas seulement : en dépit de l'ironie, la réponse du poète à la question «quelle heure est-il ?» prend en compte, et de façon assez précise, les données de la théorie scientifique, pour porter, non plus sur l'heure qu'il est à un moment donné d'une réalité quotidienne banale – c'est-à-dire le seul sens prosaïque de la question de départ – mais bien sur la place de l'humanité dans l'espace-temps.

L'espace-temps

Notons pour commencer que la notion de continuum espace-temps paraît généralement admise par la voix poétique dans les poèmes de Cummings : c'est un élément qui fait partie intégrante de son univers poétique, surtout à partir du début des années 1930 et du recueil *ViVa*, paru en 1931. Ce fait est commun à d'autres auteurs modernistes, tels que James Joyce ou Virginia Woolf pour la fiction narrative, ou même Ezra Pound pour ce qui est de la poésie.³⁹⁹ C'est pourquoi il n'est pas surprenant que l'oxymore de la l.2, "each one most falsely true", souligne qu'une parcelle de vérité se trouve dans chacune des temporalités attachées à un système de coordonnées matérialisé par une étoile. Cet oxymore est une interprétation correcte d'un certain point de vue d'un aspect de la théorie de la relativité, à savoir ce qui touche à la simultanité entre deux systèmes de coordonnées distincts : une mesure du temps valable pour un système de coordonnées sera erroné du point de vue d'un observateur extérieur à ce système. Une temporalité n'est donc valable que pour un système donné, et n'est pas valide pour les autres : «Chaque corps de référence (système de coordonnées) a son temps propre ; une indication de temps n'a de sens que si l'on indique le corps de référence auquel elle se rapporte», nous explique Einstein dans le neuvième chapitre de son ouvrage *La relativité*, intitulé "La relativité de la simultanéité".⁴⁰⁰ La voix poétique respecte visiblement et explicitement la théorie – et prend la peine de le faire remarquer au lecteur.

Ensuite, il convient de noter et de garder à l'esprit que le temps est assez généralement dans ce sonnet exprimé en termes d'espace. Bergson, dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience* avait déjà, longtemps auparavant, remarqué qu'il était difficile d'exprimer le temps autrement, pour la bonne raison que l'esprit humain envisage le temps de manière analogue à l'espace :

Or remarquons que, lorsque nous parlons du temps, nous pensons le plus souvent à un milieu homogène où nos faits de conscience s'alignent, se juxtaposent comme dans l'espace, et réussissent à former une multiplicité distincte. Le temps ainsi compris ne serait-il pas à la multiplicité de nos états psychiques ce que l'intensité est à certains d'entre eux, un signe, un symbole, absolument distinct de la vraie durée ? [...] La vraie durée a-t-elle le moindre rapport avec l'espace ? Certes, notre analyse de l'idée de nombre devrait nous faire douter de cette analogie, pour ne pas dire davantage. Car si le temps, tel que se le représente la conscience réfléchie, est un milieu où nos états de conscience se succèdent distinctement de manière à pouvoir se compter, et si, d'autre part, notre conception du nombre aboutit à éparpiller dans l'espace tout ce qui se compte directement, il est à présumer que le temps, entendu au sens d'un milieu où l'on distingue et où l'on compte, n'est que de l'espace. Ce qui

399 Voir à ce sujet Thier Allen. *Fiction Refracts Science: Modernist Writers From Proust to Borges*, (op.cit.), en particulier le chapitre 1, ainsi que l'ouvrage de Daniel Albright, *Quantum poetics : Yeats, Pound, Eliot, and the science of modernism* (op.cit.).

400 Einstein, A. (M.Solovine, trad.), *La relativité* (op.cit.), p. 43.

confirmerait d'abord cette opinion, c'est qu'on emprunte nécessairement à l'espace, les images par lesquelles on décrit le sentiment que la conscience réfléchie a du temps et même de la succession : il faut donc que la pure durée soit autre chose.⁴⁰¹

La première occurrence intervient dès le quatrième vers : "–nor all their times encompass me and you." Le sens propre du verbe "encompass" souligne l'équivalence temps-espace, tandis que son sens figuré marque la supériorité du sujet lyrique et de son objet sur les temporalités attachées aux différents systèmes de coordonnées dont l'existence est posée par les savants. Etant donné le contexte, les deux sens sont ici actualisés.

On observe un fait similaire dans la cinquième ligne du poème : "when are we never, but forever now". Ce vers paraît composée de deux parties que la ponctuation, volontairement imprécise, ne permet pas de distinguer bien clairement à la première lecture. Deux interprétations sont possibles, mais nous nous attacherons ici à celle qui met le plus en valeur la notion de continuum espace-temps dans le poème. On peut en effet y distinguer d'une part une question ("When are we?") et d'autre part une réponse ("Never, but forever now"). La formulation de la question est quelque peu incongrue, même si elle n'est pas incorrecte d'un point de vue grammatical : s'agit-il d'une question inachevée à laquelle manquerait un verbe au gérondif, ou bien d'une question calquée sur celle, usuelle, portant sur la situation du sujet dans l'espace ("Where are we?"). En tout état de cause, son sens diffère de celui de la question inaugurale du poème, "what time is it?". Tout d'abord, elle spatialise le temps du fait de sa formulation, comme cela vient d'être dit, alors que la première question porte exclusivement sur le temps et ne peut être appliquée à l'espace. Ensuite, les réponses possibles sont plus vastes : elles ne porteront pas nécessairement sur l'heure – c'est-à-dire la situation précise d'un instant donné et unique sur une échelle temporelle partagée par les interlocuteurs – mais sur la situation spatio-temporelle du sujet et de son objet au sein d'un espace-temps non uniforme et divisé un peu à la manière d'un puzzle, si l'on en croit les deux premiers vers.

401 Bergson, H., *Essais sur les données immédiates de la conscience*, in *Œuvres (op.cit.)*, p. 61-62.

Personnification

Commençons par noter un détail : le mot "Time" (l.9), comporte une majuscule. Il est vrai qu'il est en début de phrase, ainsi qu'il l'est dans le sonnet de la page 750, "all nearness pauses, while a star can grow". Cependant, une majuscule après un point, chez Cummings, n'est pas une règle intangible. De plus, les actions dont le terme "Time" est sujet sont habituellement attribuées à des êtres humains : mesurer, imaginer. Il y a néanmoins une différence importante entre la personnification du sonnet de la page 750, et celui de la page 817. Si, dans le premier, le Temps personnifié est défini par les actions qu'il accomplit réellement (donner, prendre), dans le deuxième, il l'est par défaut, par ses incapacités : il ne peut dire ("tell"), c'est-à-dire faire exister par la vertu de sa simple parole,⁴⁰² certaines catégories d'êtres humains, à savoir les enfants (hors du temps sur le plan psychologique car leur rapport au temps n'est pas construit), les poètes, dont la voix poétique elle-même, et les amants, dont le sujet lyrique et son objet lyrique. Les êtres appartenant à l'une ou l'autre de ces catégories ont un point commun fondamental : ils mettent en avant leurs émotions et sensations, contrairement au reste de l'humanité : "not though mankind would rather know than feel" (l.11).

Les vers 9 et 10 nient toute possibilité d'action créatrice au temps en ce qui concerne le mystère (autrement dit l'absence de savoir, voire son impossibilité et/ou son manque d'intérêt) et l'expression d'un sentiment amoureux. Cette négation est doublée, si besoin était, d'une incertitude dans la construction de la phrase : les deux verbes à l'infinitif, juxtaposés au début du vers 10, sont suivis de deux prédicats également juxtaposés. Chacun des deux prédicats pourrait être attribué indifféremment à l'un ou l'autre des infinitifs deux verbes à l'infinitif qui les précèdent. L'acte de mesurer n'est jamais traité positivement dans l'œuvre poétique, au contraire, bien sûr, de celui d'imaginer. Cummings affirme d'autant plus fort par ce biais l'impuissance du temps, qui ne peut même pas effectuer l'une des actions situées au plus bas, si l'on peut dire, dans l'échelle des valeurs du poète, et par conséquent encore moins accomplir l'une de celles qu'il valorise le plus, imaginer. L'erreur de l'humanité (l.11-12) se situe ici, dans l'inconscience de l'impuissance du temps dans lequel elle a mis sa confiance, laquelle elle refuse au non-temps ("timelessness") cher au poète.

⁴⁰² Chez Cummings, la parole est souvent créatrice et performative. Il suffit de se rappeler le début du poème C.P., p. 114 : "i am going to utter a tree,Nobody", pour en avoir un exemple marquant.

Erreurs

L'oxymore du deuxième vers, à nouveau, sert de point de départ : "a different time, and each most falsely true". Il a été noté le respect porté par le poète à un aspect de la théorie de la relativité telle qu'Einstein a pu la vulgariser. L'adverbe "falsely" insiste cependant sur un point : chaque temporalité est impossible à expérimenter pour un observateur extérieur au système de coordonnées dans lequel elle s'applique. Elle est donc erronée pour lui, mais correcte pour un observateur intérieur. Tout dépend, une fois encore, de la place de l'observateur.

La construction oxymoronique met en lumière l'absurdité apparente de ce fait du point de vue de la voix poétique, laquelle ne le remet cependant pas en cause frontalement. Si mise en doute il y a, elle est indirecte, par le biais du jugement porté sur ceux qui émettent l'idée de temps relatifs : "subhuman superminds" fait écho aux "sciencewhorshipper supersubmorons" raillés par Cummings dans sa réponse à *The Explicator*. Dans "what time is it? it is by every star", la voix poétique prend soin, à nouveau, de présenter les deux premiers vers comme la traduction poétique d'un discours qui lui est extérieur et dont elle n'est pas convaincue – le jugement porté sur ses émetteurs est sans appel, et lui aussi oxymoronique. L'erreur est donc double : chaque temporalité est erronée d'un certain point de vue, et cela est affirmé dans la théorie. Ensuite, si l'on tient compte du jugement de la voix poétique, les inventeurs de la théorie ne sont certainement pas à l'abri d'une erreur : la théorie elle-même est erronée. D'où la difficulté à bien mesurer le temps, si l'on ne peut pas le définir : c'est pourquoi les horloges ont bien assez à faire ("clocks have enough to do", l. 7). Pour la voix poétique, il ne faut peut-être pas trop leur en demander, non plus qu'à leurs concepteurs.

Dans un monde où la simultanéité est illusoire ou fictive, toute temporalité partagée ne peut être qu'une convention. Le temps mesuré et organisé de la société ("mankind", l. 11), est ici lié au temps des savants, puisqu'à la question usuelle sur le temps de la société, l'on répond par quelques mots reprenant des bribes d'une théorie qui a redéfini le temps. Pour Einstein, les horloges sont indispensables : on n'a rien d'autre pour mesurer la quatrième dimension de l'espace-temps, mais il faut tenir compte de l'erreur due à la distance de l'observateur par rapport à cette même horloge :

What is a clock ?

The primitive subjective feeling of time flow enables us to order our impressions, to judge that one event takes place earlier, another later. But to show that the time interval between two events is 10 seconds, a clock is needed. By the use of a clock the time concept becomes objective. Any physical

phenomenon may be used as a clock, provided it can be exactly repeated as many times as desired. Taking the interval between the beginning and the end of such an event as one unit of time, arbitrary time-intervals may be measured by repetition of this physical process. All clocks, from the simple hourglass to the most refined instruments, are based on this idea.

[...]

In mechanics we used only one clock. But this was not very convenient, because we had to take all measurements in the vicinity of this one clock. Looking at the clock from a distance, for example by television, we have always to remember that what we see now really happened earlier, just as we receive light from the sun eight minutes after it was emitted. We should have to make corrections, according to our distance from the clock, in all our time readings.

Pour remédier à cela, Einstein et Infeld proposent d'imaginer autant d'horloges que l'on veut disposées dans le système de coordonnées et synchronisées de proche en proche.⁴⁰³

En premier lieu dans le poème, c'est ce temps savant qui apparaît. Les savants imposent ("declare", l.3) leur conception d'un temps relatif. En second lieu, c'est le temps de la société humaine, un temps que l'on peut qualifier de social qui est évoqué : l'adoption de ce temps conventionnel est censé permettre une organisation plus efficiente de la société humaine (l.8 et 9). Entre les deux, se trouvent les horloges qui permettent de les mesurer (l.7). Or, toutes ces temporalités sont erronées : se fonder sur l'une d'entre elles est donc une erreur qui conduit à rejeter le non-temps ("mistrusting utterly that timelessness", l. 12).

Les trois réponses de la voix poétique à la question "Quelle heure est-il?"

Les réponses de la voix poétique à la question initiale du sonnet sont donc de trois ordres : la réponse savante, la réponse de la société dans son ensemble, et sa propre réponse. Les deux premières sont d'emblée disqualifiées, du fait des erreurs qu'elles comportent et/ou auxquelles elles conduisent ceux qui s'y fient. Cependant, une analyse de ces deux temporalités montrera leur implication dans l'élaboration de la troisième réponse, celle de la voix poétique.

Revenons d'abord un instant sur le temps des savants. Deux de ses caractéristiques nous sont apparues rapidement : tout d'abord, il s'agit pour Cummings d'une construction théorique. En tant que telle, cette temporalité n'a pas de valeur concrète pour le sujet poétique, qui ne peut s'y inscrire : "–nor all their times encompass me and you" (l.4). Rappelons ensuite que ce temps est relatif : pour

⁴⁰³ Einstein, A., Infeld, L., *The Evolution of Physics*, Touchstone, New York, 2007, p. 180 et 181.

Cummings, le fait qu'une temporalité donnée ne soit valable que pour un point donné de l'espace implique avant tout qu'elle est intrinsèquement limitée, donc non universelle, d'où le pluriel "their times" dans le quatrième vers du sonnet. Tout se passe comme si Cummings se représentait le temps savant non comme un continuum mais comme un puzzle constitué d'une infinité de temporalités juxtaposées dans l'univers. Se représente-t-il l'espace-temps des physiciens comme un espace-temps discontinu ? On peut se le demander à la lecture de certains détails du sonnet : quelques termes ("every star", l.1 ; "a different time", "each", l.2) sous-entendent une individualisation de portions d'espace-temps distinctes, un morcellement du temps universel en plusieurs temporalités pratiquement indépendantes les unes des autres. Bergson, dans le quatrième chapitre de *Durée et Simultanéité*, entreprend de montrer que cette représentation est une illusion et qu'elle implique, mais n'abolit pas, l'existence d'un Temps universel.⁴⁰⁴

Continuons avec le temps social, cette convention établie pour que la société puisse fonctionner, sur la base de simultanés entre des horloges et sur l'observation de la récurrence d'événements tels que la course apparente du soleil des étoiles, ou le cycle des saisons. Si la notion de calendrier commun est assez ancienne, bien que plusieurs calendriers coexistent, il se trouve que la simultanéité entre horloges et l'établissement de fuseaux horaires est une chose récente au moment où Cummings naît : les fuseaux horaires ont été établis afin d'assurer une bonne coordination entre les départs et les arrivées des trains reliant des villes d'Europe. La thématique du temps social est récurrente chez Cummings, et se traduit principalement de deux façons : les allusions au calendrier, et celles aux horloges, tous objets de mesure imprécis. Le sonnet "if we(touched by love's own secret)like homing" (*C.P.* p.659) se clôt d'ailleurs sur le vers suivant : "colossal hoax of clocks and calendars".

Cette thématique a suffisamment d'importance ici pour que nous ouvrons une parenthèse sur les rythmes sociaux traduits dans les calendriers et auxquels Cummings se réfère notamment par le biais de fêtes telles que Thanksgiving et Noël. Noël, justement, fait l'objet d'un poème de *Tulips & Chimneys*, "little tree" (*C.P.*, p. 29) : un enfant s'adresse au sapin qui trône dans la maison. Sa naïveté n'empêche pas d'entrevoir que la fête est synonyme de destruction de l'arbre, et entraînera sa mort : "who found you in the green forest / and were you very sorry to come away?" lui demande l'enfant dans la deuxième strophe. L'arbre a été séparé de ses congénères, et, au fil du poème, est de moins en moins "arbre" et de plus en plus humanisé et personnifié. Il a été dénaturé, c'est-à-dire extrait de la nature où il vivait, et extrait de sa propre nature d'arbre, à cause d'un événement

404 Bergson, H., *Durée et simultanéité*, Paris, PUF, 2009, ch.IV, "De la pluralité des temps", en particulier les p.79 à 82.

récurrent du calendrier humain. Noël n'est pas ici symbole de joie (quoique la perspective de la fête réjouisse l'enfant qui tente de consoler l'arbre), mais de destruction et de dénaturation d'un élément naturel qui n'est au départ pas concerné par cette convention sociale.

Une deuxième occurrence de la fête de Noël se trouve dans "even if all things desires moments be" (*C.P.*, p. 235), dans la dernière strophe (l.13 à 16) :

in dem daze kid Christmas
meant sumpn youse knows wot
i refers ter Satter Nailjuh(comes but once er
year)

Alors que pour l'enfant de "little tree", la fête de Noël était synonyme de réjouissance et de fierté, et porteuse d'espérance, pour l'adulte de "even if all things desires moments be", elle symbolise le passage du temps ("comes but once a year"), lequel, appliqué à l'humanité dans une perspective plus large que l'on pourrait qualifier d'historique, se traduit par une sorte d'amnésie collective : la fête romaine des Saturnales qui marquait le solstice d'hiver et qui est à l'origine de Noël est oubliée, son sens est perdu et l'empire romain dans lequel elle avait cours a disparu. L'organisation calendaire rappelle, par un raccourci saisissant, l'inéluctabilité de la mort des civilisations.

Cummings souligne ce fait dans un autre poème qui lui est contemporain : le poème de la page 711 est pourvu d'un titre (*Thanksgiving*) et même daté (1956), ce qui est très inhabituel. Le poète y fait référence à un événement dramatique, le soulèvement de Budapest écrasé par l'armée soviétique en octobre et novembre 1956, au moment même où l'on fêtait Thanksgivings aux États-Unis. Cummings souligne le contraste (le mot est faible) entre le massacre et la mort qui avaient envahi la capitale hongroise, et les réjouissances annuelles qui se tenaient alors dans son propre pays. La fête qui marque la fin de la période des moissons et est donc liée au cycle des saisons, a perdu de son sens et devient elle aussi symbole de destruction et de mort.

L'organisation calendaire, en particulier les fêtes qui la jalonnent et qui sont autant de conventions sociales fondées sur l'alternance des saisons ou l'observation astronomique, sont dans ces trois exemples associées à la destruction d'un être vivant, d'une civilisation, d'êtres humains ou à la dégradation de la mémoire collective. Le temps organisé par la société n'est pas connoté

positivement dans les deux poèmes que nous venons de lire, et un troisième poème vient confirmer ce fait. Il a été dit que dans le sonnet de la page 817 des *Complete Poems* ("what time is it?it is by every star"), l'accent est mis dans les septième et huitième vers sur les limites de ces appareils de mesure du temps : "believe me,dear,clocks have enough to do / without confusing timelessness and time" écrit le poète. Le temps mesuré n'est pas celui de la création, mais celui de la production : tous les instants mesurés se doivent d'être identiques. Cependant le résultat de la division du temps en petites unités n'est pas précisé dans ce sonnet, alors qu'il l'est plus amplement dans un autre poème posthume, publié en 1983 (*C.P.*, p. 1034) :

there are so many tictoc
clocks everywhere telling people
what toctic time it is for
tictic instance five toc minutes toc
past six tic

Spring is not regulated and does
not get out of order nor do
its hands a little jerking move
over numbers slowly

we do not
wind it up it has no weights
springs wheels inside of
its slender self no indeed dear
nothing of the kind.

(So,when kiss Spring comes
we'll kiss each kiss other on kiss the kiss
lips because tic clocks toc don't make
a toctic difference
to kisskiss you and to
kiss me)

Dans la première strophe de ce texte, les onomatopées rappelant le bruit des horloges enferment les mots de manière irrégulière : cela peut paraître paradoxal, dans la mesure où l'on attend de la part de ces appareils une grande régularité. Ici, le caractère apparemment aléatoire du tictac des horloges souligne leur absurdité et leur inutilité, d'autant plus que l'heure donnée ("five

toc minutes toc /past six tic", l.4-5) n'a pas grand sens. Au vers suivant, Cummings enfonce le clou : le cosmos n'a pas besoin d'horloge, ou plutôt, le cosmos n'est pas une horloge. Il oppose ici à une vision mécaniste de l'univers sa propre conception d'un cosmos libre, dégagé de toute obligation de régularité. Le temps social est cependant basé sur une division régulière du temps dont l'écoulement est observé grâce l'alternance du jour et de la nuit et des saisons, c'est-à-dire de rythmes cosmiques visibles littéralement à l'œil nu : est-ce cela qui pourrait créer la confusion entre le temps et le non-temps (*C.P.*, p. 817, l.8) ? Paradoxalement, c'est grâce à l'observation du cosmos que l'humanité est consciente de l'écoulement du temps, alors même que le cosmos, par son apparente permanence, semble échapper au temps.

Par ailleurs, nous avons souligné plus haut le fait que Cummings semble associer le temps mesuré, social, à la notion de production et non à celle de création. Cela est confirmé dans le poème de la page 1034 : en effet, pour le poète, la production est synonyme de contraintes, d'atteintes à la liberté individuelle comme à celle de la nature, voire d'atteintes à son intégrité.⁴⁰⁵ On le lit clairement ici : le temps social, évoqué en particulier dans la première strophe, est explicitement confronté au printemps, synonyme de liberté. On touche ici à un aspect du processus de dénaturation de l'humanité tel que Cummings l'expose de poème en poème. Pour mieux le comprendre, nous devons récapituler très brièvement ce qui a été dit sur le temps jusqu'ici.

Dans le sonnet "what time is it?it is by every star", Cummings prend comme point de départ le temps tel que les savants le conçoivent, et qui est censément objectif : il s'agit d'un temps pluriel, en partie fictionnel à ses yeux. Il se trouve qu'il se veut la base du temps social, lequel est une convention liberticide pour le poète, en dépit du fait qu'il se pose comme une lecture, ou un reflet, du temps dont l'écoulement se perçoit au travers d'événements naturels récurrents, observables objectivement. Or ce temps produit (mais ne crée pas) une forme de simultanéité qui tue la spontanéité de la nature : "Spring is not regulated" (*C.P.*, p. 1034, l.6). Impossible de ne pas entendre dans ce vers un écho au poème "O sweet spontaneous" (*C.P.*, p. 58), dans lequel le printemps, précisément, est la réponse de la terre aux savants qui tentent de la domestiquer, c'est-à-dire de la forcer à concevoir – mais non créer, une fois encore – ce qu'ils désirent ("buffeting thee that thou mightest conceive / gods", l.17). Ils semble donc bien que l'établissement et l'organisation du temps social soient pour Cummings un signe, ou mieux, un symptôme (parmi d'autres) de la dénaturation de l'humanité, c'est-à-dire du processus qui la conduit à se couper de la nature, tout en la considérant comme un être à soumettre, voire un objet à exploiter à son profit.

405 Voir en particulier à ce sujet l'introduction aux *New Poems* de 1938 (*C.P.*, p. 461-462).

Face à ces deux temporalités artificielles et illusives, devant un choix impossible entre l'absurde et l'erreur, quelle peut être la réponse de la voix poétique ? Cette dernière choisit de créer sa propre temporalité, qui consiste en une abolition pure et simple du temps mesuré. De cette manière, le sujet poétique et son objet peuvent s'extraire d'une part du temps des savants, qui ne peut les contenir (l.4) : la métaphore spatiale déjà notée implique qu'ils sont à l'extérieur de cette temporalité plurielle. D'autre part, ils s'excluent d'eux-mêmes du temps social, ce que le vers 6 exprime clairement : "(hosts of eternity;not guests of seem)". Le parallélisme fait s'opposer deux à deux les termes "hosts" et "guests", et "eternity" avec "seem". La première de ces deux oppositions, pourtant entre deux noms quasiment synonymes, se fonde sur une légère nuance de sens : "guests" met en lumière le fait que l'initiative de l'accueil est prise par une entité extérieure au sujet lyrique et à son objet, "seem", l'apparence, ou bien peut-être "mankind". On y décèle une forme de passivité de la part de l'accueilli : son rôle dans l'interaction est second par rapport à l'acte d'accueillir ; il est sous-entendu qu'il doit approuver les conditions de son accueil. En d'autres termes, et ramené au contexte poétique du sonnet, les invités ("guests") de la temporalité mesurée mise en place par l'humanité doivent s'y inscrire pleinement et sans rémission, accepter sans réserve la convention commune. Cette éventualité est balayée d'une négation par la voix poétique, qui valorise le terme "hosts" exprimant la réciprocité du mouvement de l'accueillant (l'éternité) et de l'accueilli (le sujet) l'un vers l'autre, l'initiative étant partagée à parts égales entre eux deux. Pour ce qui est du temps, l'éternité est désignée explicitement, ce qui n'est pas le cas du temps mesuré, réduit à une illusion : contrairement à ce dernier, et aussi à rebours de l'expérience commune, l'éternité est pourvue d'une existence incontestable aux yeux du poète.

On observe donc dans ce poème des dialectiques clairement exposées : le sujet lyrique et son objet sont du côté de l'éternité et de "timelessness", tandis que la troisième personne ("subhuman superminds", "mankind") participe du Temps ("Time"). Cependant, les passages d'une temporalité mesurée, quelle qu'elle soit, à l'éternité ou au non-temps sont constants : du temps et de la troisième personne dans la première strophe, on passe dans le quatrième vers à "me and you". Réciproquement, aux vers 5 à 7, "we" et l'éternité puis "timelessness" laissent la place à "time" puis à "mankind", avant que le poème ne s'achève sur une allusion à "timelessness" : tout se passe comme si, finalement, l'inscription totale du sujet dans la temporalité comme dans l'absence de temporalité ne pouvait être constante. Des concessions sont nécessaires vis-à-vis de l'une comme de l'autre : le sujet, malgré son désir d'échapper au temps mesuré, ne peut le faire que par intermittences.

Revenons à la question initiale du sonnet : "what time is it?". Cette question banale devient extraordinaire du fait de l'impossibilité de la traiter : en effet, si l'on veut y répondre avec la plus grande précision, il faut pouvoir se situer tout aussi précisément dans l'espace. Une telle complexité n'a aucun sens au regard du temps tel qu'on le conçoit au quotidien, voire confine à l'absurde dans ce contexte : en 1922, dans *Durée et simultanéité*, Henri Bergson se penchait sur le problème des rapports entre ce qu'il nommait le "temps des physiciens" et le "temps des philosophes", question qu'Einstein résuma, et à laquelle il répondit ainsi en sa présence :

La question se pose donc ainsi : Le temps du philosophe est-il le même que celui du physicien ? Le temps du philosophe, je crois, est un temps psychologique et physique à la fois ; or le temps physique peut être dérivé du temps de la conscience.

[...] Il n'y a donc pas un temps des philosophes ; il n'y a qu'un temps psychologique différent du temps du physicien.⁴⁰⁶

Si Cummings opère une différenciation quelque peu semblable, il renvoie les deux temporalités dos à dos et cherche le moyen d'y échapper dans le "non-temps", autrement dit une éternité qu'on pourrait dire non fléchée. Pour lui, "timelessness" est une condition *sine qua non* à la réalité du concept de "wholeness", que nous définirons plus loin. Précisons simplement ici que "wholeness" est pour ainsi dire le mode d'existence le plus parfait auquel le poète puisse aspirer.

Dans ces conditions, la réponse attendue ne peut être que manquante car la question de la situation dans le temps est vidée de son sens, ainsi que la question du temps humain, mesuré. "Timelessness" se présente comme un moyen pour la voix poétique d'échapper à ce temps absurde, qui ne peut être ni unifié puisque multiple, ni pleinement réel puisqu'il n'est qu'une convention. Le non-temps est en lien avec l'infini, "wholeness", l'éternité vue comme un mode d'existence du cosmos, ou plutôt il les réunit tous. On comprend mieux aussi la réponse à la question initiale de "what time is it i wonder nevermind", dans lequel le sujet lyrique cherche une connexion avec un temps cosmique unifié, hors des conventions, hors de portée des instruments de mesure. Le temps est un faux problème pour Cummings : au contraire de "timelessness", il n'est pas transcendant puisque lui-même et l'espace se définissent mutuellement. On peut rappeler ce que James écrit au sujet de la vérité, étant donné les liens anciens entre sa pensée et la poésie de Cummings : "The true is the name of whatever proves itself to be good in the way of belief, and good, too, for definite,

406 Bergson, H., *Discussion avec Einstein*, in *Durée et simultanéité*, (op.cit), p. 397-398.

assignable reasons".⁴⁰⁷ Or Cummings, précisément, ne trouve ni dans le temps des savants ni dans le temps social un quelconque avantage susceptible de lui faire prendre ces temporalités pour argent comptant. T.S. Eliot trouvait que le sujet de la place de l'homme dans le temps ne présentait que peu d'intérêt de son point de vue de poète :

Man's place in the perspective of time.

I confess that I do not find this especially edifying either, or stimulating to the imagination, unless I bring to its contemplation some belief that there is a sense and a meaning in the place of human history in the history of the world. I fear that in many people this subject of meditation can only stimulate the idle wonder and greed for facts which are satisfied by Mr.Well's compendia.⁴⁰⁸

Cela n'a pas empêché Eliot d'écrire ses *Four Quartets* dont le premier poème, *Burnt Norton* (1935), fait allusion lui aussi au temps des physiciens, où les notions de présent, passé et futur n'ont pas de sens :

Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past.⁴⁰⁹

Finalement, vu sa complexification, la notion de temps devient un sujet de réflexion pour Eliot. Pour Cummings, le temps des physiciens n'est pas non plus une question digne d'intérêt en tant que telle, mais il le devient, et le temps social avec lui, en tant que convention ou invention qui éloigne l'humanité de la véritable temporalité du cosmos. Le temps n'a de sens (c'est-à-dire de sens d'écoulement et de signification) que pour ceux qui cherchent à observer ses effets sur le monde qui les entoure et l'univers. Ce n'est pas le cas pour le sujet lyrique de "what time is it?it is by every star":

Spring is not regulated and does
not get out of order nor do
its hands a little jerking move
over numbers slowly⁴¹⁰

407 James, W., *Pragmatism*, in *Writings 1902-1910*, *op.cit.*, p.520.

408 Eliot, T.S., *The Modern Mind*, in *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London, Faber & Faber, 1964, p. 133.

409 Eliot, T.S., *The Complete Poems and Plays*, London, Faber & Faber, 1969, p.171.

410 C.P., p. 1034, l. 6 à 9.

L'humanité s'éloigne du cosmos lequel est inconscient du temps car il est inconscient de ses propres transformations. Pour Cummings, se conformer à une temporalité mesurée par autre chose que par des événements naturels, c'est-à-dire par des machines, est un signe de dénaturation supplémentaire, qui aggrave encore le fossé entre l'homme et la nature.

"Manunkind", l'homme dénaturé

Chez Cummings, l'humanité est un monstre, un objet d'étude et d'observation en même temps que d'effacement : "pity this busy monster,manunkind / not" (l.1-2) "this / fine specimen of hypermagical / ultraomnipotence" (l.11-13). La monstruosité se lit dans un mot qui s'apparente à une chimère sur le plan lexical, "manunkind" : vie et mort se retirent, se mettent à l'abri à son arrivée (l.3). L'humanité, alors, se trouve abandonnée à elle-même, mise à part : "a world of made / is not a world of born" (l.9-10). Il a déjà été souligné l'importance de la dichotomie production / création chez Cummings, et cette opposition dans ce sonnet en est un avatar : l'humanité fabriquée comme un objet connaît une forme d'achèvement qui la prive de croissance. Au contraire, la naissance est suivie de croissance, caractéristique d'un organisme vivant. Cummings pousse hors de la vie, hors du vivant, une humanité monstrueuse à ses yeux.

Qu'est-ce qui fait de l'humanité un tel monstre selon le poète ? *Santa Claus* l'a montré : la soumission à la technique est l'un des facteurs que Cummings met fréquemment en avant, conjointement avec un manque d'esprit critique face au savoir. On peut rappeler ici les adorateurs de la science, "science worshipping supersubmoron" du commentaire sur "Space being(don't forget to remember)Curved" ou la foule de *Santa Claus*, baignée de l'illusion d'une productivité infinie, à relier à celle du sonnet de la page 554 : "progress is a comfortable disease". Cette illusion qui finit par priver les humains de leur individualité est un facteur majeur de déshumanisation pour Cummings. Dans *Anthropos*, la déshumanisation passe à un autre niveau : les trois personnages G, O et D ainsi que la foule sont qualifiés d' "infrahumains" : "Mob of infrahuman dwarfs".⁴¹¹ À l'instar des "subhuman superminds" (*C.P.*, p. 817, l.3), les trois infrahumains producteurs de paradigmes que sont G., O. et D., non seulement sont déshumanisés mais sont eux-mêmes à l'origine, pour une grande part, de la déshumanisation de leurs semblables. Dans "pity this busy monster, manunkind", ils n'ont même plus droit à la compassion à laquelle les vivants ou les éléments naturels peuvent prétendre : "pity poor flesh/and trees,poor stars and stones, but never this/fine specimen of

411 *Complete Theatre*, p. 153.

hypermagical/ultraomnipotence" (*C.P.*, p. 554). Le spécimen qu'est l'humanité n'est pas inclus dans cette courte liste. La compassion n'a pas lieu d'être pour qui s'extrait lui-même de la nature. L'homme artificiel, façonné par d'autres hommes, s'oppose à l'être naturel. La métaphore du sonnet de la page 555 ("is it themselves these insects mean ?" , 1.3) est d'autant plus expressive dans ce contexte que la sauterelle qui apparaît quelques vers plus loin est par ailleurs le symbole de la spontanéité de la nature dans deux autres poèmes : "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r" (*C.P.*, p. 396), déjà étudié plus haut, et " this(a up green hugestness who and climbs" (*C.P.*, p. 1010). Les insectes humains, quant à eux, n'ont rien de spontané, et l'image exprime plutôt l'indistinction et l'insignifiance des hommes, au contraire de la sauterelle considérée individuellement, jugée digne d'attention car pleinement intégrée à la nature.

L'œuvre de Cummings rend bien compte du divorce entre l'humanité et la nature, ainsi que de son refus de cet état de fait. C'est particulièrement explicite dans *Anthropos* : là où les infrahumains voient une machine quand le rideau tombe (ce que l'objet révélé est bien en réalité, d'après les didascalies), l'artiste s'obstine à voir un être vivant, signifiant son refus d'une vision mécaniste, caricaturale, du vivant non humain. Ce divorce, affirmé au vingtième siècle avec encore plus de force qu'aux siècles précédents du fait de l'évolution des savoirs et des techniques, est esquissé par Thoreau, par exemple lorsque le train vient troubler la quiétude de l'étang de Walden :

The whistle of the locomotive penetrates my woods summer and winter, sounding like the scream of a hawk sailing over some farmer's yard, informing me that many restless city merchants are arriving within the circle of the town, or adventurous country traders from the other side.

[...]when I hear the iron horse make the hills echo with his snort like thunder, shaking the earth with his feet, and breathing fire and smoke from his nostrils, [...] it seems as if the earth had got a race now worthy to inhabit it. If all were as it seems, and men made the elements their servants for noble ends ! If the cloud that hangs over the engine were the perspiration of heroic deeds, or as beneficent to men as that which floats over the farmer's fields, then the elements and nature herself would cheerfully accompany men on their errands and be their escort.⁴¹²

Difficile après avoir relu ce dernier passage de ne pas évoquer le poème de Cummings " the / sky / was " (*C.P.*, p. 64). La perturbation est du même ordre : si le train ne trouble pas le silence, il redessine le paysage naturel, colore le ciel et impose sa forme au poème. La culture, le

412 Thoreau, H., *Walden (op.cit.)*, p. 414 et 415.

savoir, en tant qu'ils contribuent à couper l'homme de la nature, est pour Cummings un facteur de déshumanisation, voire de dénaturation au sens propre du terme.

(D)évolution

La lecture d'*Anthropos* est à cet égard éclairante à plusieurs titres : le texte, nous l'avons vu, établit une frontière nette entre l'artiste, "MAN", et les infrahumains. Ces derniers se subdivisent en deux groupes : les trois infrahumains présents dès le lever de rideau d'une part, et la foule indistincte de l'autre, pâle reflet de la foule vindicative de *Santa Claus*. Les trois premiers, "G", "O" et "D", trinité auto-proclamée, personnifient le savoir institutionnel et ses dépositaires. L'appellation "G.O.D." n'est pas sans rappeler l'exclamation émise par la voix poétique de "Space being(don't forget to remember)Curved", dans laquelle l'homme se présente comme le seigneur de la création, l'égal d'un dieu : "Lord of Creation, MAN" (1.13). Dans *Anthropos*, le slogan "Ev.O.Lution" est clairement une allusion aux théories de l'évolution des espèces. Cummings a peut-être en tête plus particulièrement celle de Darwin, mais rien dans le texte ne permet d'être affirmatif à ce sujet. Ce qui est explicite, en revanche, est l'association entre évolution, civilisation, émancipation et progrès :

SECOND INFRAHUMAN CREATURE (*incredulously, to 1st and 3rd*) : Does it mean there are still mammoths ?

THIRD INFRAHUMAN CREATURE (*stupefied, to 1st and 2nd*) : Doesn't realize ages have elapsed ?

MAN (*arms akimbo, frowns*) : What are you three freaks talking about?

FIRST INFRAHUMAN CREATURE (*ardently*) : Civilization !

SECOND INFRAHUMAN CREATURE (*fervently*) : Emancipation !

THIRD INFRAHUMAN CREATURE (*enthusiastically*) : Progress !⁴¹³

L'humanité caricaturée se voit comme le summum, le *nec plus ultra* de l'évolution. Le temps qui s'est écoulé – temps profond mais mesuré, même de façon imprécise – a eu pour résultat la disparition d'espèces que les infrahumains paraissent considérer comme des concurrents de l'homme, et l'avènement de l'humanité au sommet de la chaîne des êtres. Devant une telle évidence à leurs yeux, les infrahumains ne peuvent que s'étonner de l'état d'esprit de "MAN", inconscient de ces changements. Devant l'attitude de "MAN" devant la machine qu'il prend pour un ultime spécimen d'une espèce depuis longtemps éteinte, l'une des créatures s'écrie : "Does it mean there are

413 *Complete Theatre*, p. 136-137.

still mammoths ?" Cette réplique forme un nouveau contrepoint intéressant à la conclusion du sonnet de la page 317, dont la voix poétique s'enorgueillit de la supériorité de l'homme sur l'éléphant, cousin du mammoth. Dans *Anthropos*, le mammoth est vaincu, c'est un fait établi. Toutefois, l'étonnement de la créature semble teintée de crainte, comme si la vision de l'homme véritable, "MAN", pouvait remettre en cause soudain la toute puissance humaine puisque l'un des animaux les plus puissants disparus du fait de son action est représenté par un dernier spécimen inconnu jusqu'alors. Ainsi s'expliquent l'horreur et l'angoisse exprimées juste auparavant par les créatures infrahumaines, inquiètes de voir la suprématie de l'humanité entière niée par la vision d'un seul homme.

Cependant, d'autres vérités viennent bien vite rassurer les trois créatures : la civilisation, l'émancipation, le progrès, élevés au rang de dogmes :

SECOND INFRAHUMAN CREATURE (*pompously*) : It's the Ford truth !

THIRD INFRAHUMAN CREATURE (*solemnly*) : So help me Lenin !⁴¹⁴

Ces répliques satiriques – la seconde est une parodie de la dernière phrase du serment traditionnellement prononcée par le nouveau président des Etats-Unis lors de la cérémonie de sa prise de fonction – soulignent bien le caractère dogmatique que Cummings attribue à ces paradigmes, ce qui a déjà été souligné auparavant. La vérité des trois créatures n'est que tromperie, et ceci est à rapprocher du discours que le Père Noël adresse aux "superladies and supergentlemen" qui composent la foule. Elle a pour effet de soumettre d'autres infrahumains à ceux qui la profèrent (p.135), mais l'homme véritable, lui, ne s'en laisse pas conter : "Don't try to kid me !" oppose "MAN" à la triade.

C'est un discours semblable qui conduit la foule d'infrahumains à se conduire telle la machine dont Cummings décrit les bruits au lever de rideau : "In the central background hangs a curtain of skins : somewhere behind this curtain, a sequence of rattling gushing hissing rumbling clanking noises repeats itself without interruption."⁴¹⁵ La foule produit un son qui en est comme un écho : "a muttering snarling grunting squeaking jabbering mob of hide-smothered infrahuman dwarfs" (p.134). Le langage disparaît de la bouche des infrahumains de la foule, lesquels ne savent plus répondre que par onomatopées aux trois créatures dominantes : "RAH – RAH – RAH " (p.135). Dans ce contexte, comment comprendre que l'homme – MAN – prenne une machine pour

414 *Complete Theatre*, p. 137.

415 *Complete Theatre*, p. 131.

un être vivant, un mammoth ? Selon lui, le concept même de machine ne va pas de soi : c'est un objet de curiosité, vivant qui plus est, et qu'il cherche à apprivoiser : "Don't scare him ! [...] They're very timid !", intime-t-il aux trois créatures. En fait, si l'on se place sur un plan plus symbolique, cela peut signifier que pour cet homme, contrairement à ce qu'affirment les trois infrahumains, l'évolution n'est pas terminée : c'est un processus en cours. Comme aux temps où le mammoth existait encore, la supériorité de l'homme n'est pas acquise : c'est ce qui provoque, cela a été dit, l'angoisse des infrahumains dominants. Surtout, cela montre bien une certaine audace de la part de Cummings, dont l'écriture valorise le personnage qui va à l'encontre de la façon dont le paradigme darwinien pouvait être largement compris à l'époque de la composition de ce texte : l'homme représente le sommet de l'évolution. Or, si Darwin expose bien dans *The Origin of Species* que l'évolution tend à aller vers la complexité, il ne parle pas de perfection et laisse entendre que le processus n'est pas achevé. La création n'est pas une somme figée puisque Darwin envisage et prédit la suite des événements :

Judging from the past, we may safely infer that not one living species will transmit its unaltered likeness to a distant futurity. And of the species now living very few will transmit progeny of any kind to a far distant futurity ; for the manner in which all organic beings are grouped, shows that the greater number of species of each genus, and all the species of many genera, have left no descendants, but have become utterly extinct. We can so far take a prophetic glance into futurity as to foretell that it will be the common and widely-spread species, belonging to the larger and dominant groups, which will ultimately prevail and procreate new and dominant species.⁴¹⁶

Ce que Cummings met dans la bouche des pseudo-savants de *Space being(don't forget to remember)Curved* et d'*Anthropos* est donc l'affirmation de la supériorité de l'espèce humaine sur le reste de la nature, par l'effet d'un processus d'évolution qui irait nécessairement vers plus de perfection, et serait d'ailleurs pratiquement achevé. Pas plus qu'il ne pense l'humanité comme un exemple de perfection, le poète ne considère ce mode de pensée comme un progrès. D'ailleurs, Darwin n'affirme pas la fin de l'évolution des espèces vivantes, dont l'homme fait partie. Aussi Cummings se permet-il de mettre en scène dans *Anthropos* une forme de dévolution de l'humanité, qui n'est pas vraiment une régression puisqu'elle ne revient pas à un état antérieur mais avance vers un nouvel état, moins perfectionné puisque tout sentiment a disparu. L'espèce humaine est rétrogradée, considérée comme moins vivante qu'une machine par le seul homme véritable qui soit parmi les personnages, d'ailleurs désigné par le simple vocable "MAN". L'humanité se met

416 Darwin, C., *On the Origin of Species – A Facsimile of the First Edition*, Cambridge (Mass.) and London, Harvard University Press, 1998, p.489.

volontairement au ban de la nature. Ce qui est pour elle un signe de supériorité est une régression pour le poète.

Si l'on s'aventurait plus loin sur ce terrain, on pourrait presque parler d'eugénisme inversé dans le cas de la foule dans *Anthropos* : l'insistance sur le concept d'évolution jugé salvateur par les trois infrahumains dominants nous y invite. Dans *Darwin et le darwinisme*, Patrick Tort parle de l'« effet réversif de l'évolution »⁴¹⁷, et résume un paradoxe présent dans *The Descent of Man* de Charles Darwin : « La sélection naturelle sélectionne la civilisation, qui s'oppose à la sélection naturelle ». Ce fait serait selon Darwin à l'origine de l'émergence de la morale. Par ailleurs, Darwin lui-même, à la fin de *The Descent of Man*, envisage une hypothèse elle aussi paradoxale :

The advancement of the welfare of mankind is a most intricate problem : all ought to refrain from marriage who cannot avoid abject poverty for their children ; for poverty is not only a great evil, but tends to its own increase by leading to recklessness in marriage. On the other hand, as Mr. Galton has remarked, if the prudent avoid marriage, whilst the reckless marry, the inferior members tend to supplant the better members of society.⁴¹⁸

D'une façon similaire, dans l'univers fictionnel très schématique voire caricatural du texte théâtral de Cummings, la civilisation des infrahumains, facteur de dénaturation, a favorisé ceux qui permettent son maintien tandis que "Man", incarnation de l'homme non dénaturé, facteur d'instabilité aux yeux des infrahumains dominants, est un être unique et vulnérable. Selon Cummings, l'évolution réelle de l'humanité est à l'inverse de ce qui est communément admis et retenu de la théorie de l'évolution, et ce constat désabusé parcourt toute son œuvre. Des savants tels que Werner Heisenberg se sont exprimés sans ambages sur ce sujet :

*Pour la première fois au cours de l'histoire, l'homme se trouve seul avec lui-même sur cette terre, sans partenaire, ni adversaire. [...] Le développement de la technique n'est plus forcément un progrès. La formule : "l'homme se trouve seul avec lui-même " a une plus vaste portée dans l'ère de la technique. Autrefois, l'homme était face à face avec la nature; habitée par des créatures de toute espèce, elle constituait un royaume qui vivait selon ses propres lois ; l'homme devait de quelque manière s'y adapter. Aujourd'hui, nous vivons dans un monde si totalement transformé par lui que nous rencontrons partout les structures dont il est l'auteur : emploi des instruments de la vie quotidienne, préparation de la nourriture par les machines, transformation du paysage par l'homme ; de sorte que l'homme ne rencontre plus que lui-même.*⁴¹⁹

417 Tort, P., *Darwin et le darwinisme*, Paris, PUF coll. Que sais-je ?, 2005, p.56 à 58, et p.70 à 74.

418 Darwin, C., *The Descent of Man*, Amherst, Prometheus Books, 1998, p.641-642.

Cummings semble partager pleinement ce constat dramatique. Dans nombre de ses poèmes, l'humanité, s'étant ainsi exclue de la nature qu'elle a contribué à briser, devient un facteur de division à tous les niveaux : par son action, l'unité de l'espace et du temps est brisée. Par le truchement des instruments, elle se prive elle-même d'un contact direct avec son milieu. Sa mise à l'écart volontaire de la nature entraîne la perte de l'unité – "wholeness" – du cosmos, que le poète s'ingéniera à reconstituer autant que possible grâce à son art, entre autres en remettant le rapport au cosmos et à la nature au centre de ses poèmes.

419 Heisenberg, W., Karvelis, U. Et Leroy, A.E. (trad.), *La nature dans la physique contemporaine*, Paris, NRF Gallimard, 1962.

V. Reconstitution de l'unité cosmique

A) Sur des fragments de langage mathématique : division, infini, unité.

Selon l'un de ses biographes éminents, Richard Kennedy,⁴²⁰ le rejet des sciences exprimé par E.E. Cummings tout au long de son œuvre littéraire, trouverait en partie sa source dans l'enfance du poète. Face à des problèmes mathématiques, auxquels l'éducation prodiguée à domicile par sa mère avant sa scolarisation ne l'avait vraisemblablement pas suffisamment préparé, le jeune Estlin se serait trouvé démuni. Il aurait accumulé des lacunes en la matière sans réussir à les combler par la suite. Ses années à Cambridge Latin School n'arrangèrent pas les choses puisqu'aux difficultés certaines s'ajouta l'inimitié vis-à-vis d'un enseignant en mathématiques qui acheva de le dégoûter de cette matière. Ainsi se serait installé dans son esprit un éloignement durable des savoirs scientifiques institutionnels. L'orientation du jeune Cummings vers une filière littéraire à Harvard paraît donc bien naturelle.

Il serait bien entendu caricatural de prétendre que le dégoût pour les sciences explique en partie la vocation poétique de Cummings, d'autant que les éléments relevés dans la première partie de ce travail conduisent à relativiser le caractère uniformément négatif des relations que le poète aurait entretenues avec les savoirs scientifiques. Cependant, il convient avant toute chose de définir rapidement ce qui est entendu ici par « savoirs institutionnels » : il s'agit de savoirs qui font tous l'objet, à notre époque comme à celle de Cummings, d'un enseignement institutionnalisé, prodigué par des enseignants ou par des spécialistes de ces domaines, savants et scientifiques reconnus comme tels. Tous ces savoirs fondamentaux ont pour fondement l'observation et le raisonnement analytique. Certains domaines ont pris un essor particulier, conjointement avec un fort développement de courants de pensée empiristes, dans les décennies précédant la naissance de Cummings en 1894 : c'est le cas, entre autres, de la biologie, de la cosmologie et de la physique. L'invention de technologies de pointe a également permis une observation approfondie des phénomènes étudiés, et des mesures d'une précision de plus en plus grande. Autant de thématiques qui n'ont pas échappé à la plume parfois acerbe du poète américain. Lui-même a bénéficié d'un enseignement dans certains domaines (mathématiques, philosophie), le reste de ses acquis provenant de ses lectures autodidactes.

420 Voir Kennedy, R.S., *Dreams in the Mirror*, p. 28-29 et 42.

Or, nous avons vu que pour Cummings, ces savoirs sont source de division : les paradigmes ont pour effet non seulement de fractionner le cosmos dans l'esprit des hommes, mais aussi – et ce point est le plus grave à ses yeux – de rompre les liens entre l'humanité et la nature. La recherche de l'unité devient donc pour lui un but en soi, et le restera jusqu'à la fin, ainsi qu'il le note lui-même :

wake, morning of 24th Jan., downstairs (it's 22 degrees outside) with the thought that my "impotence" was caused by The World ("popularity")–false values getting in between M & me.

– that my only salvation is to abandon wholly all previous schemes & systems (Groddeck, Jung, les Symbolistes, etc) & watch out for the dear, distinct uniqueness (the turn of the Spring worm in the earth) who's DIFFERENT : individual, here&now

spiritual – Marion, vs the Bitch Goddess of Success (R[agged]G[irl], etc)

that I *must* take *wholly* seriousl, as a symbol of My LIVING Self, the "little church (no great cathedral)" with her

standing erect in the deathless truth of His presence

(welcoming humbly His light and proudly His darkness) as against any Goethean superman figure of a stuffedshirt colossus

- that my *only social* thesis must = each individual being for him-or-herself ALONE: a Whole – vs *all* (conforming)⁴²¹

Rétablir l'unité de l'individu lui permettra de s'unir à nouveau à Dieu et ainsi, en réparant la fracture entre la nature et l'homme, de rétablir l'unité du cosmos. Pour ce faire, Cummings va retourner contre le savoir ses propres armes et mettre à contribution dans sa poésie certains éléments du langage scientifique.

1. Mathématiques

Dans sa thèse, Isabelle Alfandary souligne l'importance des chiffres dans l'œuvre de Cummings : des titres de recueils à la numérotation des poèmes, ils sont omniprésents dans sa poésie.⁴²² Or, ils sont une partie intégrante du langage scientifique, et à ce titre, leur utilisation par

421 Note de E.E. Cummings, in Kennedy, R.S., *Dreams in the Mirror, A Biography of E.E. Cummings*, New York, Liveright, 1980, p.482. En note (p.513), Kennedy précise que si ce court texte ne peut être daté avec certitude de 1962, il date à coup sûr de la fin de la vie du poète.

422 Alfandary, I., *L'Esthétique de la grammaire dans la poésie d'E.E. Cummings*, p. 381 -382 : "Il n'est pas de poésie sans contraintes, et nul n'en est plus conscient que le poète : de toutes les contraintes rythmiques, la plus fondamentale est celle du retour à la ligne, celle du chiffre. *Rythmos* en grec veut dire chiffre entre autres. Cummings travestit la forme dans la typographie, mais, plus encore, il enfouit le nombre dans le poème. De ce point de vue, les poèmes cummingsiens doivent être considérés comme des poèmes à contraintes – à contrainte cryptée, latente. L'intuition cummingsienne en effet est que le rythme est dans le chiffre.

Cummings peut être interrogée : en effet, qu'ils soient isolés ou intégrés à des formules mathématiques, il n'est pas anodin qu'ils fassent partie du répertoire du poète. Les chiffres ne sont d'ailleurs pas le seul élément du langage mathématique dont il fait l'usage, puisque la géométrie est également très importante dans la construction de certains poèmes.

"5 / derbies-with-men-in-them" : calcul littéral

Ce poème (*C.P.*, p. 82), dont Milton Cohen a souligné l'humour et le caractère burlesque, est assez proche par certains côtés de "the Cambridge ladies who live in furnished souls" (*C.P.*, p.115), intégré au même recueil *Tulips & Chimneys*. L'ironie de la description de personnages typiques est perceptible dans les deux cas, quoique teintée d'une plus grande sympathie à leur égard dans "5" :

5
 derbies-with-men-in-them smoke Helmar
 cigarettes 2
 play backgammon,3 watch

a has gold
 teeth b pink
 suspenders c
 reads Atlantis

x and y play b
 cries "effendi" "Uh" "coffee"
 "uh" enter
 paperboy,c

buys Bawstinamereekin,exit
 paperboy a finishes
 Helmar lights

Dans son acception première, le chiffre est un signe de convention qui sert à correspondre secrètement. La passion cummingsienne pour le nombre, les jeux numérogiques sur les titres, dans l'agencement des recueils de poèmes en séquences en est la manifestation la plus évidente. Cinq recueils de poèmes, dont quatre publiés du vivant de l'auteur, portent dans leur titre un ou plusieurs chiffres. Quant aux poèmes eux-mêmes, tous ou presque répondent à des numéros, à des séries, plutôt qu'à des titres. Ludique, le chiffre est avant tout rythmique. Placé à l'initiale d'un recueil de poèmes, il ne manque pas de donner lieu à une foule de questions auxquelles le poète ne peut s'empêcher de répondre avec le sens de l'humour qu'on lui connaît, renvoyant son lecteur à l'arbitraire de la décision poétique. Répondant à sa propre mère qui l'interrogeait sur la signification du chiffre cinq dans *IS 5* – qui au demeurant pourrait trouver une justification dans le fait que le recueil se divise en cinq sections successives –, le poète fit cette réponse : « *IS 5* (short for twice two, hasten to ask). »

La métaphore de l'Un régit secrètement *I X I*, qui se divise en trois séquences intitulées respectivement « 1 », « X », et « 1 », dont la première se clôt sur un poème dont le premier vers est « one's not half two &c. » et dont la dernière se conclut sur le poème « if everything &c. », dont le vers final fait l'éloge de l'un en reprenant le titre du recueil, mais en toutes lettres cette fois : « we're wonderful one times one ». D'autres métaphores, d'autres motifs, peuvent être mis au jour qui scandent avec plus ou moins de régularité des recueils de poèmes : c'est le cas de *95 poems*, organisé selon le rythme des saisons, ou encore *XAIPE*, dont le schéma saisonnier, quoique moins lisible, est toutefois opératoire. Il en va des poèmes comme des recueils de poèmes : des rythmes invisibles, des pulsations à peine perceptibles opèrent et affectent la lecture."

another

x and y
play,effendi approaches,sets
down coffee withdraws
a and c discuss news in

turkish x and y play b spits
x and
y
play,b starts armenian record

pho
nographisrunn
ingd o w n phonograph
stopS.

b swears in persian at phonograph
x wins exeunt ax:by;c,
Goo dnightef fendi
....

five men in derbies

"5 / derbies-with-men-in-them" peut être qualifié de scène de genre, au sens pictural du terme : des hommes discutent, jouent et observent le monde qui les entoure, sous le regard discret mais aiguisé du narrateur. Les verbes au présent d'énonciation, les blancs intégrés au poème et symbolisant des temps morts donnent l'impression qu'il s'agit de notes prises sur le vif puis mises en forme de poème. Le sentiment d'exotisme est au cœur de ce texte : posé par petites touches tout d'abord – le jeu de backgammon, prisé en Grèce et en Turquie, le mot "effendi" – il s'impose plus fortement dans la deuxième moitié du texte, par l'allusion à trois langues moyen-orientales (turc, arménien, perse), sans oublier l'accent avec une transcription phonétique du titre du journal (l.13), comme s'il était prononcé par l'un des personnages. Aussi est-ce sans trop de surprise que le lecteur se trouve confronté à quelques problèmes de déchiffrement du texte, reflets des difficultés du narrateur plongé dans un bain linguistique inhabituel : les phrases qui constituent ce poème voient leur lecture ralentie par leur disposition sur la page, un procédé courant chez Cummings. D'une façon similaire, la voix poétique, pendant son observation de la scène, a pu éprouver un sentiment mêlé de familiarité – les lieux, les activités somme toute banales des hommes présents – et d'étrangeté, à cause de sa situation d'allophone au sens propre du terme ("celui qui parle une autre langue") : étranger dans le microcosme qu'est le café, il transcrit la scène dans sa propre langue pour être en mesure de l'appréhender de façon plus satisfaisante.

Est-ce si étonnant, alors, de trouver à la base de la construction de ce poème des procédés relevant du langage mathématique ? Quelles fonctions de ce langage sont mises en œuvre, et quel est l'effet produit ? Un parallèle, rapide il est vrai, peut être esquissé entre la situation du narrateur et celle d'Estlin enfant en cours de mathématiques, la notion clé étant ici l'idée de décalage dû à une incompréhension relative d'une situation, du fait d'un manque de maîtrise d'une forme de langage. L'utilisation de chiffres dits arabes est le détail le plus évident : le chiffre 5 s'impose dès la première ligne. Seul, bien mis en valeur, il se trouve ensuite décomposé en "2" plus "3". L'autre détail consiste en l'usage de simples lettres pour désigner les personnages observés et décrits. Ces lettres ne semblent pas choisies au hasard : "a", "b", "c", "x" et "y" se rencontrent très communément en arithmétique, pour désigner les inconnues dans des équations en calcul littéral. Les lettres "a", "b" et "c" servent également de base à la formulation générale d'identités remarquables et autres théorèmes, si l'on pense au théorème de Pythagore en géométrie, par exemple. On peut lire la présence de ces bribes de langage mathématique comme une impertinence au sein d'un texte poétique : en effet, ce langage est en décalage par rapport aux attentes du lecteur dans un tel texte. Or, on se retrouve devant un problème à résoudre, qui se présente pratiquement comme une équation à plusieurs inconnues si on fait abstraction de la présentation : "5 derbies-with-men-in-them smoke Helmar cigarettes, 2 play backgammon, 3 watch". Le lecteur serait presque tenté de calculer le nombre de pieds dans les chaussures. De la même façon, le narrateur s'est trouvé devant un problème à plusieurs « inconnus » : devoir reconstituer un réseau de rapports humains et d'interactions sans le recours à une langue intelligible pour lui, si l'on excepte les quelques mots rapportés au discours direct ("effendi" et "coffee", l.10), par ailleurs tous deux d'origine orientale et transcrits dans leur version anglaise. La transcription d'autres bribes de conversation étant impossible en raison de la langue utilisée par les personnages, non familière au narrateur, le choix d'un langage pseudo-mathématique pour ce faire place le lecteur dans une position quelque peu similaire : il doit déchiffrer dans les quelques éléments qui lui sont donnés les indices permettant de reconstituer les interactions rapportées. Les blancs du texte peuvent symboliser l'hésitation du narrateur-scripteur dans son effort de compréhension de la scène qui se déroule devant lui. L'utilisation du langage mathématique, pratiquement universel, permet, par son incongruité au sein d'un poème, de transcrire non seulement la scène mais le décalage linguistique et culturel entre le narrateur et ses personnages.

Résolutions

Cummings lui-même exprime la division finale du groupe presque mathématiquement : "ax:by;c" (l.30). Le groupe de cinq hommes subit donc diverses opérations : la soustraction pour commencer, lorsque deux personnages s'en extraient pour jouer ; l'addition ; la division (avec un reste, à la l.30) ; la multiplication ("ax" peut se lire "a multiplié par x"). Chaque terme de l'ensemble est facteur, au sens propre et au sens mathématique, de plusieurs actions. Les quatre opérations numériques sont représentées. Le narrateur passe d'un groupe de personnages à l'autre selon son intérêt ; il combine, puis recombine les termes de son équation, tout comme dans une addition ou au jeu de backgammon, lorsque les joueurs font et défont les groupes de pièces sur le plateau de jeu en fonction du score des dés. Certaines lignes de forces dans la disposition du poème sur la page rappellent même le mouvement des pièces du jeu, mais excluent tout hasard dans sa composition : si celle-ci paraît aléatoire, il ne s'agit que d'une apparence.

Or, dans le groupe d'inconnu-e-s qui apparaissent dans le poème-équation, il en manque une, celle qui ferait la jonction entre le couple (xy) et le trio (abc). Si l'on se figure l'alphabet comme un cercle fermé, la lettre "z" remplit cette condition. Le "z" est physiquement présent dans le poème, sous la forme de lignes brisées induites par le positionnement des lettres et des mots sur la page. Ne serait-il pas l'observateur lui-même ? Ce dernier, partie prenante implicite de l'équation, en serait également le calculateur, qui note les différents stades du raisonnement et en rapporte le résultat. Il ne se compte pas explicitement dans l'équation : en la posant, il crée une distance entre lui-même et les hommes qu'il observe. Aussi peut-il les décomposer en les scrutant des pieds à la tête :

5

derbies-with-men-in-them

L'incongruité ou l'ambiguïté au sujet du nombre de "derbies" se résout en lisant la deuxième ligne véritablement comme un tout indivisible. Ce que l'observateur compte, ce sont des humains considérés d'abord sous la forme d'ensembles de détails. Si les détails sont séparables, et si le nombre de détails est théoriquement infini, les ensembles qu'ils composent forment à la fin des unités indivisibles :

En un mot, il faut distinguer entre l'unité à laquelle on pense et l'unité qu'on érige en chose après y avoir pensé, comme aussi entre le nombre en voie de formation et le nombre une fois formé. L'unité est irréductible pendant qu'on la pense, et le nombre est discontinu pendant qu'on le construit :

mais dès que l'on considère le nombre à l'état d'achèvement, on l'objective : et c'est précisément pourquoi il apparaît alors indéfiniment divisible.⁴²³

Or, précisément, et toujours selon Bergson, est objectif « ce qui est connu de telle manière qu'une multitude toujours croissante d'impressions nouvelles pourrait être substituée à l'idée que nous en avons actuellement. »⁴²⁴ Le processus d'objectivation opéré par le narrateur relève, semble-t-il, à la fois d'une déshumanisation, exprimée par l'absence de noms (y compris communs) pour désigner les cinq personnages en tant qu'humains, et d'une réduction de ces hommes à des ensembles de détails séparables ("derbies-with-men-in-them"). Ceci permet au narrateur d'adopter une posture pseudo-scientifique, qui apparenterait ironiquement son travail à celui d'un anthropologue en train d'observer un groupe d'humains en interaction, sans s'impliquer affectivement mais au contraire en tentant de l'objectiver. En ce cas, nous pouvons proposer un mot matrice au poème (au sens que Riffaterre donne à ce mot) : étrangeté. Étrangeté des personnages orientaux pour l'observateur, et réciproquement ; étrangeté des langues utilisées originellement, que le narrateur ne peut transcrire ; étrangeté du langage mathématique dans un poème de Cummings. L'étrangeté conduit à l'objectivation. Le processus attendu serait logiquement une subjectivation, d'autant plus que, si l'on considère, à la suite de Milton Cohen, la construction fréquemment dialectique des poèmes de Cummings⁴²⁵, celle-ci serait susceptible de l'y mener assez naturellement.

En effet, le sentiment d'étrangeté s'estompe progressivement vers la fin du poème, à la ligne 29 exactement : "b swears in persian at phonograph". Cette situation est rendue d'autant plus cocasse pour le lecteur qu'il s'agit de la première phrase dans ce poème qui soit aisément déchiffrable : absolument correcte d'un point de vue grammatical, sa lecture n'est entravée par aucun élément connexe. Elle occupe à elle seule toute la ligne.⁴²⁶ Tout se passe donc dans ce vers comme si l'observateur, au vu des tenants et aboutissants de la situation décrite, n'avait aucun doute quant au contenu des propos de "b", nonobstant la barrière linguistique. Le lecteur, jusque-là aux prises avec quelques difficultés de déchiffrage qui compliquaient sa reconstitution des relations entre les personnages, partage donc la surprise de l'observateur, celle de comprendre inopinément le signifié d'un discours sans en décoder précisément le signifiant. La victoire au jeu de "x" et la sortie de scène des personnages (le terme "exeunt" provient bien sûr du langage théâtral) sont elles aussi

423 Bergson, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1959 (Edition du centenaire), p. 57.

424 *Id.*, p. 57.

425 Cohen, M., *op.cit.*, p. 72-73.

426 Par contraste, "x and y play"(l. 9) est suivi de "b", ce qui conduit le lecteur à se poser, même brièvement, la question d'un lien logique possible entre ces constituants. Le procédé s'inverse, de façon quasiment symétrique, à la l.24 : l'action accomplie par "b"ss est entièrement décrite sur cette ligne, mais est précédée par le verbe qui fait partie de la proposition précédente et qui exprime l'action de "x and y".

aisées à décoder dans le poème, comme elles l'ont été pour l'observateur plongé dans une situation d'allophone temporaire. Cette sortie rebat les cartes : les couples dont l'observateur note la composition ne correspondent pas aux groupes constitués au début du poème par la dénomination "a – b – c" et "x and y". La nouvelle équation devient : "ax:by;c". Le groupe de cinq hommes est à la fois divisé (":") et multiplié ("ax" peut se lire "a facteur de x" ou "a multiplié par x"). À la fin du poème, le terme théâtral "exeunt" sonne comme une didascalie. Après la scène jouée devant nos yeux, les acteurs quittent leurs personnages pour redevenir eux-mêmes, hors de portée de nos regards, après un dernier salut à l'auditoire : de façon similaire, la ligne 31 est un salut ("Goodnight fendi"), tandis que les points de suspension à la ligne suivante symbolisent la sortie des hommes hors du café et le silence qui s'ensuit. Le narrateur les compte : quatre points de suspension sont suivis, à la ligne suivante, du mot "five". L'observateur désigne alors les personnages par un groupe nominal dépourvu de toute impertinence : "five men in derbies". La thématization se porte sur les hommes rendus à leur condition d'individus au sens premier du terme : « qu'on ne peut pas diviser ». Aussi l'observateur passe-t-il de l'objectivation à la subjectivation : « Nous appelons subjectif ce qui paraît entièrement et adéquatement connu », écrit encore Bergson.⁴²⁷ Cummings fait de ces êtres des sujets à part entière, agissant hors de son contrôle, pour leur compte propre, et non plus en tant qu'objets d'observation ou de calcul. Il les reconnaît entièrement, comme hommes au même titre que lui-même, "z" en retrait, présent implicitement dans l'équation.

A la ligne 3, l'écriture quasi-mathématique rappelle le problème posé au départ : l'étrangeté. Comme dans une équation mathématique à plusieurs inconnues, la recombinaison des termes entre eux permet la résolution du problème, celui de l'identité des personnages, et la prise en compte de ce résultat par l'observateur. L'émotion dans ce poème provient précisément de ce processus actif de reconnaissance. Dans ce cas, l'intérêt de l'usage d'un langage inspiré des mathématiques réside en trois points : faire ressentir au lecteur, décontenancé tout d'abord par des expressions algébriques *a priori* peu adéquates dans un poème, le sentiment d'étrangeté vécu par l'observateur ; placer le lecteur en situation de chercheur, en quête d'une explication à ce qui se joue devant lui ; augmenter son émotion en lui faisant revivre le processus de reconnaissance expérimenté par l'observateur. La conclusion du poème est somme toute logique : une fois la situation déchiffrée, les chiffres n'ont plus lieu d'être. La thématization se porte sur le terme "men", "five" n'étant plus qu'un déterminant quelconque, ou une partie d'une suite numérique simple. Les hommes décrits sont considérés dans leur totalité, pas seulement comme des sommes de détails ou d'actions éparpillées : la notion de

⁴²⁷ Bergson, *op.cit.*, p.57.

"wholeness" prisée par Cummings, selon Milton Cohen⁴²⁸, se voit ici clairement mise en scène, même (et surtout) si le lecteur ne conscientise ce fait qu'au dernier vers.

One

Cela a été dit plus haut : il n'est pas question dans ce travail, de faire de Cummings un scientifique qui s'ignorait, mais d'étudier comment il utilise, à des fins poétiques, certains domaines et concepts scientifiques. Les mathématiques tiennent une place à part : elles sont au cœur du titre de deux recueils parus du vivant de leur auteur. : *One Times One* et *Is 5*. La lecture du premier de ces deux titres est aisée ; en revanche, Cummings a pris la peine d'expliquer le second titre dans une courte préface. Il s'agit de la seconde moitié d'une équation que le lecteur est invité à reconstituer dans le dernier paragraphe (*C.P.*, p. 221) :

Ineluctable preoccupation with The Verb gives a poet one priceless advantage: whereas nonmakers must content themselves with the merely undeniable fact that two times two is four, he rejoices in a purely irresistible truth (to be found, in abbreviated costume, upon the title page of the present volume).

Cummings affirme donc, en dépit de l'expérience commune, que $2 \times 2 = 5$. Cela pourrait ressembler à un pied de nez d'élève moqueur, mais il convient de poser l'égalité autrement : $2 \times 2 = 4 + 1$. Le chiffre 4 symbolise assez couramment le monde matériel, en particulier dans la symbolique chrétienne : par exemple, les quatre personnages de l'*Apocalypse* de Jean⁴²⁹ furent rapprochés des quatre évangélistes chargés de transmettre la parole divine aux nations, dans les quatre parties du monde. Cummings prolonge le monde matériel, pluraliste : il y ajoute l'unité pour en faire un univers véritablement complet. Il semble donc que l'unité, le « un », revête une importance particulière aux yeux du poète.

428 Voir Cohen, M. *op.cit.*, p. 65 à 73.

429 Voir le ch.IV, v. 6-7 : « Il y a encore devant le trône comme une mer de verre, semblable à du cristal. Au milieu du trône et autour du trône, il y a quatre êtres vivants remplis d'yeux devant et derrière. Le premier être vivant est semblable à un lion, le second être vivant est semblable à un veau, le troisième être vivant a la face d'un homme, et le quatrième être vivant est semblable à un aigle qui vole. » (Traduction de L.Segond).

One Times One

Une fois un égale un. L'unité, multipliée par elle-même, ne change pas et demeure elle-même. L'opération répétée à l'infini donnera toujours le même résultat intangible. Pourquoi donc Cummings, épris de mouvement et de changement, donna-t-il pour titre à l'un de ses recueils cette équation mathématique, la plus simple qui soit, dont le résultat pourrait être symbolisé par un cercle ? L'unité multipliée par elle-même reste semblable à elle-même, du moins en apparence : dans le dernier vers du dernier poème du recueil, une clé est donnée au lecteur : "we're wonderful one times one".⁴³⁰ Selon Cummings, à nouveau, le résultat de l'opération n'est pas celui attendu par l'arithmétique commune : « $we = 1X1$ » revient à écrire : « $1X1 = we$ ». « We » correspondant à au moins deux personnes distinctes, Cummings pose par conséquent : « $1X1 = 2$ (ou plus) ». Le résultat est pluriel. Pas d'erreur dans ce calcul, cependant : l'erreur aurait été de s'en tenir à l'apparence, à l'unité de surface.

"We" peut correspondre à trois ensembles différents, selon le plan de lecture choisi. Sur un plan strictement biographique, "we" s'assimile à "Estlin et Marion" : cette lecture est d'ailleurs encouragée par la proximité de ce vers avec la discrète dédicace finale, "marion's book", qui figure en minuscules, seule et tout en haut d'une page blanche, la dernière du recueil. Sur le plan de la réception du texte, "we" serait la voix poétique accompagnée par le lecteur auquel elle s'adresse au moment la lecture. Sur le plan lyrique, "we" devient le couple formé par le sujet lyrique et son objet. L'adjectif "wonderful" qui s'intercale peut se comprendre comme une expression de l'émerveillement du poète devant ce résultat inattendu, ou comme un qualificatif appliqué à "we". "Times" est le signe de multiplication, l'énergie qui rend aux êtres leur plénitude – une des traductions possibles de "wholeness" – et les rend « merveilleux » : "wonderful".

Cummings et Pythagore

Cummings, en posant " $we = 1X1$ " ou en d'autres termes " $1X1=2$ ", quand l'arithmétique ne voit que " $1X1=1$ ", affirme la différence entre l'unité (1) et la plénitude ("we"). Par ailleurs, et de façon inattendue, il corrige, si l'on peut dire, une égalité provenant de l'application du théorème de Pythagore dans laquelle se trouve un nombre irrationnel, $\sqrt{2}$, qu'il remplace par l'unité.⁴³¹ En grec, irrationnel se dit « *ἀλογος* » (« alogos »), un mot qui signifie également « privé de langage » ou

430 "if everything happens that can't be done", *C.P.*, p.594.

« privé de raison », « indicible ». ⁴³² Cummings refuse ce qui lui semble une aporie, l'utilisation d'un signifiant sans signifié dans la réalité concrète. Ce qui fait nombre, c'est l'alliance qui se crée et l'énergie qui se dégage entre plusieurs êtres doués de raison et de langage. Le « un » est un être pourvu de « λογος ». Le "we", le « 2 » aimant et agissant ne peut être le résultat de l'alliance d'êtres rejetés hors du langage et de la raison, hors du « λογος », ce que signifie littéralement « άλογος ».

Or, dans le poème "if everything happens that can't be done" (C.P. p. 594), le « un » se voit défini d'après plusieurs critères : "there's nothing as something as one" (l.9) ; "one hasn't a why or because or although" (l.10) ; "one's anything old being everything new" (l.14) ; "one's everything so" (l. 18). Le « un », l'unité telle que la conçoit Cummings, est par conséquent incomparable. Existant sans qu'aucune cause première ne puisse être trouvée à son existence, et sans que celle-ci soit soumise à conditions, elle est éternelle et englobe la totalité. Indivisible, rationnel, formant la base du Tout, le « un » exposé par Cummings s'apparente à celui que les philosophes grecs cherchaient à définir :

L'Être et le « un » sont les matériaux de base du philosophe [...]. L'Être, c'est tout ce qui existe vraiment aux yeux du philosophe. Le « Un » est un principe d'identité, d'égalité, de cohérence, de stabilité, de continuité, d'ordre. Le philosophe essaie de dégager de la multiplicité des êtres une cohérence, un principe explicatif stable, une unité profonde ; il veut mettre de l'ordre dans la diversité confuse du monde, il recherche l'universel sous le contingent, le vrai sous les apparences. « *Le principe du connaissable dans chaque genre est donc l'Un.* » (Aristote, *Métaphysique*, Δ-6, 1016b).

C'est dans les philosophies platonicienne et néo-platonicienne que le « un » est le plus valorisé. [...] Chez Plotin il est au-dessus de tout et même au-dessus du Tout. ⁴³³

L'équation "1x1" est par conséquent un avatar de la notion de plénitude-totalité, "wholeness". Le couple sujet – objet lyrique forme une unité plurielle, paradoxale ; la multiplication de son unité par la plénitude de l'être absolu en fait un objet d'émerveillement. Lors de ce processus

431 Le raisonnement, à partir du théorème de Pythagore, est le suivant : pour un triangle rectangle dont les côtés sont de longueur a , b , c , l'hypoténuse étant de longueur c , on affirme l'égalité $a^2 + b^2 = c^2$. Si l'on pose, $a=1$ et $b=1$, on obtient $1^2 + 1^2 = c^2$.

Autrement dit : $c^2 = 2$, ce qui revient à dire que $c = \sqrt{2}$. Dans ce cas : $2 = (\sqrt{2})^2 = \sqrt{2} \times \sqrt{2}$.

Or, $\sqrt{2}$ est un nombre dit irrationnel (incommensurable et non exprimable par un nombre fini).

Dans le poème de Cummings, puisque "we" est un sujet pluriel qui vaut 2, on a : $2 = 1 \times 1$ (et non plus : $2 = \sqrt{2} \times \sqrt{2}$). Cummings remplace par conséquent l'irrationnel $\sqrt{2}$ par le nombre entier et rationnel 1, changeant ainsi en profondeur le sens de l'équation.

432 Voir Guichard, J., *L'infini au carrefour de la philosophie et des mathématiques*, Paris, Ellipses Edition, 2000, en particulier la troisième partie du ch.1, « La découverte de grandeurs irrationnelles ». Les diverses significations du terme grec « alogos » sont exposées p.26.

433 Hallez, M. et Nordon, N., « *Un est-il un nombre ?* », in *Si le nombre m'était conté*, Barbin, E. et Le Goff, J.-P. (coord.), Paris, Ellipses Éditions, 2000, p. 111-112.

de subjectivation, le sujet reconstitue dans son être, tout d'abord, la plénitude du couple qu'il forme avec l'objet lyrique ; ensuite, la sienne propre ; et enfin, celle de l'univers. Il s'agit d'un processus dynamique, exprimé en termes de calcul numérique : si les équations sont incorrectes – ou impertinentes – au regard de l'arithmétique en tant que science institutionnelle, elles rappellent avant tout qu'aux yeux du poète, la valeur de deux êtres combinés donne une valeur autre, supérieure à la simple combinaison mathématique. « Ce qui est simple est plus parfait que le composé : « l'unité est plus parfaite que la multiplicité dans les formes immatérielles », dit Proclus. Les oppositions simple / composé et parfait / imparfait ne sont pas sans rappeler le Un et la Dyade Indéterminée du Grand et du Petit des Nombres Idéaux de Platon.⁴³⁴ "We're wonderful one times one" : une double simplification conduit tout d'abord à la réduction d'une dyade ("we") à l'unité ("we're one"), multipliée par le principe d'unité à la base de tout ("times one"). L'équation "1x1" est ce qui permet d'approcher la perfection, et de dépasser le monde des apparences ou de le prolonger ("2x2=5"). Au lecteur de résoudre ces équations : l'effort de calcul qui lui est demandé lui permet, s'il l'accomplit, de se mettre en mouvement et, ce faisant, de participer au cheminement intérieur du sujet lyrique, d'expérimenter sa conception dynamique, créatrice, de l'amour qui le lie à son objet.

Sur l'infini et la totalité : "infinity" vs. "wholeness"

Quand Cummings pose " $2 \times 2 = 5$ ", il n'oppose pas, ou pas encore très distinctement le monde matériel dans sa pluralité et son propre monde intérieur : à ce moment, les deux se complètent. Le monde matériel pluraliste est imparfait ou incomplet, puisqu'on peut lui adjoindre quelque chose, et que ce résultat est vrai ("a purely irresistible truth", *C.P.* p. 221). Néanmoins, le « un » seul n'est pas encore envisagé en tant qu'être à part entière, indépendant du monde pluraliste. Dans le cas de l'équation qui donne son titre à *Is 5*, le « un » permet de transcender le monde pluraliste, mais il ne l'élimine pas et ne l'englobe pas non plus : il s'y ajoute pour créer autre chose. Le « un » est une prise de conscience qui offre au poète la possibilité de faire un pas de côté, ou un pas de plus que les hommes attachés uniquement à ce que les sens perçoivent. Le nombre " 2×2 " peut être expérimenté matériellement : c'est un nombre carré, que l'on peut symboliser facilement en dessinant des points sur une feuille de papier ou en comptant sur ses doigts. Le « un » permet de dépasser l'empirisme : ajouté au 4, symbole du pluralisme, il donne accès à une connaissance accrue du monde, mais n'implique pas nécessairement une ouverture vers l'infini.

⁴³⁴ *Id.*, p. 115.

A vrai dire, la notion d'infini dans les poèmes de Cummings est assez peu présente ; en tout cas, le vocable lui-même s'y fait rare. Deux occurrences sont notables, car explicitement liées à une même opération mathématique, la multiplication :

these people socalled were not given hearts
how should they be?their socalled hearts would think
these people socalled have no minds but if
they had their minds socalled would not exist

but if these not existing minds took life
such life could not begin to live id est
breathe but if such life could its breath would stink

as for souls why souls are wholes not parts
but all these hundreds upon thousands of
people socalled if multiplied by twice
infinity could never equal one)

which may your million selves and my suffice
to through the only mystery of love
become while every sun goes round its moon⁴³⁵

Dans ce sonnet se trouve un *topos* cummingsien très courant : l'opposition entre un sujet poétique, parfois allié à un objet à la deuxième personne (ce qui est le cas ici), et un groupe indistinct d'humains anonymes qui n'est pas sans rappeler la « foule » intéressée puis hostile de *Santa Claus*. La dialectique sur laquelle semble se fonder ce poème peut être résumée ainsi : us/life vs. Them/(not dead)unlife.

Voici le second sonnet :

life is more true than reason will deceive
(more secret or than madness did reveal)
deeper is life than lose:higher than have
–but beauty is more each than living's all

multiplied with *infinity* sans if
the mightiest meditations of mankind
cancelled are by one merely opening leaf
(beyond whose nearness there is no beyond)

or does some littler bird than eyes can learn
look up to silence and completely sing?
futures are obsolete;pasts are unborn
(here less than nothing's more than everything)

death,as men call him, ends what they call men
–but beauty is more now than dying's when⁴³⁶

435 *C.P.*, p. 510. Nous soulignons.

436 *C.P.*, p.592. Nous soulignons.

Dans ce poème, le groupe à la troisième personne est peu à peu déshumanisé au fil des strophes. Il est en effet privé successivement d'attributs fondamentaux : le cœur ("hearts", l.1), siège symbolique des sentiments ; l'entendement ("minds", l. 3), qui permet de raisonner ; le souffle ("breath", l. 7), qui permet de vivre physiquement mais est aussi le symbole de l'expression verbale des sentiments ; et enfin l'âme ("souls", l. 8 à 11), qui maintient le lien entre l'homme et le cosmos. Cummings n'écrit pas que ces humains sont morts physiquement, mais affirme leur mort spirituelle sans s'attarder ici sur ses causes réelles ou supposées. Cette partie du sonnet, la plus considérable, peut se lire comme un blason inversé, à la tonalité ironique.

En revanche, le couple "you/i" est associé au verbe "become" (l.14), verbe clé qui résume à lui seul deux enjeux fondamentaux de la vie selon Cummings : l'être, dans sa plénitude, et le changement perpétuel, ou la naissance continue ("we can never be born enough", *C.P.* p.461), contraire parfait de la fixité de la mort. Il est significatif de noter que plus des trois quarts du poème sont consacrés aux "people so-called", et seulement les trois dernières lignes au couple qui sert de comparant : la plénitude de la vie est une simplification. Elle se traduit en peu de mots.

C'est dans le second quatrain du sonnet (l.8 à 11) qu'interviennent les emprunts au langage mathématique : nombres qui dépassent les capacités de visualisation de l'entendement humain, et sont par conséquent impossibles à envisager concrètement ; opérations de multiplication ; notion d'infini en termes numériques, cet infini théorique (« en puissance », selon Aristote⁴³⁷) vers lequel le résultat de certaines fonctions tend, sans jamais pouvoir l'atteindre, par définition. On observe même, si l'on peut dire, une expansion de l'idée d'infini dans ce poème. Ce procédé est mis en valeur par les enjambements : le lecteur franchit les étapes par sauts : "all these hundreds upon thousands of / people so-called if multiplied by twice / infinity". Premier saut : des centaines entassées sur des milliers (indénombrables concrètement). Deuxième saut : multiplication par deux. Troisième saut : multiplication par l'infini, aporie qui se conclut sur un paradoxe, celui de l'infériorité de ce résultat à l'unité. Or nous nous trouvons ici devant une impertinence : la quantité sert à exprimer une différence qualitative, ce qui rappelle les réflexions de Bergson sur les intensités des états de conscience exprimées grâce à un processus de spatialisation :

[II] y a deux espèces de multiplicité : celle des objets matériels, qui forme un nombre immédiatement, et celle des faits de conscience, qui ne saurait prendre l'aspect d'un nombre sans l'intermédiaire de quelque représentation symbolique, où intervient nécessairement l'espace. [...]

437 Voir Aristote (P.Pellegrin, trad.), *Physique*, Paris, Garnier-Flammarion, 2002, p. 188-192.

La sensation représentative, envisagée en elle-même, est quantité pure ; mais vue à travers l'étendue, cette qualité devient quantité en un certain sens, on l'appelle intensité.⁴³⁸

C'est ce même processus qui permet de résoudre l'impertinence de ce poème : les qualités additionnées puis multipliées par l'infini de ces "people so-called" n'égalent jamais celles d'un individu dans sa plénitude, c'est-à-dire pourvu, contrairement à eux, d'un cœur qui ressent sans penser (ce qui est pour Cummings le mode de fonctionnement normal, l. 1-2), d'un entendement conscient de sa propre existence, d'un mode d'expression adéquat et d'une âme intacte et intègre. La valeur de ces qualités, leur intensité, peut faire l'objet d'un calcul symbolique dont le résultat serait, mathématiquement, une totalité supérieure à l'infini. Ce dernier est visualisé dans le sonnet sous la forme d'une foule imaginaire innombrable, donc réunie dans un espace imaginaire symbolique, qui pourrait être présenté comme une ligne infinie, à la manière dont nous alignons inconsciemment des points pour former une ligne lorsque nous nous représentons un nombre, chaque point correspondant à une unité. Cummings, en l'occurrence, ne se pose pas la question du continu et du discontinu qui occupa tant de philosophes et mathématiciens depuis l'Antiquité. En revanche, la conception de l'infini à l'œuvre ici se trouve éclairée par un extrait de la *Physique* d'Aristote :

Est donc infini ce dont, quand on le prend selon la quantité, il est toujours possible de prendre quelque chose à l'extérieur. Mais ce dont rien n'est à l'extérieur <de lui >, cela est achevé et une totalité. C'est en effet ainsi que nous définissons la totalité, ce à quoi il ne manque rien, par exemple un homme total ou un coffre total. Et il en va de la totalité au sens éminent comme de la totalité particulière, à savoir c'est ce qui n'a rien à l'extérieur < de soi >. Ce à quoi il manque quelque chose qui existe hors de lui, cela n'est pas un tout, quoi que ce soit qui manque. Mais la totalité et l'achevé soit sont complètement la même chose, soit ont une nature voisine. Mais rien n'est achevé sans avoir de fin ; or la fin est une limite.⁴³⁹

Ce que Jacqueline Guichard résume par ces mots : "L'infini c'est le non borné ou l'illimité : c'est l'indéfini, l'inachevé, l'imparfait, avec tout un réseau de concepts dérivés, qui ont en commun le manque et l'impossibilité. Ce dont l'étymologie du terme grec *apeiron* est l'expression."⁴⁴⁰

Le mot *apeiron*, qui désigne en grec le concept d'infini, se décompose, précise-t-elle, en la racine *péras* (extrémité, limite, borne), précédée du préfixe privatif *a*. Elle cite également un essai de Anna Sirpienska pour illustrer l'idée – sujette à controverses – de *l'horror infiniti* traditionnellement attribuée aux anciens Grecs : "L'horreur de l'infini chez les Anciens Grecs

438 Bergson, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1963 (Edition du centenaire), p.59.

439 Aristote, *id.*, p. 192-193.

440 Guichard, J., *op.cit.*, p. 10-11.

s'exprimait même dans *le mot choisi pour désigner l'infini, apeiron, qui avait un sens péjoratif : le chaos était apeiron, une ligne était apeiron, un mouchoir chiffonné était apeiron.*"⁴⁴¹

L'infini représenté par une ligne, un alignement théorique (« en puissance ») d'unités discontinues, est par conséquent connoté négativement, du côté de l'imparfait, du divisé, du divisible à l'infini, de l'incomplet perpétuel. C'est l'exact contraire du concept de "wholeness" qui travaillait déjà Cummings dans les années 1920. Le jugement dépréciatif porté sur les "people so-called" est donc contenu en germe dans le concept même d'infini mis en œuvre pour exprimer la quasi-nullité de leur valeur en tant qu'individus, et cet infini se rapproche probablement d'une représentation aristotélicienne, péjorative : l'infini est ce qui ne peut jamais être achevé ni parfait.

Par ailleurs, Aristote, cherchant à donner de l'infini l'image la plus précise possible, prend le cercle pour exemple, « les anneaux qui n'ont pas de chaton », et reconnaît tout aussitôt son inadéquation : il s'agit d'une similitude, non d'un exemple d'infini actuel.⁴⁴² En fait, dans ce même paragraphe, il oppose l'infini, « ce dont, quand on le prend selon la quantité, il est toujours possible de prendre quelque chose à l'extérieur », et la totalité, « ce dont rien n'est à l'extérieur <de lui>, [ce qui] est achevé. » Jacqueline Guichard affirme que la sphère est l'image la plus proche de ce que les Anciens Grecs définissaient comme la totalité. Or, cercles et sphères sont précisément les figures géométriques associées à "you / i" à la fin de "these people so-called were not given hearts". C'est la totalité, refusée aux "people so-called" associés à l'infini, qui est symbolisée par les astres tournant autour de la dyade "you / i", et qui est soulignée par le verbe "suffice" : le couple est véritablement complet et achevé, rien n'existe en dehors de lui.

On mesure alors une chose concernant l'évolution des conceptions utilisées par Cummings dans ses poèmes. Dans "at the ferocious moment of 5 o'clock " (C.P., p.111), le sujet en quête d'infini se retrouve comme au bord du monde, dans l'incapacité d'atteindre son but. La notion de totalité prend la place de l'infini dédaigné car hors de portée et imparfait de nature. Le terme "wholeness" qui traduit « totalité » ou « unité » dans les notes de Cummings, recouvre l'infini émersonien, compris comme un avatar de la totalité aristotélicienne. C'est également le sentiment de plénitude, une image de la perfection à opposer à un infini toujours imparfait. Pour Cummings, seuls ces "people so-called" au cœur, à l'esprit et à l'âme défailants pourraient rêver, dans leur

441 *Id.*, p. 11. (Nous soulignons).

442 Aristote, *id.*, p. 192.

inconscience, d'atteindre l'infini, quand l'âme du poète pense « totalité, unité, plénitude ». La matrice du sonnet, en fin de compte, pourrait se résoudre en une équation : "wholeness \neq infinity ".

Multiplications

Quelques poèmes utilisent la multiplication dans des contextes dont l'infini n'est jamais très éloigné : "ten centuries of original soon /or make it ten times ten are more/ than not entitled to complain" (*C.P.*, p.561) ; "but beauty is more each than living's all / multiplied with infinity sans if" (*C.P.*, p.592) ; "this (let's remember)day died again and / again ; whose golden, crimson dooms conceive / an oceaning abyss of orange dream / larger than sky times earth" (*C.P.*, p.599) ; "and here is a secret they will never share / for whom create is less than have or one times one than when times where" (p.664). Mis à part le premier de ces quatre poèmes cités, dans lequel la multiplication posée a un résultat rationnel au sens où le produit est un nombre ayant une réalité concrète que la raison peut appréhender, les autres opérations présentent toutes une impertinence qui consiste à traiter des concepts abstraits comme des nombres finis. Toutes ces multiplications sont insérées dans des phrases comparatives : il est à chaque fois question de comparer le produit d'une multiplication symbolique avec un concept connoté positivement chez Cummings. La comparaison se fait au détriment du produit de la multiplication. La beauté, le ciel au crépuscule qui annonce voire matérialise le rêve, l'acte de création et la totalité ou la plénitude ("one times one") : toutes ces thématiques sont bien entendu valorisées. À nouveau, leur qualité est exprimée en termes d'étendue.

Le statut de l'infini (*C.P.*, p. 592) est ici ambigu : suite de nombres sans fin ou espace sans limite ? Il semble que les deux conceptions se confondent finalement quelque peu : si le sonnet de la page 510 "these people so-called were not given hearts" met en avant une conception numérique de l'infini, la spatialisation est sous-jacente (ce sont des personnes qui sont théoriquement dénombrées, ce qui implique une visualisation, c'est-à-dire une représentation du groupe évoqué dans un espace imaginaire), et le nombre en question est une expansion servant à valoriser l'unité "you/i". Dans le poème de la page 592, "life is more true than reason will deceive", les notions sont traitées comme des mesures, en particulier "living" qui est multipliée par l'infini ; page 599, dans "this(let's remember) day died again and", ce sont deux mesures, métonymiquement, qui sont multipliées l'une par l'autre : le produit de la multiplication de la taille du ciel par celle de la terre s'apparente à l'infini. La dernière occurrence, dans le poème "the great advantage of being alive" (p.664), multiplie le temps par l'espace, sans unité de mesure explicite : l'infini se décèle dans ce vers où il

se trouve comparé à nouveau à la totalité. Cette comparaison, encore une fois, place la notion d'infini du côté de l'incomplet, de l'imparfait, de l'erreur, d'un matérialisme qui se résume à la possessivité alliée au mépris de la créativité. Multiplier, dans les poèmes de Cummings, c'est repousser les limites pour montrer l'absurdité des ambitions humaines illimitées, guidées par d'autres désirs que celui de créer ou par d'autres intérêts que la contemplation des beautés du cosmos. C'est pourquoi le produit d'une multiplication ne peut jamais être "wholeness".

Chiffres et lettres

À l'inverse de l'infini sans nom, hors du langage, les nombres finis sont une porte d'entrée vers plusieurs situations très concrètes. Les nombres finis présents dans les poèmes de Cummings peuvent se partager en trois catégories : les nombres immenses, théoriquement finis mais dont l'immensité fait qu'ils se confondent, pour ainsi dire, avec l'infini ; les nombres finis, ordinairement très petits, exprimés en chiffres ; les nombres finis exprimés en toutes lettres. Ces deux dernières catégories doivent être différenciées : le choix du chiffre comme signifiant dans un poème en lieu et place du mot qui le transcrit, n'est pas anodin chez un poète épris de précision tel que Cummings. L'utilisation du chiffre "5" au début de "5 /derbies-with-men-in-them", et non, d'emblée, du vocable "five", induit un rapport d'objectivation entre le narrateur et les hommes dont il parle, ce que l'apparition du mot lui-même confirme au dernier vers.

Les petites quantités exprimées en chiffres, telles qu'on peut les rencontrer dans "at just 5" (*C.P.*, p.787) ou "n" (p.789) dénombrent des choses concrètes, majoritairement sonores : les heures qui sonnent, les oiseaux qui chantent, des voix. Aucun de ces sons ne semble agréable. Le chiffre 6 dans le poème de la page 787, dénombre même des objets sordides, au sens où ce mot a été utilisé dans la première partie de cette recherche :

n
Umb a
stree
t's wintr

y ugli
nes
s C
comprises

6
twirls of do
gshit m

uch f
 ilt
 h
 Y [...]

La mise à distance ne se confond pas avec une occultation pure et simple des objets sordides : les chiffres fonctionnent comme des démonstratifs. Ils guident le regard du lecteur, pour rendre sa perception des objets sordides plus claire, et rendent compte également de l'étendue de l'espace concret qu'ils occupent. Quand il est question des liens entre le sordide et l'occupation de l'espace, ce sont des chiffres qui rapportent une mesure précise, celle de la taille de "kitty", la prostituée presque enfant :

"kitty". sixteen,5'1",white,prostitute.

ducking always the touch of must and shall,
 whose slippery body is Death's littlest pas,

skilled in quick softness. Unspontaneous. cute.

the signal perfume of whose unrepute
 focusses in the sweet slow animal
 bottomless eyes importantly banal,

Kitty. a whore. Sixteen
 you corking brute
 amused from time to time by clever drolls
 fearsomely who do keep their sunday flower.
 The babybreasted broad "kitty" twice eight

–beer nothing,the lady'll have a whiskey-sour –

whose least amazing smile es the most great
 common divisor of unequal souls⁴⁴³.

Froids, presque cliniques, ils caractérisent "kitty" par une des dimensions que cette dernière occupe dans l'espace, sa hauteur. Au contraire, le chiffre correspondant à son âge est donné en toutes lettres, et de deux manières différentes : "sixteen" puis "twice eight". Sa taille et son statut de prostituée la plongent dans l'âge adulte quand son âge la rapproche de l'enfance : les chiffres dénotent le sordide par leur précision et leur froideur, les lettres un rapport plus affectif, peut-être un début de pitié pour cette toute jeune fille. Les chiffres sont liés à l'espace, les lettres au temps.

Une dialectique chiffres-espace/lettres-temps se retrouve dans "there are 6 doors" :

there are 6 doors.
 Next door(but

443 C.P., p. 126.

four)gentlemen are tringhtly entertained by a whore
who Talks in the daytime,when who

is asleep with only several
faces and a multitude of chins:next door
but three dwells;a(ghost)Who
screams Faintly always

who Is bluish;next
Door but two occupy a man
and his wife:Both very young noisily
who kiss throw silently things

Each at other(if not
quarrelling in a luvwury of telescoped
languages)she smokes three
castles He looks jewish

,next door but One
a on Dirty bed Mangry from person Porous
sits years its of self fee(bly
Perpetually coughing And thickly spi)tting

But next door nobody
seems to live at present(l'on
parle de repapering;i
don't think so.maybe:somebody?)or,bedbugs⁴⁴⁴

Dans le premier vers, le chiffre "6" permet au lecteur de visualiser quelque peu l'espace décrit. Ensuite, la façon dont le narrateur désigne chacune des portes crée un peu de confusion : "Next door(but/four)", "next door/but three" en lieu et place d'adjectifs ordinaux demande un effort de déchiffrage et de représentation qui retarde d'autant le moment où le lecteur s'apercevra que le propre espace du narrateur (sa porte) n'est même pas mentionnée, alors qu'elle est le point de départ du décompte. Le sujet poétique se place à une extrémité de cet espace, comme sur l'origine d'un graphique : en commençant par dénombrer les portions d'espace, il les objective, avant de les étaler sous les yeux du lecteur, une par une. Par la suite, l'absence de chiffres après l'inventaire du premier vers coïncide avec une description des habitudes des occupants, non de celle des lieux. Ce qui intéresse au premier chef la voix poétique, c'est ce les hommes font de leur temps dans cet espace, ce que ces activités révèlent de leurs relations. Cependant, le chiffre, point de repère fixe au début du poème, guide la lecture et la reconstitution. Le procédé n'est pas sans rappeler ce qui a été vu au sujet de "5 /derbies-with-men-in-them".

Au contraire, dans "six/are in a room's dark around", il n'y pas de chiffres mais des nombres écrits en toutes lettres :

444 C.P., p.314.

six
 are in a room's dark around)
 five
 (are all dancesing singdance all are
 three
 with faces made of cloud dancing and
 three singing with voices made of earth and
 six are in a room's dark around)
 five
 (six are in a room's)
 one
 is red
 and(six are in)
 four are
 white
 (three singdance six dancesing three
 all around around all
 clouds singing three and
 and three dancing earths
 three menandwomen three
 and all around all and
 all around five all
 around five around)
 five flowers five
 (six are in a room's dark)
 all five are one
 flowers five flowers and all one is fire⁴⁴⁵

À l'instar de "5", deux groupes se distinguent : un groupe de six, un groupe de cinq, divisés respectivement en « 3+3 » et « 4+1 ». Cependant, les constituants ne sont pas nommés avant la fin : ce sont "three menandwoman three" et "five flowers", quatre blanches et une rouge – un feu. La description de la scène, avec ses nombres enchevêtrés écrits en lettres, que rien ne vient donc distinguer du reste du texte, exprime la difficulté à discerner la scène dans la pénombre où elle se déroule. Les chiffres, en induisant une différenciation plus claire, n'auraient pas permis un tel effet littéraire. D'une façon un peu similaire, ce ne sont pas "five pigeons", et encore moins "5 pigeons" que Buffalo Bill savait tuer d'un seul coup (*C.P.*, p.90), mais "onetwothreefourfive pigeonsjustlikethat" (l.6) : l'instantanéité et l'indifférenciation créées par ce procédé valorisent la

445 *C.P.*, p. 507.

dextérité du personnage, ou l'admiration de la voix poétique, plus fortement que ne l'aurait fait un simple chiffre isolé.

On voit donc que, d'un côté, ces petits nombres, à taille humaine, décomptent des quantités, grandeurs, choses ou personnes qui occupent un espace restreint, perceptible, aisé à visualiser. Le choix de son moyen d'expression – chiffre ou lettres – n'est pas sans incidence : le chiffre conduit à une spatialisation plus précise, à une compartimentation, pourrait-on dire, de l'espace évoqué. En revanche, la transcription en toutes lettres d'un nombre gomme la différenciation : les objets dénombrés sont moins clairement isolés du reste du texte, l'occupation de l'espace moins aisément discernable. D'un autre côté, les nombres immenses, toujours transcrits en mots, associés à des objets proches du sublime, forment en quelque sorte un faux infini.⁴⁴⁶ Sans représenter l'infini ni être confondus avec ce concept, ils n'en sont pas moins trop grands pour les capacités de visualisation et de distinction de l'esprit humain : en ce sens, ils ne sont pas rationnels et se rapprochent même de l'*apeiron* grec. Dans les poèmes de Cummings, de tels nombres sont appliqués, tout comme l'infini, à des notions ou des éléments connotés négativement. Cependant, ils s'opposent, encore plus que l'infini dont ils ne forment qu'une infime portion, aux notions de totalité et d'unité privilégiées par le poète.

Nous retrouvons donc bien, dans cet usage des nombres, une opposition entre, d'une part, ce qui est à la portée de l'homme, plus ou moins aisé à discerner mais perceptible et disponible pour l'expérimentation sensorielle, un réel qui peut aller jusqu'au sordide ; et, d'autre part, ce qui le dépasse mais n'est qu'une illusion, un faux sublime sans réelle valeur. Les petits nombres clarifient, objectivent : peut-être est-ce ce qui conduit Cummings à ne pas donner de titre à ses poèmes, ou alors très exceptionnellement, et à se contenter de les numéroter. Pas de hiérarchie entre eux, mais un bilan comptable, à taille humaine : 50 poèmes, ou 95 ou *IxI* s'offrent à nous, différents mais formant un tout, un groupe, un nombre. Ce sont des objets-poèmes dénombrables, concrets, occupant un espace, que Cummings offre à ses lecteurs, avant d'être des poèmes porteurs de sens.

Sur un autre sens possible du mot "number"

Le terme anglais pour nombre, "number", prend parfois un sens déconcertant chez Cummings :

⁴⁴⁶ Voir les occurrences de nombres immenses dans "a great" (*C.P.*, p.786), ou encore " Sapce being(don't forget to remember)Curved " (*C.P.*, p.317) et " not time's how(anchored in what mountaining roots " (*C.P.*, p.517).

everybody happy?
WE-WE-WE
& to hell with the chappy
who doesn't agree

(if you can't dentham
comme bentham
or 1 law for the lions &
oxen is science)

Q:how numb can an unworld get?
A:number ⁴⁴⁷

Le premier distique cité provient d'un poème à la tonalité fortement critique et satirique, dont le début fait écho aux dialogues entre le Père Noël et la foule crédule et cupide de *Santa Claus*. Le jeu de mots fait du vocable "number" un comparatif dérivé de "numb". Une autre occurrence est moins aisément discernable :

but granted that it's nothing paradoxically enough beyond mere personal

pride which tends to compel me to decline to admit i've died)
seeing your bald intellect collywobbling on its feeble stem is

Believing science = (2b)⁻ⁿ herr professor m ⁴⁴⁸

On retrouve "number" dans l'exposant qui exprime une division de (2b) par n fois lui-même, n étant un nombre indéterminé : la formule mathématique remise dans son contexte fait de la science une division de l'être ("to be"). Si l'on lit les termes de façon littérale, sans tenir compte de la division impliquée par l'exposant négatif, on obtient : "believing science equals to be less (ou "minus") number". La tonalité satirique est perceptible : Cummings se moque d'une croyance, celle qui confond le savoir et l'intelligence.

Dans les deux poèmes, Cummings tourne en dérision deux certitudes : celle d'être toujours en vie malgré les apparences (*C.P.*, p. 330, l.2) et celle d'être heureux en se contentant de ce que le "unworld" nous propose. Ce sont dans les deux cas des formes d'aveuglement. La notion de nombre prise abstraitement n'exprime pas ici une quantité, mais un amoindrissement, celui des facultés intellectuelles ou celui de l'être humain dans son ensemble. Grâce à la polysémie du terme "number" et à sa relation avec une forme de savoir institutionnel, l'arithmétique, Cummings montre les limites d'êtres humains prisonniers d'un simulacre de monde ou de leur propre orgueil. Le

447 *C.P.*, p.791

448 *C.P.*, p.330.

nombre isole une fraction de la totalité : "number" enferme doublement les habitants du « non-monde » dans leur illusion.

2. Géométrie

La géométrie, selon Aristote, « explique la ligne physique, mais pas en tant que physique ».⁴⁴⁹ Les objets dont elle s'occupe sont des abstractions, des représentations de figures spatiales.⁴⁵⁰ S'il est vrai que l'espace du poème cummingsien n'est « pas géométrique »⁴⁵¹, et qu'il serait présomptueux de prétendre que Cummings a pu tenir compte dans son œuvre de principes géométriques appliqués tels quels, il semble cependant certain que le sujet a été pour lui un support occasionnel. Il sera donc question ici des quelques allusions verbales explicites à la géométrie, ainsi qu'aux formes géométriques induites par la construction de certains poèmes sur l'espace de la page. En particulier, nous étudierons la forme du cercle comme image de la totalité. Nous verrons ainsi comment Cummings utilise la géométrie afin de donner à voir ce que recouvre la notion de "wholeness".

Les allusions explicites à la géométrie sont extrêmement rares. Seules deux occurrences retiennent l'attention. En deuxième place si l'on s'en tient à l'ordre chronologique de publication, mais également à l'importance de l'allusion, on trouve à la page 452 des *Complete Poems* le poème suivant :

come(all you mischief-
hatchers hatch
mischief)all you

guilty
scampers(you bastards throw dynamite
let knowings magic
with bright credos each divisible fool

(life imitate gossip fear unlife
mean
-ness,and
to succeed in not
dying)

Is will still occur;birds disappear
becomingly:a thunderbolt compose poems

449 Aristote, *Physique*, 194a10 (p.123).

450 Bkouche, R., *La place du numérique dans la construction de la géométrie*, in *Si le nombre m'était conté*, Barbin, E. et Le Goff, J.-P. (coord.), Paris, Ellipses Éditions, 2000, p. 249.

451 Alfandary, I., *E.E. Cummings ou la minuscule lyrique*, Paris, Belin, p. 19.

not because harm symmetry
earthquakes starfish(but
because nobody
can sell the Moon to The)moon⁴⁵²

L'allusion à la symétrie est clairement dévalorisante, dans ce poème où Cummings fait à nouveau l'éloge de la créativité opposée aux paradigmes (" knowings magic / with bright credos") : la symétrie, autrement dit, la construction de figures régulières imitant ou copiant d'autres figures, n'est d'aucune aide dans le processus de création.

La première allusion à la géométrie dans l'œuvre est la plus marquante, et intervient à la page 313 dans le poème "the surely / Cued". Publié dans le recueil *W[ViVa]* en 1931, il a probablement été écrit plus tôt puisqu'il est associé à une huile sur toile abstraite datée de 1925, *Noise Number 13*⁴⁵³. Le vocabulaire mathématique y est très présent : les différents termes font allusion soit au domaine numérique, soit à la géométrie, et se trouvent tous, sans exception, dans les trois vers centraux du poème :

the surely

Cued
motif smites truly to Beautifully
retire through its english

the Forwardflung backwardSpinning hoop returns fasterishly
whipped the top leaps bounding upon other tops to caroming
off persist displacing Its own and their Lives who
grow slowly and first into different deaths

*Concentric geometries of transparency slightly
joggled sink through algebras of proud*

*inwardlyness to collide spirally with iron arithmetics
and mesh with
Which when both*

march outward into the freezing fire of Thickness)points

uPDownwardishly
find everywheres noisecoloured
curvecorners gush silently perpetuating solids(More
fluid Than gas⁴⁵⁴

452 C.P., p. 452. Nous soulignons.

453 Il s'agit du tableau qui figure sur la jaquette des *Complete Poems* dans l'édition de G.Firmage, 1994. On peut également en voir une reproduction dans l'ouvrage de Milton Cohen, *Poet and Painter – The Aesthetics of E.E. Cummings's Early Works*, p.26

454 C.P., p.313. Nous soulignons.

Précédé dans le recueil par un poème transcrivant phonétiquement un dialogue entre plusieurs personnages et une description des habitants d'un immeuble, ce texte paraît singulièrement abstrait, dépourvu de toute allusion à des personnages humains comme à des objets ou des éléments naturels. Quant à la toile qui lui est associée, Milton Cohen affirme à son sujet que c'est la seule à ses yeux à intégrer quelques rares procédés picturaux issus du futurisme, en particulier les formes abstraites et géométriques.⁴⁵⁵ On peut se demander si Cummings a appliqué dans son poème le programme issu du futurisme, qu'il nota suite à ses lectures sur ce courant littéraire et artistique. Dans ses notes, transcrites par Milton Cohen, on lit en effet :

Futurism

1. same propositions as to literature [as in painting]

- a) use only infinite form of verb giving sense of continuity of life
- b) abolish adjectives
- c) " adverbs
- d) " punctuation (use certain accentuating & directing signs).
- e) " " I " , replace it by the *matter*.
- f) [illeg.], ornaments, fancy initials – use 3–4 dif.inks. Use italics for rapide sentences, capitals for violent – *Graphic* printed page.⁴⁵⁶

Si l'on recherche une application stricte, force est de constater que Cummings s'en éloigne d'emblée sur au moins deux points : l'utilisation des adjectifs et des adverbes. Parmi ces derniers, assez nombreux puisqu'il s'en compte une dizaine dans un poème de dix-huit vers, deux retiennent l'attention car ils sont créés par Cummings par dérivation : "fasterishly" (l.5) et "uPDownwardishly" (l.15). D'autres exemples de mots dérivés se trouvent dans le poème : "Forwardflug backwardSpinning" (l.5), "inwardlyness" (l.11), "noisecoloured" (l.16), "curvecorners" (l.17). Qu'ils évoquent un mouvement, une forme ou une couleur, c'est à la vue qu'ils se rapportent, et ils rappellent la toile *Noise Number 13* et ses figures à la fois lisibles mais difficiles à identifier formellement avec des objets existants. C'est sur la direction des mouvements que Cummings insiste, ou sur leur vitesse, plutôt que sur leur nature. Les oxymores sont fréquents dans ce poème parcouru de mouvements contraires, et qui se conclut sur le jaillissement d'une substance nouvelle : "solids(More / fluid Than gas" (l.18).

Pour le reste du programme inspiré par le futurisme, Cummings s'y conforme plus ou moins fidèlement : les majuscules placées apparemment de manière aléatoire dans le poème répondent

⁴⁵⁵ Cohen, M., *op.cit.*, p. 158.

⁴⁵⁶ Cummings, E.E., Houghton notes, bMS Am. 1892.7[150]no.9, in Cohen, M., *op.cit.*, p. 160.

sans doute à la note *f* rapportée plus haut – bien sûr, le "P" et le "D" majuscules de "uPDownwardishly" guident le regard du lecteur et le forcent presque à reproduire lui-même, grâce à ses yeux, le mouvement décrit : tout hasard est donc ici exclu. La note *e* : "[Abolish] "I", replace it by the matter" semble également appliquée. Nulle trace d'un sujet lyrique dans ces vers où l'humain n'a pas de place. Deux notes demandent une observation plus attentive du texte : celle concernant la ponctuation (note *d*) et, enfin, celle sur l'utilisation exclusive de verbes à l'infinitif (note *a*).

Observons tout d'abord la ponctuation, qui se réduit dans le poème à deux parenthèses placées contrairement à l'usage : la première se ferme, la seconde s'ouvre. Cette utilisation des parenthèses chez Cummings n'est pas si rare, et suggère souvent une lecture circulaire du texte. Cela est envisageable ici : une lecture qui démarrerait par "(More / fluid Than gas" avant de reprendre le poème à la ligne 11 induirait un sens différent mais non une perte de sens. Le groupe adjectival qualifierait en effet le « motif » plutôt que les « solides » – la neutralité en genre et nombre de l'adjectif anglais le permet aisément. Cependant, cette lecture alternative déplace le centre de gravité du poème : les deux vers mis en évidence sur la page par le découpage du texte ne sont pas choisis au hasard non plus, ainsi que le parallèle avec le tableau *Noise Number 13* le montrera. Or, cette décentration du poème n'est pas incohérente : elle met en acte, littéralement, la secousse qui fait vibrer les « géométries concentriques » de la 1.9. Les parenthèses invitent le lecteur à secouer le poème, à mettre le texte en mouvement : le lecteur acteur accomplit alors lui-même ce que le texte décrit, au moment même de sa lecture.

La première proposition de l'embryon de programme poétique futuriste noté par Cummings n'est quant à elle absolument pas respectée : il s'agissait de ne plus utiliser que des verbes à l'infinitif, afin de donner à ressentir le caractère continu de l'élan de vie qui traverse le texte ("giving sense of continuity of life"). Il est vrai que peu de verbes sont indubitablement conjugués : seulement trois portent une marque de conjugaison claire ("smites", 1.3 ; "returns", 1.5 ; "leaps", 1.6). Les autres verbes sont vraisemblablement au pluriel, mais l'absence de différence morphologique avec l'infinitif (si l'on exclut la présence de la préposition "to") rend la différenciation entre les deux formes assez difficile ici. On ne trouve en fin de compte que trois verbes à l'infinitif précédés de leur préposition : "to retire" (1.4), "to collide" (1.11) et "to mesh" (1.12 : ce dernier partage la préposition avec le verbe précédent). Cummings utilise en fait deux autres formes impersonnelles : le participe passé et le gérondif. Celles-ci ont une fonction dynamique dans le poème : le gérondif est utilisé pour exprimer les actions de certains objets, en les visualisant mais sans les situer dans le

temps. Les participes passés ne sont pas à proprement parler utilisés comme adjectifs, mais plutôt comme des formes passives dépourvues d'auxiliaire et de complément d'agent. Les actions qu'ils désignent ont été accomplies, mais seul compte leur résultat : elles ont été les impulsions génératrices des mouvements décrits dans le poème à l'aide des autres formes verbales. L'absence de complément d'agent, alliée à l'abstraction des objets censés se mouvoir a pour effet de guider l'attention du lecteur précisément vers ces mouvements quasi-perpétuels une fois impulsés. Si Cummings laisse donc de côté la proposition touchant les verbes à l'infinitif, il n'en trouve pas moins le moyen d'évoquer des mouvements purs que n'entraîne aucune volonté connue, ni aucun sentiment, seulement un choc ou un autre mouvement sans cause apparente.

Le poème accompagne, ou est accompagné par le tableau *Noise Number 13* : les deux œuvres, texte et image, se répondent, l'une illustrant l'autre ou la décrivant. Il ne semble cependant pas opportun de chercher à tout prix à identifier sur le tableau tel ou tel élément du poème, ou réciproquement : ce travail condamnerait l'interaction dynamique entre elles à n'être plus qu'un dialogue figé et stéréotypé. Néanmoins, deux rapprochements peuvent être proposés.

En premier lieu, la spirale grisâtre pratiquement au centre du tableau rappelle assez nettement les vers centraux du poème :

Concentric geometries of transparency slightly
joggled sing through algebras of proud

inwardlyness to collide spirally with iron arithmetics

Les trois termes permettant d'établir cette connexion sont "concentric", "transparency" et "spirally".

En second lieu, la contiguïté sur la toile de formes opposées (courbes et lignes droites ou lignes brisées), s'interrompant mutuellement, ainsi que de couleurs complémentaires, trouve un parallèle assez net dans l'emploi extrêmement fréquent d'oxymores dans le texte. Cette figure de style permet à Cummings de décrire des mouvements en allers-retours rappelant les spirales inversées du tableau, et de créer des objets poétiques paradoxaux. Selon Milton Cohen, Cummings prisait particulièrement l'oxymore, dont il faisait un usage réfléchi dans son œuvre, à rapprocher de certains aspects de sa technique picturale :

One of Cummings's most daring translations of his "seeing around" aesthetics was to apply the visual dynamics of complementary colors to the psychological dynamics of antithetical words. In retrospect, it seems perhaps a small step to assume that if complementary colors are optically related and mutually enhancing, the same could be true of contradictory words, emotions, even ideas. But it is a small step that only a genius could take. Cummings's technique is to design unusual oxymorons : phrases of contradictory words that secretly enhance each other.⁴⁵⁷

Cette prédilection s'expliquerait en considérant attentivement les sources d'inspiration extra-littéraires de Cummings, en particulier la psychanalyse : Milton Cohen en montre l'intérêt dans un poème descriptif à la thématique très concrète, "the bed is not very big"⁴⁵⁸ (Cohen, p. 120 à 132). Dans "the surely", les oxymores s'appliquent à des mouvements (l.5, l.15), à des objets (l.17), eux-mêmes caractérisés par un adjectif oxymoronique (l.16). Le résultat du mouvement de ces objets paradoxaux est lui-même un oxymore : "solids(More / fluid Than gas". Dans tous les cas, il s'agit d'agrandir le domaine des possibles : de même que les lignes de force du tableau semblent chercher à ouvrir l'espace de la toile soit vers le haut, soit en profondeur, l'oxymore étire l'espace évoqué dans toutes les directions, presque simultanément, et de manière continue – ce qui est suggéré par l'emploi du gérondif, du présent simple et de quelques infinitifs. L'espace en expansion du poème, comme celui du tableau, est hors du temps dans lequel s'inscrivent les actions humaines, si ce n'est hors du temps tout court. L'expansion a eu un point de départ ("the surely / Cued / motif" : l'origine du mouvement est extérieure mais indéfinie), mais aucune limite ne lui est assignée : elle ne se situe pas non plus dans l'espace réel, cadre de nos perceptions. Les oxymores permettent au poète de chercher à franchir les limites du monde concret.

" Concentric geometries of transparency "

Une telle abstraction est inhabituelle, voire paradoxale, dans l'œuvre d'un poète dont l'intérêt pour la sensation brute, le rejet de la transcendance au début de sa carrière, le goût pour le concret allant jusqu'au sordide, ont été maintes fois soulignés. L'espace du poème comme celui du tableau ne sont pas habités par des êtres vivants, mais par des objets abstraits, des forces et des mouvements aveugles. Ils ne sont pas géométriques, si par le terme « géométrie » on entend la construction formelle, mesurée, d'un espace théorique divisé en figures clairement identifiables et normées. Cependant, le mot de "geometries" est pratiquement au centre du poème, au milieu du premier vers du distique qui le divise en deux parties d'égale longueur. Si l'on compare son usage avec celui de

⁴⁵⁷ Cohen, M., *op.cit.*, p. 129.

⁴⁵⁸ C.P., p.207.

deux autres termes explicitement mathématiques ("algebras", l. 10 et "arithmetics", l. 11), on observe une différence notable dans le jugement induit par les termes associés à ces noms : "Concentric", "transparency" s'opposent respectivement à "of proud / inwardlyness" d'une part et à "iron" d'autre part. En effet, "Concentric" suggère l'expansion de l'espace par le dessin de cercles toujours plus grands, tandis que "proud inwardlyness" renferme l'élément sur lui-même. Par conséquent, "iron arithmetics", qui exprime l'opacité, contraste tout aussi nettement avec "geometries of transparency". Ce dernier terme est donc connoté positivement, contrairement à "algebras" et "arithmetics".

Que désigne donc "geometries" dans ce texte ? La réponse la plus évidente consiste à résoudre l'impertinence que constitue l'expression "Concentric geometries" en "Concentric circles". Cette solution confirme en un sens l'identification de la spirale grise au centre du tableau *Noise Number 13* aux objets désignés par cette expression, mais conduit à s'interroger sur la raison du choix du terme "geometries" de la part de Cummings, ce qui revient à questionner les différences sémantiques et symboliques entre "geometries" et "circles". Pour le dire autrement : quelle définition de la géométrie Cummings a-t-il retenue ici, qui le conduise à privilégier ce terme général plutôt que celui désignant la figure précise qui se tient au centre du tableau ? Pourquoi ce terme, qui signifie étymologiquement « mesure de la terre » est-il connoté positivement par un poète bien souvent ouvertement hostile à l'action même de la mesure du monde, comme le montre le sonnet "if(touched by love's own secret)we, like homing" (*C.P.*, p. 659), entre autres exemples. Pour y répondre, quelques brèves considérations sur la géométrie et ses origines sont ici nécessaires.

Paul Tannery en 1887,⁴⁵⁹ tout comme Michel Serres,⁴⁶⁰ reviennent à l'étymologie grecque et aux débuts prosaïques du savoir géométrique, l'arpentage. Paul Tannery, traduisant Proclus, un auteur grec d'un *Commentaire* sur le premier Livre d'Euclide au V^{ème} siècle avant J.-C., rappelle la division en deux branches de la mathématique par Geminus et la division en deux théories de la géométrie.⁴⁶¹ Ce que le terme recouvrait à l'origine – la mesure concrète de l'espace terrestre pour des raisons pratiques – dut être rebaptisé : le mot de *géodésie* remplaça celui de *géométrie* pour désigner les opérations d'arpentage et « ce qui concernait les mesures pratiques de surfaces et de volumes » (p. 53). Michel Serres commente longuement le fragment de Proclus qui résume l'histoire des débuts de la géométrie grecque,⁴⁶² en s'interrogeant sur ce que mesure réellement la

459 Tannery, P., *La Géométrie grecque*, Sceaux, Éditions Jacques Gabay, 1988 (réimpression autorisée de l'édition originale publiée par Gauthier-Villars en 1887).

460 Serres, M., *Les Origines de la Géométrie – Tiers livre des fondations*, Paris, Flammarion, 1993.

461 Tannery, p. *id.*, p. 39-40.

462 Fragment dont la traduction figure dans l'ouvrage de Tannery, p. 66 à 70.

géométrie. Après avoir mesuré « le lopin différencié » né des limites posées et de l'exclusion, puis « la Terre-planète », ⁴⁶³ la géométrie les a écartés et en est venue à dessiner un espace qui est un « non-lieu », « un lieu sans lieu, l'espace pur de la rigueur abstraite, [...] cette parfaite utopie hors le monde sans laquelle la connaissance ne sera plus que dérisoire, accumulation et copie ». ⁴⁶⁴ Il s'agit d'un lieu sans référence concrète à l'espace dans lequel actions humaines s'inscrivent. Né pourtant de l'expérience empirique de l'espace, et non d'une intuition *a priori*, l'espace géométrique « devient un ensemble de déplacements possibles » inscrits sur un plan à deux dimensions. Cependant la troisième dimension est nécessaire « pour comprendre les événements du plan ». ⁴⁶⁵ L'idée d'un espace comme notion *a priori* telle que Kant peut l'exposer ne lui paraît pas pertinente :

Nous habitons désormais cet espace comme une maison ou, mieux encore, comme notre terre : *le mètre est la Terre*, voilà le sens profond du vocable *géométrie*. Nous n'avons plus la moindre idée ni perception d'une terre sans elle, avant elle ou privée de son étendue dont la transparence homogène nous baigne et traverse notre corps, couché ou dressé debout, étendant son envergure, de sa triple flèche longue, large et haute, si universelle que l'univers s'y plonge en entier. Tant l'acculturation grecque nous informa et naturalisa ainsi le monde que le peu perspicace Kant prit l'espace ainsi purifié pour la forme de notre sens externe ! ⁴⁶⁶

La géométrie imprégnerait notre perception de l'espace et conduirait à l'illusion de son existence, donnée comme un *a priori* détaché de notre expérience sensorielle. Au contraire, l'espace serait une construction dont les bases sont culturelles.

Il faut également considérer une autre question touchant à l'histoire de la géométrie, et sous-jacente dans le poème de Cummings, celle de la primauté de la géométrie ou de l'arithmétique et de la numération, dans la formation des mathématiques en tant que science. Gottlob Frege, dans *Les Fondements de l'arithmétique*, affirme que l'arithmétique est première : on peut renverser un axiome géométrique et bâtir sur ce renversement un raisonnement valable (c'est ainsi que se construisirent les premières propriétés de la géométrie non-euclidienne). Or, cela n'est pas possible, selon lui, en arithmétique. ⁴⁶⁷ L'espace géométrique est indépendant de l'espace empirique, et la numération forme le fondement de tout savoir mathématique. Cette opinion peut être mise en relation avec à l'idée bergsonienne de la représentation mentale de l'intensité et du nombre nécessairement spatialisé, à

⁴⁶³ Serres, M. *id.*, p. 13

⁴⁶⁴ *Id.*, p. 225.

⁴⁶⁵ *Id.*, p. 202. Edwin A. Abbott, un professeur de lettres anglais, tira de cette idée de la troisième dimension nécessaire pour percevoir clairement ce qui se passe sur un plan bi-dimensionnel, un court roman fantaisiste paru en 1884 : *Flatland – A Romance of Many Dimensions* (New York, Dover Publications, 1992).

⁴⁶⁶ *Id.*, p.336.

⁴⁶⁷ Frege, G. (Imbert, C., traduction et introduction), *Les fondements de l'arithmétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

laquelle elle s'oppose par ailleurs. Bergson ne s'exprime pas aussi nettement que Frege sur la primauté de l'arithmétique ou de la géométrie, mais il affirme cependant l'existence d'une représentation spatiale – donc liée à la géométrie en tant qu'étude des figures occupant un espace –, première par rapport à toute opération numérique.⁴⁶⁸

Les trois vers centraux du poème de Cummings, cités plus haut, suggèrent assez bien à quel type de positionnement le poète se rattache intuitivement. Sur le tableau *Noise Number 13*, le motif central auquel les "concentric geometries" sont identifiables est un cercle enfermant une spirale grisâtre vers laquelle convergent des lignes obliques, certaines, brisées, provenant majoritairement de la droite du tableau. Il s'agit donc d'un espace clos, quasiment circulaire. C'est un espace bâti sur un rapport d'exclusion / inclusion : il inclut, entraîne le spectateur dans son mouvement, et exclut de fait tout le reste de l'univers du tableau. Les spirales suggèrent un mouvement circulaire continu, qui conditionne le placement des autres éléments sur la toile et les directions prises par les lignes de force. Le poème qui lui est associé transcrit en mots et en mouvements tridimensionnels les positions relatives et les couleurs des objets plans du tableau (*cf.* Serres, p. 202). L'espace du poème est un lieu géométrique, c'est-à-dire un « non-lieu », un champ d'énergies abstraites qui pourraient se réduire à des vecteurs, dont les oxymores suggèrent les directions contraires. Là où la synecdoque "concentric geometries" évoque des espaces sans forme définie, hors du sensible concret mais provenant de lui et indispensables à notre perception (Serres, p. 336), "concentric circles" au contraire aurait été fermé, excluant, trop défini, bi-dimensionnel. Le mot de "geometries" ouvre un espace tri-dimensionnel : les formes désignées par le nom de la science qui les a créées, créent elle-mêmes l'espace nécessaire à leur existence grâce à leur mouvement, et participent à son expansion. Mouvantes, elles sortent du plan : "Concentric geometries ... sink through" ; elles s'opposent au mouvement centripète de "algebras of proud / inwardlyness". Distinctes de la numération avec laquelle elles entrent en contact et s'entremêlent ("mesh") sans se confondre totalement, elles permettent l'alliance des contraires, la création d'objets irrationnels ("solids(More / fluid Than gas)"), qui défient la physique et l'expérience commune. "Geometries", au pluriel, nous parle à la fois des formes créées et des deux volets de la géométrie : celle, plane, du tableau et de la page, et celle, tridimensionnelle, de la profondeur de l'espace induit par le mouvement des motifs et celui des figures nommées dans le poème.

468 Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in *Œuvres*, Paris, PUF, 1963, p.58 : « Il faut donc bien que, dès l'origine, nous nous soyons représenté le nombre par une juxtaposition dans l'espace. C'est la conclusion à laquelle nous avons abouti d'abord, en nous fondant sur ce que toute addition implique une multiplicité de parties, perçues simultanément. »

"Geometries of transparency" contre "iron arithmetics"

Pour Cummings, l'espace est un lieu d'expériences : l'espace géométrique, à l'instar de celui de la page, ne fait pas exception. C'est avant tout un espace de mouvements et de sensations, qui naît des mouvements eux-mêmes et ne semble pas exister *a priori*. La géométrie est dans son poème la première en mouvement, donc la première à exister et à entraîner l'arithmétique dans son sillage. À plusieurs reprises, Cummings, qui valorise ici la géométrie, science des figures et de l'espace, dévalorise les nombres, en particulier ceux, immenses, qui confinent à l'infini : milliers, milliards, *apeiron* échappant à notre expérience, impossibles à bien appréhender même par l'intuition, à jamais abstraits, voire déshumanisants. Au contraire, la géométrie, science d'un espace qui est un « ensemble de déplacements possibles »,⁴⁶⁹ est considérée positivement, mais sous certaines conditions. Source de création lorsqu'elle est associée au mouvement, elle est stérile si elle se résume à une banale symétrie, à une construction trop régulière et trop bien calculée, immobile, sans spontanéité ni énergie :

Is will still occur;birds disappear
becomingly:a thunderbolt compose poems
not because harm symmetry
earthquakes starfish(but
because nobody
can sell the Moon to The)moon⁴⁷⁰

Le vocable "symmetry", placé entre deux termes connotés négativement, s'oppose à "poems" : la symétrie est l'antithèse de la création, qu'elle ne peut impulser. Il s'agit d'une construction figée, dépourvue de mouvement propre, donc de vie. En ce sens, elle ne vaut guère mieux, aux yeux du poète, que l'arithmétique dure et froide comme le métal, qu'un espace parcouru d'énergie et de vibrations entraîne dans son vortex, peut-être pour la détruire : "To destroy is always the first step in any creation", écrit-il à sa sœur en mai 1922⁴⁷¹.

3. Mouvement et sentiment.

La géométrie, en tant que science liée d'une manière ou d'une autre à l'occupation de l'espace et au mouvement, pouvait donc à ce titre intéresser Cummings. Milton Cohen, à partir de diverses

469 Serres, M., *op.cit.*, p. 202

470 Cummings, E.E., *Complete Poems* p. 452.

471 Cummings, E.E., *Selected Letters*, p. 84.

notes et lettres de l'écrivain, reconstitue une équation entre trois notions fondamentales dans son œuvre : "Feeling = IS → Motion".⁴⁷²

Le mouvement, signe d'existence propre, est aussi en lien avec le sentiment d'exister. De là découle l'importance du verbe dans sa poésie, ce que ses notes quasi-programmatiques sur le Futurisme rappellent en mettant en première place ce qui a trait à cette classe grammaticale – quoique son application soit abandonnée en cours de route. Cependant, il existe dans sa poésie au moins une autre manière d'induire une idée de mouvement, et cela est observable dans "5 / derbies-with-men-in-them"⁴⁷³ : le placement des lettres désignant les personnages (a, b, c, x, y), ainsi que les espaces, dessinent des figures, des lignes de force qui guident le regard du lecteur, le forcent à zigzaguer entre les vers du poème pour reconstituer la séquence narrative de chaque personnage. Ce faisant, le lecteur dessine, en suivant les actions de "x and y", un chemin qui rappelle le mouvement en zigzag des pièces sur le plateau de jeu de backgammon. Les figures esquissées par le positionnement très précis sur la page font naître un mouvement plus ou moins conscient chez le lecteur. Il en est de même avec les poèmes que l'on peut dire « circulaires », qui se referment sur eux-mêmes grâce au lien entre le derniers vers et le premier, ou de parenthèses utilisées d'une manière contraire à l'usage – la parenthèse fermée placée avant la parenthèse ouverte. Tous ces procédés font de l'espace de la page – mot dont Michel Serres rappelle l'origine, très liée aux débuts de la géométrie comme science de l'arpentage d'un « pagus », un lopin de terre dévolu à un paysan⁴⁷⁴ (*paganus*) – un espace proprement géométrique, non pas au sens de « mesuré, calibré, divisé en figures figées », mais au sens où il permet au poète de créer des figures qui induisent chez le lecteur un mouvement, comme si ce dernier traçait des vecteurs, guidé par les lignes de force du poème. Rendu véritablement actif, le lecteur accède, grâce au processus de déchiffrement et de reconstitution, au statut d'être à part entière, fait d'émotions. Il constitue une totalité, mais non une infinité – un cercle englobant l'univers du poème, non une ligne sans début ni fin. Ce processus de naissance n'est pas censé déboucher sur une reconnaissance pleine et entière – du moins cette

472 Cohen, M., *op.cit.*, p. 74.

473 C.P., p.82.

474 Serres, M., *op.cit.*, p. 51 : « *Exclusion et tiers-exclu* » :

« Çà et là, des boîtes blanches ou bassins déchirent le manteau végétal, surtout dans les deltas et les embouchures.

Maintes pièces semblables caviardent le langage : table rase, disons-nous de ces lieux, sans nous souvenir que cette expression décrivait le geste de l'écrivain effaçant, arasant de sa tablette, expulsant, excluant toute autre trace avant d'aligner les sillons de ses propres lettres : blanche, cette *page* désigne, en nos langues, du même mot que le *pagus*, l'espace, de cire ou de papyrus, où naquit, de la même manière, l'écriture.

Niant, expulsant plus encore et beaucoup mieux que ses prédécesseurs, suit donc notre géomètre : excluant par tiers-exclu.

Sur la même terre, par la géo-métrie encore nommée, ou la même page que celle de l'écrivain, renommée, l'opération de purification et de mise en forme remonte vers l'agriculteur qui reflue vers le soldat qui en appelle ou au prêtre, de côté de la culture, ou, sur la rive naturelle, à la crue. »

reconnaissance n'est-elle pas un but en soi, et encore moins le but ultime de l'écriture poétique pour Cummings⁴⁷⁵. En effet, c'est la naissance seule, continue, incessante, au statut d'être sensible qui compte : "We can never be born enough" .⁴⁷⁶ La géométrie, en un sens, est un vecteur de création, alors que l'arithmétique aurait pour le poète plutôt tendance à freiner la créativité.

Mathématiques poétiques

Le statut des mathématiques est variable dans les poèmes de Cummings : les emprunts au langage mathématique et leur fonction dans les poèmes le montrent. Outil d'objectivation permettant de mettre à distance le sujet observé par le poète ou de dynamiser l'espace, opposition entre l'infini et la totalité, expression de limites ou d'un bilan : toutes ces occurrences juxtaposent du concret et de l'abstrait.⁴⁷⁷ Les nombres présents dans les poèmes, quelle que soit la forme qu'ils revêtent, semblent porter une part des interrogations de Cummings au sujet des limites, et en premier lieu celles entre le moi et les autres, qui conduit le poète parfois à traiter ces derniers comme des variables mathématiques, des nombres littéralement indéfinis. Le "1", symbole de la totalité, de la plénitude qui permet de transcender le monde matériel, est à part, reflet des problèmes que la nature de ce chiffre posait aux Anciens : l'unité est-elle un nombre au même titre que les autres, ou est-ce une entité qui s'en distingue ?⁴⁷⁸ Le poète est-il un humain comme les autres, êtres diminués d'un non-monde, ou au contraire un être dans sa plénitude, distinct de la multitude ? Le statut de la totalité, de la plénitude ou de l'unité dans les textes de Cummings peut être rapproché, sur le plan géométrique, de celui du cercle ou de la sphère, symboles du cosmos, sources de créativité, de mouvement et d'énergie.

475 Cohen, M., *op.cit.*, p. 75 : "[For Cummings] thinking dulls one's perception by converting fresh sensations into stale recognition."

476 Cummings, E.E., *Complete Poems*, p. 461 (Introduction to *New Poems*, 1938).

477 Voir ce que Milton Cohen dit à ce sujet, en le rapportant à l'œuvre picturale de Cummings, *op.cit.*, p.133 et 135.

478 Voir l'article de Hallez, M. et Nordon, N., « Un » est-il un nombre ?, in *Si le nombre m'était conté*, Barbin, E. et Le Goff, J.-P. (coord.), Paris, Ellipses Éditions, 2000, p. 109 à 144.

B) Reconstruire l'unité du cosmos : "Moon" et le regard du sujet poétique

Le poète Cummings semble chercher à réunifier le monde, à lui redonner par son art poétique ne serait-ce qu'une parcelle de son unité brisée par le savoir des hommes. Les images liées aux sciences mathématiques préfigurent celles du cosmos : dans sa poésie, le poète tente de se réapproprier un domaine qui, à l'époque où il compose, se voit reconsidéré, redessiné à la lumière de nouvelles théories et observations. En même temps qu'il va de la division à l'unité en utilisant certains traits du langage mathématique, Cummings cherche à reconstituer une image unifiée du cosmos, le cercle ultime. Ce processus se lit dans les textes où apparaissent en particulier les astres du crépuscule et de la nuit : la lune est l'objet privilégié du poète en quête de "wholeness".

1. La lune, reflet du regard du poète

Dans au moins deux poèmes de Cummings, la lune est avant tout un regard, deux "O" en forme d'yeux qui semblent scruter le lecteur. Tout d'abord, le poème ouvrant le recueil *No Thanks* (1935) dessine une lune brillante, presque hypnotisante :

mOOn Over tOWns mOOn
whisper
less creature huge grO
pingness

whO perfectly whO
flOat
newly alOne is
dreamest

oNLY THE MooN o
VER ToWNS
SloWLY SPRoUTING SPIR
IT⁴⁷⁹

Ensuite, plusieurs années plus tard, Cummings reprend la même allusion et le même procédé pour évoquer la lune et le regard de l'observateur. Cette fois, l'éclat de la lune est très affaibli par la lumière du jour qui point :

f

479 C.P., p. 384.

eeble a blu
r of cr
umbli
ng m

oo

n(
poor shadoweaten
was
of is and un of

so

)h
ang
s
from

thea lmo st mor ning⁴⁸⁰

On peut déjà observer en lisant ces deux poèmes, que la lune est changeante : tantôt elle semble flotter dans le ciel nocturne ("float", *C.P.*, p. 383, l. 6), tantôt elle y est suspendue ("hangs", *C.P.*, p. 723, l.12 à 14). Autrement dit, le sujet poétique considère dans un cas qu'elle a sa liberté de mouvement et qu'elle n'est soumise à aucune force ou contrainte, et dans l'autre cas, qu'une force la retient comme un fil : ce dernier cas se produit à l'arrivée du jour. Pendant la nuit, la lune déverse son énergie sur le monde ("SPRoUTING SPIRIT", *C.P.*, p. 383, l. 11-12), alors qu'elle s'émiette ou s'effrite à l'aube ("feeble a blur of crumbling moon" lit-on si l'on reconstitue le texte entre les lignes 1 à 7 du poème). La lune n'est donc pas un astre stable chez Cummings, même si plusieurs poèmes s'attardent sur sa perfection ou encore sa jeunesse :

round a so moon could dream(i sus

pect)only god himself & as
loveless some world not any un

god manufacture might but man

kind yet in park this grim most(these

one who are)lovers cling & kiss
neither beholding a nor seen

by some that bum who's every one⁴⁸¹

C'est cette caractéristique que la voix poétique met en valeur dans le poème suivant :

480 *C.P.*, p.723.

481 *C.P.*, p. 698.

Young m
oon:be kind to olde

r this
m

ost ol
d than(a

sleep)whom and tipto
e t

hrough
his dream;dancin

g you
Star⁴⁸²

Cependant, cette instabilité provient prioritairement de la nature du regard porté sur l'astre, non de l'astre lui-même. La lune, "mOOn" est à l'image de celui ou de celle – c'est-à-dire de l'"i"/eye – qui la contemple. Dans "f / eeble a blu / r" (*C.P.*, p. 723), la voix poétique constate que cette lune autrefois pure se trouve au matin dévorée par l'ombre portée du monde diurne ("poor shadoweaten / was / of is [...]"). Les dames de Cambridge, quant à elles la rétrogradent presque au rang de déchet :

...the Cambridge ladies do not care,above
Cambridge if sometimes in its box of
sky lavender and cornerless,the
moon rattles like a fragment of angry candy⁴⁸³

À l'opposé de cette image du bonbon vieilli oublié au fond d'une boîte, on rencontre celle, plus classique, de la princesse idéalisée, de l'être mythique symbole de féminité :

ecco a letter starting "dearest we"
unsigned:remarkably brief but covering
one complete miracle of nearest far

"i cordially invite me to become
noone except yourselves r s v p"

she cannot read or write, la moon. Employs
a very crazily how clownlike that
this quickly ghost scribbling from there to where

–name unless i'm mistaken chauvesouris–
whose grammar is atrocious;but so what

princess selene doesn't know a thing

482 *C.P.*, p.733.

483 *C.P.*, p. 115, l. 11 à 14.

who's much too busy being her beautiful yes.
The place is now
 let us accept
 (the time
forever, and you'll wear your silver shoes⁴⁸⁴

Cet autre sonnet personnifie la lune sans expliciter l'allusion à Séléné :

tendril of celestial wish

(whying diminutive bright deathlessness
to these my not themselves believing eyes
adventuring, enormous nowhere from)

querying affirmation; virginal

immediacy of precision: more and perfectly more most ethereal
silence through twilight's mystery made flesh—

dreamslender exquisite chite firstful flame

—new moon! as (by the miracle of your
sweet innocence refuted) clumsy sometimes
dull cowardice called a world vanishes,

teach disappearing also me the keen
illimitable secret of begin⁴⁸⁵

Cependant, dans les poèmes de Cummings, la personnification de la lune n'est pas toujours si univoque : à cette image de la princesse lointaine et chaste répond par ailleurs celle d'une femme – Séléné – explicitement érotisée, le sujet poétique tenant en l'occurrence la place d'un Endymion modernisé, portant veste et cravate. La personnification n'est véritablement effective que dans la seconde moitié du poème, lorsque l'instance poétique utilise le pronom "she" en lieu et place de "it" qui se réfère à la lune au début :

the moon looked into my window
it touched me with its small hands
and with curling infantile
fingers it understood my eyes cheeks mouth
its hands (slipping) felt of my necktie wandered
against my shirt and into my body the
sharp things fingered tinily my heart life

the little hands withdrew, jerkily, themselves

quietly they began playing with a button
the moon smiled she
let go my vest and crept

484 *C.P.*, p. 504.

485 *C.P.*, p. 669.

Dans les deux poèmes qui ouvrent le recueil *No Thanks*, plus que les émotions du sujet, c'est l'omniprésence de l'astre lunaire qui frappe le lecteur. La lune, "mOOn", scrute le sujet poétique, et à travers lui, comme en transparence, le lecteur lui-même se trouve observé. « Dans le règne de l'imagination, écrivait Gaston Bachelard, tout ce qui brille est un regard. »⁴⁸⁷ Même si le philosophe français faisait allusion aux étoiles, cette phrase mise en relation avec les deux poèmes de Cummings au début de *No Thanks* ne peut que confirmer la vision du poète. La lune est un regard, un "eye/i" littéralement inscrit dans les lettres mêmes qui forment le poème, sous forme de "OO" : l'objet du poème scrute le lecteur. Ce renversement stupéfie et renverse à son tour le sujet poétique – observateur direct de la scène qu'il rapporte. Le point d'exclamation (*C.P.*, p. 722, l.1) n'est-il pas, à la limite, un "i" renversé d'étonnement ? Le sujet, dans ce même poème, questionne la lune : "How do you float, wholly & goldenly ?" Telle est la demande formulée par la voix poétique, et reconstituée au fil de la lecture du poème. C'est en fait lui-même et sa propre perception que le sujet interroge : comment se fait-il que je la voie flotter ? Ici se rappelle à la mémoire du lecteur toute l'importance, pour Cummings, de l'expérience sensorielle concrète, qui mène le sujet à une forme de savoir empirique, et bien souvent, *in fine*, à l'émerveillement. Bien sûr, une réponse au premier degré infirmerait la perception du sujet poétique – la lune est prisonnière du champ de gravitation créé par la Terre. Une telle réponse, cependant, si elle affleure à la conscience du lecteur, ne nuit aucunement au caractère poétique de ce texte. Le fait de se poser la question, à l'instar du sujet poétique, du mécanisme à l'œuvre dans le mouvement apparent et réel des astres, est à rapprocher de ce qu'on trouve dans le sonnet étudié précédemment dans cette étude : "what time is it? it is by everystar/a different time, and each most falsely true " (*C.P.*, p. 817). La réponse la plus exacte possible à cette question met en jeu trop de données, que le sujet ne peut bien évidemment pas à lui seul mobiliser : en tant que telle, la question posée perd son sens. Reste l'émerveillement devant la perfection apparente du cercle formé par la lune et dessiné par elle autour de la Terre. Le sujet poétique abandonne le questionnement purement factuel au profit de la contemplation.

Tout comme la lune, le regard que le sujet porte sur elle est changeant : matérialisé par les "oo" dans le poème de la page 723, il se ferme et devient "so" cinq lignes plus loin. Est-ce le reflet d'un regret de la voix poétique devant cette lune à moitié invisible, dévorée par l'ombre ("shadoweaten", l.8), alors que l'aube point tout juste ? Cummings renverse les symboles : l'aube est synonyme de disparition, là où le crépuscule et la nuit sont traversés par l'énergie de la lune.

⁴⁸⁷ Bachelard, G., *L'Air et les Songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943 (Livre de Poche), p. 237.

Le renversement, chez Cummings, des valeurs traditionnellement dévolues à l'aube et au crépuscule – respectivement, la re-création du monde et sa disparition – n'est qu'un aspect du caractère dynamisant que revêt bien souvent la lune dans ses poèmes. Ce dynamisme se communique en premier lieu à l'écriture : outre les yeux ouverts, littéralement, dans les poèmes, et matérialisés par le double "o" du nom "moon", sa présence crée des cercles dans le texte. Par exemple, dans le poème de la page 722, les lettres du mot "round" apparaissent en majuscules isolées au sein du mot lui-même : en premier, la dernière lettre, "D", puis "N" à la quatrième ligne du poème, et ainsi de suite, une ligne sur deux, jusqu'au R de la dixième ligne. Le cercle tourne sur lui-même. Ce procédé est à rapprocher de celui grâce auquel Cummings cherche à transcrire le scintillement de la première étoile visible : les lettres du mot "star" remplacées par des points d'interrogation au deuxième vers, apparaissent peu à peu, tandis que celles du mot "bright" disparaissent, remplacées par le même signe de ponctuation.

La lune, dans le sonnet "tendrils of celestial wish" (*C.P.*, p. 669), est là encore l'objet qui désordonne les mots et désorganise la grammaire, rendant la signification des vers plus difficile à reconstituer pour le lecteur ; l'effet est particulièrement visible aux lignes 3 et 4, dans lesquelles le sujet évoque son propre regard ébloui par l'éclat de la lune : "to these my not themselves believing eyes /adventuring,enormous nowhere from)", ou encore lorsqu'il fait allusion à l'action de la lune sur le monde : "-new moon!(by the miracle of your/sweet innoce refuted)clumsy some/dull cowardice called a world vanishes" (l.10 à 12). Ces renversements dans l'ordre des mots mettent le lecteur en mouvement tout d'abord sur le plan sensoriel, car le regard parcourt ces quelques lignes plusieurs fois et différemment de ce qui se serait produit si les mots avaient été placés dans un ordre conventionnel (ce n'est pas un mouvement uniforme de gauche à droite). Ensuite, le mouvement a lieu sur le plan intellectuel lorsque que le lecteur cherche à en décrypter la signification, et enfin sur le plan émotionnel, selon la réaction de chaque lecteur devant une telle difficulté. L'image de l'acrobate dans "moon over gai./té" (*C.P.*, p. 384- 385) est une métaphore de cette mise en mouvement, de cette dynamisation de l'écriture et de la réponse du lecteur grâce à l'image de la lune qui envahit le poème.

3. "mOOon" et "moon" : dynamisation du regard

Les deux poèmes qui ouvrent le recueil *No Thanks* illustrent bien ce phénomène de dynamisation, de mise en mouvement du regard de sujet poétique, et du monde qui est observé et

décrit. Il a été souligné plus haut un rapprochement possible entre ces deux poèmes et l'idée de Bachelard selon laquelle l'éclat des astres équivaut à un regard pour l'imaginaire. On s'attendrait donc à une personnification de la lune dans ces deux textes, mais ce n'est pas ici un trait flagrant. Cummings utilise en fait pleinement une équivalence "moon" = "eyes /i 's". Les deux poèmes se complètent : le premier met en scène une lune surplombant le monde terrestre ; les "OO" symbolisent un regard majuscule, englobant, au-dessus de l'espace et du temps :

mOOn Over tOwns mOOn
 whisper
 less creature huge grO
 pingness

whO perfectly whO
 flOat
 newly alOne is
 dreamest

oNLY THE MooN o
 VER ToWNS
 SloWLY SPRoUTING SPIR
 IT⁴⁸⁸

Dans "mOOn Over tOwns", le point de vue de la lune lui permet une vision globale, mais indistincte : les villes sont anonymes et incluses dans un pluriel général. Cependant, ce point de vue descend peu à peu vers la fin du poème – comme la lune semble redescendre à l'horizon en fin de nuit : la casse des lettres est inversée, le regard (c'est-à-dire le double "o" de "moon") devient minuscule, perdu dans un monde beaucoup plus grand que lui. La lune descend dans le ciel et se met presque à hauteur d'homme. Le regard se concentre, et ceci est un mouvement qui introduit la série d'allers-retours entre ciel et terre dans le poème qui le suit immédiatement, "moon over gai/-té." :

moon over gai
 -té.a
 sharp crone dodders be-
 tween taxis swirl hues crowds mov
 -ing ing ing
 among who dreams whom mutterings dream &

:the moon over death over edgar the
 moon
 over smelling of gently smell of deads
 (lovers grip sprawl twitch lovers)
 &one dog?piglike big! Sorrows

always;finally and always,the if like moon over moving

488C.P., p.383.

me-the
moon
m
ov-in

g
over(moving)you beautifully also;at

denfert the fat strongman has put
down his carpet from which rise slim curvins mighty
children while a python over the way freezes
a serpent becomes a
rod smiles
the liontamer nearby hieroglyphs
soar dip
dip
soar equalling noise solemn

dolls re
-volve whirlswans rabbitsare:
swimswim
painted-with-horses-with-painted-
with eyes and the.m

oon over juillet moon over s
-unday

O:
m
o
o
n
o
(ver no(w ove(r all;
o
ver pinkthisgreen acr)o)greenthathpink)
acrobata

mong
trees climbing on
A

pi llarofch airso vertheseu pstareth oseings
over
(a hard a
hard a girl a girl)sing
-ing ing(ing
sing)ing a soft a song a softishsongly

v
o
i
c
e o
ver
(whi!tethatr?apidly
legthelessne sssuc kedt oward
black,this

)roUnd ingrOundIngly rouNdar(round)ounDing
;ball
balll
ballll
balllll⁴⁸⁹

De la lune (l.1), on descend d'abord sur un lieu ("gai/té.") puis vers un être humain ("a /sharp crone", l.2-3). Le regard remonte vers l'astre (l.7) puis redescend aussitôt vers un lieu ("edgar", l.7, allusion probable à la rue Edgar Quinet, dans le quartier autour de Montparnasse, de même que la rue de la Gaîté), et à nouveau vers les humains, morts et vivants ("deads" l.9, "lovers" l.10). Retour vers le ciel (l.12 à 18), puis vers la place Denfert-Rochereau ("denfert" l.19), animée par divers personnages réduits à des silhouettes, parmi lesquelles on distingue celle de l'acrobate (p. 385) qui attire une dernière fois, par ses mouvements dirigés vers le haut, le regard vers la voûte céleste et la lune omniprésente. Le poème s'achève sur une contemplation du cercle parfait qu'elle forme dans la nuit. Ces mouvements alternés ("soar dip / dip / soar", l.25 à 27), allusions à cet "i" qui observe et rend compte de ce qu'il voit, sont reproduits par le lecteur qui cherche à déchiffrer le texte, en particulier les passages des l.35 à 41, et 54 à 59 : ce procédé n'est pas sans rappeler celui que Cummings a mis en place pour évoquer au lecteur les sauts brusques et imprévisibles de la sauterelle, une dizaine de pages plus loins (p. 396 exactement). À trois reprises, page 384, la lune est qualifiée de "moving" (l.12 à 18) :

always;finally and always,the if like moon over
me—the
moon
m
ov—in

g
over(moving)you beautifully also [...]

La lune se meut – lentement – en apparence (et aussi en réalité), mais surtout, elle met en mouvement le regard de la voix poétique, celui de son objet lyrique ("you") et celui du lecteur. Dans "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r" (C.P., p. 396), la mise en mouvement du regard du lecteur était censée rappeler à sa conscience les mouvements déclenchés par la perception actuelle des sauts de l'insecte et, *in fine*, éveiller une émotion semblable à celle que ce fait causerait en réalité. Peut-être est-ce déjà le cas ici ? Le terme "moving" associé à "moon" insisterait alors sur le pouvoir de la lune de faire naître une émotion chez celui qui l'observe – émotion que le poète cherche à recréer chez son lecteur. "Moving", l'astre l'est donc à plus d'un titre, au sens littéral aussi bien que figuré : les deux sont en effet actualisés.

489C.P., p.384-385.

Dans le dernier quatrain, "mOOOn Over tOwns" nous prépare à tous ces mouvements : aux derniers mots "SloWLY SPRoUTING SPIR / IT" répond bien entendu la scène parisienne nocturne, introduite par "moon over", deux mots plusieurs fois répétés, comme le serait le thème d'un *fugato* en musique. Le Paris de "moon over gai/té." semble vivant, habité d'être humains en mouvement : leurs actions sont en cours d'accomplissement sous le regard de la lune, métaphore du regard du poète. À la ligne 47, dans cette séquence où les mots sont chamboulés des suites de l'apparition d'un acrobate, on peut déchiffrer : "A pillar of chairs over these upstare those ings". Ce dernier terme n'est autre chose que la terminaison "ing" du gérondif, mis au pluriel et substantivé : manière de réduire les humains à leurs actions en cours, la principale étant la contemplation de la lune-acrobate ("upstare"). On devine ici que cette métaphore⁴⁹⁰ désigne aussi le poète, c'est-à-dire un homme qui introduit une notion de déséquilibre au point d'attirer un regard actif ("upstare", "ings"), autrement dit la lecture, et de déranger profondément les mots jusqu'à recréer le langage, à l'instar de la lune-acrobate dérangeant les objets sur lesquels elle semble s'appuyer. L'acrobate (ou la lune ?) renverse sa position, de même que le poète renverse les mots, au risque d'être difficile à suivre, c'est-à-dire au risque de tomber (l. 38 à 48, p. 385) :

o
ver pinkthisgreen acr)o)greenthatpink)
acrobata

mong
trees climbing on
A

pi llorfch airso vertheseu pstareth oseings

De la même façon, Cummings ne craint pas l'incompréhension du lecteur, laquelle pourrait être assimilée à un échec – l'équivalent d'une chute pour un acrobate. L'instabilité du monde s'exprime également dans les mouvements tournants des personnages ("dodders", l.3 ; "swirl", l.4 ; "sprawl twitch" l.10 ; "curving", l.20). Cette agitation terrestre s'oppose à la lenteur du mouvement apparent de la lune, ainsi qu'à son silence (*C.P.*, p. 383), c'est-à-dire à l'harmonie du cosmos, selon ce qui a été vu au sujet de "swim so now million many worlds in each" (*C.P.*, p. 603).

Cependant, comme cela vient d'être noté, c'est bien la lune qui diffuse non seulement sa lumière, mais aussi une énergie qui met la ville en mouvement sous les yeux du sujet poétique. Toujours associée à une idée de perfection et de beauté ("perfectly", *C.P.*, p.383 ; "beautifully also",

⁴⁹⁰ "[Cummings] frequently sees [...] the motion of the moon rising, he sees as an acrobat in the trees, as a balloon bouncing in the sky[...]" (Friedman N, *E.E. Cummings, The Art of his Poetry*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1960 (Second reprint 1967), p. 41.

C.P., p.384, l.18), elle paraît aussi hors du temps. Tout cela finit par imprégner le monde terrestre : le mouvement des êtres ralentit – ils ne font plus qu'observer la lune-acrobate tandis que l'écho de la voix d'une chanteuse s'étire indéfiniment (l.50 à 59) :

(a hard a
 hard a girl a girl)sing
 -ing ing(ing
 sing)ing a soft a song a softishsongly

v
 o
 i
 c
 e o
 ver

Aucune mesure de temps dans ce texte, à part une vague date : nulle notion de durée. Les actions semblent plus simultanées, prises sur le vif sans notion de succession, comme si le non-temps cosmique contaminait le temps humain, cette convention que Cummings rejette.

4. Énergie, cycles et renaissance

L'image de la lune, finalement, entraîne tout dans son sillage ou dans son cercle, à commencer par l'écriture : Cummings, dans les poèmes qu'il lui consacre, multiplie les allusions à cette forme géométrique, sous la forme d' "-oo-" ou de jeux sur les lettres, ou bien encore grâce au mot "ball" répété quatre fois à la toute fin de "moon over gai/té." (*C.P.*, p.385), à chaque fois augmenté d'un "l" final. La contemplation de la perfection de la lune semble une solution, ou un début de solution, au manque d'harmonie du monde sublunaire. Le poète formule un souhait, dans "tendril of celestial wish" : que son regard puisse prendre pour modèle celui de l'astre. Dans "mOOOn Over tOwns" et "moon over gai/té.", le regard de la lune sur la Terre, métaphore de celui du poète, et celui de l'homme vers le ciel sont réciproques. La lune ("mOOOn") et le regard ("eyes"), sont équivalents : la lune transforme le regard du poète et des humains en général ; "with eyes and the.m" (p.384, l.32) : la lune rassemble les regards humains dispersés en un seul groupe, "them". De même, le regard du poète sur elle la transforme : il la voit autre au fil des textes, de plus en plus proche de lui : "mOOOn" devient "MooN", puis "moon". À la fin (*C.P.*, p.385) "round" (la forme) et "around" s'entremêlent : le cercle extérieur à l'observateur finit par tout englober. Microcosme et

macrocosme, mouvement et forme, tout devient un : "alOne" (*C.P.*, p.383, l.7), seule, la lune ne se confond-elle pas avec le Tout, un "all One" identifié au cosmos ?

L'énergie et le dynamisme de l'image lunaire dans la poésie de Cummings apparaissent dans ce processus : l'astre lunaire imprègne le monde terrestre de sa lumière et l'entraîne dans son mouvement. Tout cela est à l'origine d'une régénérescence espérée par le sujet poétique dans "tendril of celestial wish" (*C.P.*, p.669) : "teach me the illimitable secret of being" (l.14). Là où le monde et le sujet sont menacés de disparition ("some/dull cowardice called a world vanishes", l.10-11 ; "disappearing also me", l.13), la lune, renouvelée cycliquement, paraît en savoir long sur ce sujet cher au poète au moins depuis les *New Poems* où il affirme à son lecteur : "We can never be born enough" (*C.P.*, p. 461). La lune, grâce au secret que le sujet poétique la supplie de partager, contribue par sa présence dans un poème à renouveler un tant soit peu le langage. C'est d'ailleurs en termes de langage que la lune et le monde terrestre, c'est-à-dire humain, sont opposés dans le sonnet de la page 669 : ""whyning diminutive" (l.2) ; "querying affirmation" (l.5) ; "by the miracle of your sweet innocence refuted" (l.10-11). Le monde se trouve ainsi en contradiction avec ce que le l'image de la lune véhicule ici : l'innocence, la douceur, la luminosité, l'invulnérabilité face à la mort ("deathlessness", l.2). Le monde terrestre est qualifié de maladroit, en voie de disparition. Ces caractéristiques menacent, nous l'avons vu, d'atteindre le sujet poétique lui-même, en dépit de son regard toujours en mouvement, en recherche ("these my not themselves believing eyes /adventuring enormous nowhere from", l.3-4). Le dynamisme propre au sujet ne suffit pas à le mettre à l'abri de l'éphémère : aussi recherche-t-il, dans ce support à sa contemplation qu'est le cercle parfait de la lune, une source d'énergie capable d'imprégner sa poésie et le langage qu'elle prétend refondre. En effet, le langage recréé avec l'aide de la lune est en décalage avec le langage courant et pratiquement indéchiffrable :

she cannot read or write, la moon. Employs
a very crazily how clownlike that
this quickly ghost scribbling from there to where

—name unless i'm mistake chauvesouris
chose grammar is atrocious;but so what⁴⁹¹

Cependant, cette difficulté est pour la voix poétique source d'émerveillement et de questionnement dans la suite du sonnet (l.9-10). L'image apparemment évidente de la lune, caractérisée par la beauté et la simplicité, est en réalité pleine de paradoxes et composite, ce à quoi

491 *C.P.*, p.504, l.6 à 8.

le lecteur est préparé par le groupe nominal qui la désigne ici, "la moon", fait de termes provenant de deux langues différentes.

5. Les différents visages de la lune

Chez Cummings, l'image de la lune fonctionne selon trois oppositions qui finissent par se recouper : Séléné, à la fois "princess Selene", innocente et chaste, et Séléné amante d'Endymion ; le proche et le lointain ; le visible et le caché, ou plus exactement la croissance et la disparition. La déesse Séléné comme personnification de la lune apparaît dans l'œuvre poétique de Cummings dès le début de sa carrière : en effet, on trouve la première allusion dans *Epithalamion* I, strophe 6, l.6 : "over Selene's car closing uncouth". Elle réapparaît sous cette même forme dans le poème "ecco a letter starting "dearest we" (*C.P.*, p.504). Cummings, enfin, développe la personnification de la lune de manière plus ambiguë dans le sonnet de la page 669, "tendrils of celestial wish", et en fait le thème central de son poème.

Cette personnification de la lune, en lui donnant une apparence humaine, fait d'elle un objet plus proche et permet de projeter des caractéristiques humaines abstraites mais non contaminées par le monde terrestre et son savoir. La troisième et la quatrième strophes du sonnet de la page 504 nous le rappellent, et se concluent par le vers de la cinquième strophe : "princess selene doesn't know a thing". La lune cristallise tout ce que Cummings oppose à la réalité humaine, au monde de "manunkind" ou des "mostpeople", c'est-à-dire l'innocence (au sens premier, étymologique du terme, c'est-à-dire l'impossibilité de nuire), une forme d'ignorance qui est paradoxalement un savoir méconnu, indéchiffré (*C.P.*, p.504, l.6 à 8) et l'inconscience de son être propre. La lune n'est pas un être "*sapiens sapiens*", contrairement à l'homme qui se qualifie lui-même ainsi. Elle ne sait pas qu'elle est : "who's much too busy being her beautiful yes" (l.12). Cette existence évidente d'un être pur réfute à elle seule tout le savoir humain (*C.P.*, p. 669, l.10 à 13), centré sur l'humanité elle-même. Cummings oriente son attention vers une beauté idéale, hors du temps et hors de toute théorisation.

Cependant, la personnification de la lune sous les traits d'une déesse ou d'une princesse, si elle l'humanise, induit tout de même une distanciation du fait du statut qui lui est attribué. Séléné est pour le poète-Endymion un objet de désir, mais la relation est entachée d'inégalité. Dans "the moon looked into my window" (*C.P.*, p. 285), le sujet poétique est passif. C'est à sa propre initiative que la

lune se rapproche du sujet, lequel ne peut ni s'approcher d'elle de son propre chef, ni se soustraire à elle : la lumière de la lune l'enveloppe sans qu'il n'y puisse rien. L'inverse n'est pas vrai : nulle part un humain – instance poétique comprise – ne peut imposer quoi que ce soit à la lune, qui demeure foncièrement hors de portée de tout désir en dépit de la personnification. Aussi bien, Séléné n'est qu'un mythe, et la personnification un jeu d'esprit : c'est à plusieurs titres qu'elle est inaccessible. Presque immatérielle à force de pureté (dans le sonnet de la page 669, "celestial", "ethereal", "virginal" sont trois adjectifs qui qualifient la lune ou des attributs qui lui sont associés), elle n'est néanmoins pas un astre ou une divinité en recherche de puissance : "(whying *diminutive* bright deathlessness", l.2 (nous soulignons). Seul un dieu minuscule, celui de "fire stop help murder save the world" (*C.P.*, p.555) pourrait avoir imaginé un tel être : cela se vérifie dans le poème de la page 698 (l.1-2) :

round a so moon could dream(i sus
pect)only god himself

À cette dénomination du dieu créateur fait écho celle qui se trouve dans un autre sonnet paru huit ans plus tôt dans le recueil *XAIPE* : "i thank You God".⁴⁹² Les majuscules lui donnent un caractère de solennité assez inhabituel chez Cummings, et que l'on décèle à l'écoute de la lecture de ce sonnet par le poète lui-même.⁴⁹³ La contemplation de la lune, astre inaccessible et éthéré en dépit de sa relative proximité dans l'espace, rapproche l'observateur de la transcendance, à moins qu'au contraire elle ne rabaisse cette dernière au point de la rendre inexistante, ce qui rejoindrait ce qui a été dit plus haut sur le sublime chez Cummings.

La lumière émise par la lune dans ces différents poèmes a une fonction dynamisante. Il n'est pas certain, cependant, qu'elle soit un effet du désir du dieu créateur qui l'a imaginée ; "celestial wish" (*C.P.*, p. 669), peut aussi bien désigner une volonté extérieure à la lune personnifiée, que celle de la lune elle-même : "", "white", "bright", "firstful of flame", tout cela, l'astre le produit par et pour lui-même. La volonté à l'origine de cet éclat peut être extérieure ou intérieure à l'astre. Les deux possibilités sont traduites en termes de volonté chez Cummings, une volonté propre à la lune – Séléné consolide la personnification poétique de l'astre nocturne : sa brillance est alors véritablement un regard personnel, qui se concentre sur un point de l'espace – une ville, la fenêtre

492 *C.P.*, p. 663.

493 L'enregistrement est disponible à l'adresse suivante : <https://youtu.be/axH9A28CTjw>. L'enregistrement date du 28 mai 1953, selon les dires de la personne qui l'a mis en ligne. (Dernière consultation le 28 décembre 2018). L'emphase sur les mots "You God" porteurs de majuscules est très clairement audible.

d'une habitation, voire sur un être humain en particulier (un habitant de Paris, ou le sujet lyrique lui-même). En tant qu'image-reflet du regard du sujet, il est important qu'il s'agisse bel et bien d'un regard dirigé, expression d'un désir.

La lune est à la fois proche et lointaine, selon ce qu'écrit Camille Flammarion dans son *Astronomie Populaire* parue en 1885, un ouvrage dont Cummings a connaissance et qu'il cite ironiquement à la fin d'une lettre à Ezra Pound⁴⁹⁴ : "L'astre silencieux des nuits est la première étape d'un voyage vers l'infini. La lune est le corps céleste le plus rapproché [*sic*] de nous. Elle nous appartient, pour ainsi dire, et nous accompagne dans notre destinée. Nous la touchons du doigt. C'est une province terrestre."⁴⁹⁵

Dans "tendrils of celestial wish", la proximité de la lune est du même ordre : "immediacy of precision" s'oppose à "their loud exactitudes of imprecision" seulement dix pages plus avant dans le même recueil (*C.P.*, p. 659). L'immédiateté est supérieure à l'exactitude car cette dernière peut supposer la nécessité d'un médium entre l'observateur et l'observé. L'immédiateté, au contraire, suppose un contact sans intermédiaire, une interaction sans assistance entre le monde terrestre et le monde lunaire. Microcosme terrestre et macrocosme se fondent en une même unité.

Cependant, il ressort des interactions entre le monde terrestre et le monde lunaire dans les poèmes de Cummings une inversion des valeurs dévolues au jour et au crépuscule : le jour détruit l'image de la lune, qui s'effrite ("crumbling moon", *C.P.*, p. 723). Au moment où le monde terrestre, humain, renaît de l'obscurité et devient visible autant qu'il peut l'être, c'est-à-dire jamais complètement, la lune, métaphore du regard du poète, perd de sa brillance et de sa singularité. À une plus grande échelle temporelle, les cycles lunaires induisent une alternance semblable. La réparation viendra donc de la lune elle-même et de ses cycles : son action dynamisante sur la Terre sera restaurée, et le sujet recouvrera l'intégrité de son regard poétique, même si ce n'est que temporaire.

6. Le cercle lunaire, image et élément de l'unité du cosmos

494 *Selected Letters*, p. 140.

495 Flammarion, Camille, *Astronomie populaire*, (*op.cit.*), p.108.

Il existe un balancement continu dans les poèmes de Cummings qui utilisent l'image de la lune et qui illustrent les rapports que le sujet lyrique entretient avec l'astre comme métaphore de son propre regard et comme image miniature de l'ensemble du cosmos englobant le monde terrestre, diurne, associé à l'espèce (in)humaine ("maunukind"). Ces rapports oscillent entre distance et proximité, destruction et restauration cycliques, dynamisation du monde terrestre et ralentissement de ce même monde au point que le non-temps ("timelessness") semble parfois abolir la succession des instants, comme pour les fondre dans un présent perpétuel qui est celui de la non-conscience des astres.

L'unité se reconstruit dans les poèmes de Cummings en partie grâce à un équilibre entre les risques : entre l'envol et la chute de l'acrobate-poète ; entre la disparition de la lune quand point le jour et que le monde diurne réapparaît, et son retour au crépuscule ; entre le début du cycle lunaire, quand l'astre est invisible mais objet d'espérance (*C.P.*, p. 669 : "new moon!"), et le milieu du cycle où elle apparaît dans toute sa majesté (*C.P.*, p. 383 et 385) et éclaire les pas du sujet dans la nuit (*C.P.*, p.304, l.16). Le sujet ne peut bien voir à la fois le monde terrestre, diurne, et la lune, symbole de la perfection cosmique.

L'équilibre n'est pas synonyme d'immobilisme ou d'immobilité : l'acrobate montre qu'il se crée de façon dynamique, grâce à la succession de mouvements infimes et quasi-imperceptibles. Il se joue aussi dans les influences réciproques entre la Terre et son satellite. D'un côté, la lune exerce son influence sur les phénomènes terrestres : c'est elle qui imprègne la Terre de son énergie. La lune paraît légère, éthérée dans nombre de ses poèmes, en dépit de sa nature et du fait qu'elle soit indéfectiblement liée à la Terre. Sa lenteur régule les mouvements des humains. D'un autre côté, la lune est assujettie à la Terre par la gravitation, et c'est la Terre, dans les poèmes de Cummings, qui est responsable de sa disparition cyclique.

La lune est donc une image de "wholeness" à plusieurs titres : ses variations cycliques et ses interactions avec la Terre sont une image, un échantillon de l'équilibre cosmique à grande échelle. Pour Cummings, cela implique de prendre en compte à la fois le monde diurne de l'humanité qu'il rejette, et le monde nocturne symbole de perfection. Par ailleurs, la lune elle-même symbolise cette perfection : appartenant au cosmos inaccessible, elle est une partie d'un infini en perpétuelle recreation ("the illimitable secret of begin", *C.P.*, p.669). Son silence est un nouvel avatar de l'harmonie cosmique, ou harmonie des sphères ("more / and perfectly more most ethereal / silence / through twilight's mystery made flesh", *C.P.*, p. 669, l.6 à 8 : l'ambiguïté permet d'attribuer le

silence à la fois à une femme réelle et à la lune-Séléné, à laquelle elle est comparée voire identifiée). La lune seule est parfaitement circulaire dans ce qui est donné à voir. "rouNd / er thant roUnd", "rOunder than / Round / est" : ainsi est-elle décrite dans le poème de la page 722. Elle est une manifestation des cercles déjà contemplés par Emerson, une image visible mais intangible de la perfection. À ce titre, elle est le contrepoids parfait – ou le contrepoint, pour filer la métaphore de l'harmonie musicale traduisant l'harmonie céleste – au monde terrestre, ce qui permet au poète d'esquisser un équilibre entre les deux, en tenant compte de l'imperfection du monde terrestre, ou plutôt de la perte de sa perfection due à l'action humaine.

7. La lune et ses deux faces

Chez Cummings, la lune n'est pas une image statique autour de laquelle se cristalliseraient des rêveries passives. Au contraire, étant le reflet du regard du sujet poétique, c'est une image dynamique, qui met le monde et le sujet lui-même en mouvement. Le concept de "wholeness" prend en compte le dynamisme du cosmos perçu comme un ensemble mouvant. Il est vrai que l'omniprésence de l'activité humaine menace le sujet de lui faire perdre la singularité de son regard et le contact avec le Tout, en le renvoyant à un immédiat sordide, le monde de l'(in)humanité ("manunkind"). La menace porte à la fois sur le regard singulier du poète et sur le lien entre l'humanité et le cosmos : le savoir risque de briser une unité que le poète s'efforce de reconstituer. Une telle reconstitution s'opère en premier lieu grâce à un rééquilibrage : terre et lune, monde diurne et monde nocturne, servent l'un à l'autre de contrepoids dans ce mouvement continu de balancier, du sordide terrestre à l'harmonie du cosmos vu comme un tout, et inversement. L'équilibre est à recréer en permanence, nous dit la voix poétique de "tendrils of celestial wish", par ces allers-retours incessants entre le temps humain marqué par la mort, et le non-temps cosmique qui fait perdre toute signification à cette dernière. La lune a donc deux faces : l'une parfaite, qui se suffit à elle-même ; l'autre, contrepoids indispensable au maintien d'un équilibre précaire entre le non-temps cosmique et l'éphémère humain. Elle est la matérialisation du regard du poète, garant de cet équilibre.

C) Unification et dynamisation de l'espace-temps dans "if(touched by love's own secret)we, like homing"

1. Présentation

Le sonnet "if(touched by love's own secret)we, like homing" figure dans le recueil *XAIPE*, publié en 1950.⁴⁹⁶ Non pourvu de titre, à l'instar de la quasi-totalité des poèmes de E.E. Cummings, il porte le numéro 61, ce qui le situe à la toute fin du recueil, lequel compte 71 poèmes (dont une vingtaine de sonnets). *XAIPE* confirme un tournant pris par l'œuvre de Cummings : en effet, dans la continuité de *IXI*, paru six ans plus tôt, ce recueil compte comparativement moins de poèmes à tonalité satirique que dans les recueils publiés jusqu'en 1940. En revanche, on peut noter une plus grande présence de poèmes transcendants, ou tout au moins de poèmes porteurs d'une réflexion que l'on pourrait qualifier de philosophique sur la place de l'humain dans le cosmos.

Le sonnet "if(touched by love's own secret)we,like homing" fait partie de ces poèmes réflexifs. Il est précédé dans le recueil par "(nothing whichful about", un poème évoquant l'émerveillement et la liberté éprouvés par la voix poétique devant un lieu qui n'est pas nommé (Joy Farm ?). Le poème suivant, "in/Spring comes(no-/one/asks his name", a pour sujet un rémouleur itinérant, qui passe au printemps réparer des objets qui autrement auraient été jetés. Le sonnet réflexif est donc situé entre deux poèmes qui ont un thème concret, à savoir un lieu et un personnage vraisemblablement inspirés de la réalité. Le sonnet "if(touched by love's own secret)we,like homing" traite de l'amour, de l'énergie qu'apporte ce sentiment à l'instance poétique et à l'Autre (le "you" du poème qui, allié à l'instance poétique, donne le "we" du premier vers). Il ne décrit aucun lieu, ni aucun personnage, et semble n'évoquer aucune action concrète mais rendre compte d'une simple rêverie. Cependant, il ne paraît pas se résumer à un sonnet purement sentimental ; au contraire, il est porteur d'une représentation originale de l'espace et du temps. Voici donc ce sonnet dans son intégralité :

496 C.P., p.659.

if(touched by love's own secret)we, like homing
through welcoming sweet miracles of air
(and joyfully all truths of wing resuming)
selves,into infinite tomorrow steer

–souls under whom flow(mountain walley forest)
a million wheres which never may become
one(wholly strange;familiar wholly)dearest
more than reality of more than dream–

how should contented fools of fact envision
the mystery of freedom?yet,among
their loud exactitudes of imprecision,
you'll(silently alighting) and i'll sing

while at us very deafly a most stares
colossal haox of clocks and calendars

Le sonnet est constitué de manière classique : trois quatrains, un distique final. De plus, la division du poème en strophes présente peu d'écarts par rapport à la ponctuation prosaïque (à part l'absence de points et de majuscules). En particulier, le deuxième quatrain est encadré de tirets qui en soulignent l'aspect explicatif et le séparent d'autant plus nettement du premier et du troisième quatrain. Par ailleurs, le distique final consiste en un complément circonstanciel de temps qui complète le verbe sing (l.12). Ce même verbe est accompagné d'un complément de lieu, "among / their loud exactitudes of imprecision", l. 10 et 11. On ne remarque pas de séparation aussi nette entre ce complément de lieu et le verbe "sing", qui font tous deux partie de la même strophe. Par contraste, le fait que la subordonnée de temps occupe à elle seule le distique final la thématise aux yeux du lecteur.

Cette construction classique est quelque peu bousculée par la présence de parenthèses, aux vers 1, 3, 5, 7 et 12. Leur présence à la fois perturbe la métrique des vers dans lesquels elles sont insérées, et, par leur régularité (un vers sur deux), introduit un nouveau rythme dans le poème, rythme qui sera lui-même brisé à partir du vers 9 : l'absence de parenthèses jusqu'à la ligne 12 trompe l'attente du lecteur. En revanche, l'introduction d'une parenthèse à la ligne 12 n'est plus attendue et rompt la continuité de la troisième strophe.

Pour terminer, notons que ce sonnet est rimé, sur le schéma suivant : ABAB / CDCD / EFEF / GG. Les rimes B, D, F et G peuvent être qualifiées d'approximatives, ou pénérimés⁴⁹⁷ : seul le dernier des phonèmes de chaque vers entre en résonance dans les paires : "air / steer ", " become / dream ", "among / sing ", " stares / calendars ".

497 Voir Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, p. 186.

2. Poème aérien

Le poème démarre par la conjonction "if", immédiatement suivie de la première parenthèse (sur laquelle nous reviendrons). Cette conjonction introduit une subordonnée de condition que le lecteur doit reconstituer, étant donné l'imbrication de plusieurs propositions dans la première strophe. La subordonnée de condition reconstituée donne : "if we into infinite tomorrow steer". L'action conditionnée par la subordonnée se trouve à la ligne 9 : "envision". Cette proposition ainsi reconstituée est porteuse de deux écarts – un écart grammatical et un écart sémantique. Tout d'abord, la place du complément de lieu du verbe "steer" n'est pas habituelle : placé avant le verbe qu'il complète, il est ici mis en valeur. Ensuite, "into infinite tomorrow" pose une équivalence temps/espace. Sa place par rapport au verbe qu'il complète, et en fin de strophe, attire l'attention du lecteur sur l'équivalence qu'il exprime. Or cette subordonnée de condition ne se laisse pas déchiffrer d'emblée : le lecteur est ralenti dans sa progression par une parenthèse et une comparaison.

La première interruption survient juste après le premier mot, avec une parenthèse dont le contenu, "touched by love's own secret", est porteur d'un écart sémantique qui apparaît mieux lorsqu'on l'intègre à la subordonnée de condition : "if(touched by love's own secret) we into infinite tomorrow steer". Il apparaît nettement que "we" est affecté par l'action exprimée dans la parenthèse, et dont "love's own secret" est l'acteur. On peut reformuler le contenu de la parenthèse à la voix active : "love's own secret has touched us."

L'écart, ou l'impertinence pour reprendre un terme défini et utilisé par Jean Cohen⁴⁹⁸, est observable à condition de prendre les mots dans leur sens premier, ou littéral⁴⁹⁹. Cette observation éclaire le sens des images utilisées. Dans le cas qui nous occupe, il réside dans le fait qu'un secret, appartenant au domaine du langage (donc de l'audition et de la cognition), est par définition immatériel, et ne peut toucher physiquement un objet. On peut résoudre cette impertinence de deux manières, en fonction du sens de "touch" que l'on choisit de privilégier : soit on prend en compte un des sens figurés de ce verbe : "to produce feelings of affection, gratitude, sympathy" ; dans ce cas,

498 « La différence entre proposition fautive et proposition absurde est bien une différence sémantique, mais elle reste cependant formelle. Le rapport des signifiés entre eux n'est pas le même dans les deux cas. La proposition fautive peut être vraie, parce que le prédicat est un des prédicats possibles du sujet. La proposition absurde ne peut pas être vraie pour la raison inverse. Nous parlerons dans le premier cas de pertinence, dans le second d'impertinence du prédicat. » Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion coll. Champs essais, 1966, p. 102-103.

499 « Il est clair que dans les phrases poétiques que nous avons citées, il n'y a écart que si l'on prend les mots dans leur sens littéral. Il suffit au contraire, pour réduire l'écart, de changer le sens de l'un de ces mots. » *Id.*, p. 107.

"touched" devient synonyme de "moved", qui lui-même est pris dans un sens figuré, le sens premier étant "mis en mouvement". Le nom secret pouvant être compris dans le sens de "parole partagée à un nombre restreint d'interlocuteurs", c'est cette parole secrète qui émeut l'instance poétique, et l'émotion ressentie la met en mouvement. Dans cette optique, et étant donné la proximité du mot "love"⁵⁰⁰ ainsi que celle du nom "mystery" à la ligne 10 et du mot "secret" à la première ligne, Cummings crée une isotopie⁵⁰¹ qui rappelle ses paroles au début de la troisième *non-lecture* : "In the course of my first nonlecture, I affirmed that – for me, personality is a mystery ; *that mysteries alone are significant ; and that love is the mystery-of-mysteries who creates them all*".⁵⁰².

L'autre solution consiste à prendre en considération le sens premier de "touch" , dénotant un contact physique réel. Dans ce cas, l'impertinence réside dans le mot "secret" : le secret étant avant tout une parole (dite ou non), il ne contient pas le caractère concret qui lui permettrait d'avoir une action sensible sur le corps de l'instance poétique. Pour la résoudre, on peut remplacer "secret" par "hand" (le membre qui permet de toucher physiquement et volontairement quelqu'un), ce qui donnerait : "touched by love's own hand". Dans ce cas, une autre impertinence se fait jour – elle est si courante qu'il est facile de ne pas la remarquer : "love" est personnalisé. On revient à des stéréotypes et à des allusions à la mythologie (gréco-romaine en particulier) extrêmement fréquentes et codifiées. Si on prend en compte la mythologie gréco-romaine, on pourrait presque remplacer "secret" par "arrow" – le contact deviendrait alors une potentielle cause de blessure, ce qui n'est attesté nulle part dans la suite du poème.

C'est pourquoi la résolution de cette impertinence par substitution du mot "secret" avec "hand" paraît plus féconde. En effet, elle implique une idée de mouvement physique, idée corrélée par le dernier mot de la subordonnée de condition, "steer", qui implique un mouvement dirigé. Le contact dont il est question n'est donc pas anodin : il donne une énergie, c'est une impulsion. C'est ce contact qui autorise l'instance poétique à se mettre en mouvement. Cette impertinence ne contredit pas la prise en compte du sens figuré pour "touch". Simplement, le lecteur ne peut actualiser qu'une solution à la fois : pour que l'image fasse sens, il lui faut opérer un choix.

500 "Love" est créateur d'inconnu, ainsi que ce vers de Cummings le rappelle : "love's function is to fabricate unknownness" (*C.P.*, p. 446). Il est donc créateur d'un mystère réservé aux seuls initiés dont le poète fait partie puisqu'il sait en parler : c'est pourquoi, dans le contexte de sa poésie, il contribue à créer une isotopie avec les mots "mystery" et "secret".

501 Pour une définition de l'isotopie, voir Groupe μ , *Rhétorique de la poésie – Lecture linéaire, lecture tabulaire*, (*op.cit.*), p.33-34.

502 Cummings, E.E., *i-six nonlectures* (*op.cit.*), p.43. (Nous soulignons).

3. Futur / origine

Mettant de côté provisoirement les impertinences contenues dans la première parenthèse, le lecteur se voit bientôt, et pour la deuxième fois, retardé dans son élan par une proposition au gérondif placée entre virgules – proposition elle-même interrompue par une parenthèse. Nous nous retrouvons avec trois propositions imbriquées de manière inhabituelle, propositions que le lecteur cherche à déplier, pour ainsi dire, ce qu'il peut faire de la manière suivante :

if we into infinite tomorrow steer
like homing through welcoming sweet miracles of air selves
(and joyfully all truths of wing resuming)

Ce dépliage n'est qu'une proposition d'interprétation, mais il a l'avantage de mettre en valeur deux rapports logiques : une comparaison et une addition.

La comparaison "like homing through welcoming sweet miracles of air selves" affirme une équivalence que nous avons déjà mentionnée : s'orienter dans "l'infini demain" ("infinite tomorrow", l. 4) est comparé à un déplacement dans l'espace ("homing through"). Remarquons au passage que c'est l'instance poétique, accompagnée de "you", qui se déplace dans ce temps-espace : en effet, "we" est sujet actif de steer (l.4), ainsi que sujet implicite de homing (l.1). La comparaison confirme la spatialisation du temps, déjà présente dans la condition "if we into infinite tomorrow steer".

Par ailleurs, cette équivalence contient un paradoxe : le verbe "to home" dont est dérivé "homing" s'applique en particulier au déplacement de pigeons voyageurs retournant à leur base. Placé en finale du premier vers, il rime avec "resuming" à la ligne 3 ; ce fait n'est pas sans incidence, car il attire l'attention sur une isotopie : "to resume" implique la reprise d'un discours à son début. L'isotopie porte donc sur le sème "départ" ou "origine" présent dans les deux termes – la conjonction "and" au début du vers 3 indique ici que les termes s'ajoutent, et renforce l'isotopie.

Dans cette proposition dépliée, il semble donc que le mouvement vers le (ou dans le sens du) futur infini soit posé comme équivalent à un retour au départ, à l'origine spatiale du mouvement – donc au passé. Comme si futur infini et passé étaient une seule et même chose, de même que les notions d'espace et de temps paraissent interchangeable.

4. Dynamique aérienne

Le mouvement induit par cette impulsion n'est pas anodin : c'est un vol, c'est-à-dire un déplacement dirigé dans l'air. En effet, plusieurs isotopies convergent pour induire dans l'esprit du lecteur des images de vol. Tout d'abord, le verbe de mouvement "steer" dont nous avons déjà fait mention est complété dans les deux premiers vers par "homing through". Or, le verbe *to home* s'applique aussi aux pigeons voyageurs retournant vers leur base. De plus, les prépositions "through" et "into" qui introduisent les compléments de lieu des verbes "homing" et "steer" (l. 1-2 et l.4) indiquent soit une traversée, soit une pénétration. Nous avons donc bien des termes indiquant un déplacement dirigé, ce qui est le premier point.

L'aspect aérien du mouvement de l'instance poétique est quant à lui souligné par le nom "air" lui-même, à la ligne 2, ainsi que par des termes appartenant à la fois à l'isotopie du mouvement, et à celle de l'aérien : "homing through" que nous avons déjà signalé, et "wings" à la ligne 3, les deux termes s'appliquant par ailleurs à l'oiseau. Deux adjectifs, "sweet" et "infinite" peuvent également souligner l'aspect aérien du mouvement, en associant les lieux traversés à la douceur, et l'espace (ou le temps ?) dans lequel l'instance poétique se déplace, à l'infini – soit la douceur de l'air, et l'infini du ciel. On se trouve par conséquent dans un imaginaire marqué par l'air, élément ici connoté positivement (ce fait est souligné par l'adverbe "joyfully", l. 3), associé à une dynamique de vol attribuée à l'instance poétique et à "you". L'air dans lequel se déplacent l'instance poétique et "you" est calme, serein, joyeux. Ceci est le deuxième point confirmant qu'il s'agit bien d'un vol poétique, dont la dynamique est impulsée au premier vers.

Le poème a donc pour hypogramme l'adage "l'amour donne des ailes". Mais ce ne sont pas les ailes qui sont intéressantes, c'est la manière dont l'instance poétique les utilise. On remarque à ce propos que les ailes ne sont pas attribuées directement à l'instance poétique ; celle-ci ne fait que rendre témoignage, par son action (rêvée) de voler, de leur existence ("and joyfully all truths of wing resuming"). Voilà ce que nous rappelle Gaston Bachelard à ce sujet : "Nous poserons donc comme principe que dans le monde du rêve on ne vole pas parce qu'on a des ailes, on se croit des ailes parce qu'on a volé. Les ailes sont des conséquences."⁵⁰³ Loin d'être une obligation pour la dynamique du vol poétique ou onirique, les ailes en seraient bien plutôt un frein, tout au moins si le texte suppose que l'être volant doit en posséder pour pouvoir voler. Or nous avons vu qu'il n'en

503 Bachelard, G., *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, 1943 (Livre de Poche collection Essais), p. 38.

était rien dans le poème qui nous occupe. Le lien entre l'instance poétique et les ailes est indirect : nul besoin d'ailes pour voler dans l'imaginaire mis en œuvre dans ce sonnet. Les ailes sont secondes.

Ainsi, dans la première strophe, le caractère aérien du poème est manifeste. L'instance poétique et son objet lyrique sont associés à un mouvement dynamique, un vol, connoté positivement. L'instance poétique utilise cette image de vol pour exprimer sa propre avancée vers les temps futurs : elle pose donc une équivalence temps-espace, de même qu'elle sous-entend une équivalence entre le passé profond (l'origine, suggérée par "resuming" au troisième vers) et le futur proche et pourtant infini ("infinite tomorrow"). Bergson a noté, dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, que notre conception de la durée s'exprime habituellement en termes d'espace :

Mais familiarisés avec cette dernière idée [l'idée de l'espace], obsédés même par elle, nous l'introduisons à notre insu dans notre représentation de la succession pure ; nous juxtaposons nos états de conscience de manière à les apercevoir simultanément, non plus l'un dans l'autre, mais l'un à côté de l'autre ; bref, nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue, et la succession prend pour nous la forme d'une ligne continue ou d'une chaîne, dont les parties se touchent sans se pénétrer.⁵⁰⁴

Il en est de même ici, même si l'espace ne paraît pas simplement linéaire, mais suffisamment ouvert pour permettre le vol. Le temps et l'espace sont transcendants par rapport au sujet lyrique, qui s'y déplace, impliquant soit leur existence préalable, en dehors de sa conscience propre, soit une expansion de l'espace, qui se crée et s'étend au moment où le sujet s'avance. On voit donc se dessiner une caractérisation de l'ensemble "we", qui prendra tout son relief par l'opposition à la troisième personne, dans les deux dernières strophes, ainsi que nous le verrons après avoir analysé le rapport à l'espace entretenu par le sujet lyrique dans la deuxième strophe.

504 Bergson, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op.cit., p.68.

5. Repositionnement

Le dépliage de la première strophe pose un autre problème, qui est la place et la fonction de "selves" dans l'économie de la proposition complexe. Voici cette strophe, à laquelle nous retranchons ici la première parenthèse, afin que la question de la place de "selves" apparaisse plus clairement :

if(...)we, like homing
through welcoming sweet miracles of air
(and joyfully all truths of wing resuming)
selves, into infinite tomorrow steer

Au cours de sa lecture, le lecteur est tenté d'occulter la parenthèse du vers 3 qui s'intercale entre "air" et "selves". Ce faisant, le lecteur reconstitue "air / selves", créant un groupe nominal qui peut être qualifié d'oxymoronique, étant donné que la matérialité de "selves" (si l'on sous-entend qu'il est pourvu d'un corps matériel pouvant être le siège de la conscience) est niée par l'immatérialité de "air" en situation de détermination par rapport à lui. Or, "welcoming sweet miracles of air selves" semble présenter là aussi une incongruité : le groupe nominal "welcoming sweet miracles of air" paraît se suffire à lui-même. Le nom "selves" pourrait-il être déplacé vers le premier vers, entre "like" et "homing" ("like selves homing") ? En ce cas, "we" (c'est-à-dire l'instance poétique accompagnée de "you") et "selves" seraient présentés comme équivalents, ce qui semble cohérent avec certains autres textes de l'œuvre de Cummings. Aussi, il paraît nécessaire ici de souligner l'importance du soi, de l'individu pourvu d'une identité claire, de l'être toujours en devenir et opposé à la masse figée, dans l'œuvre cummingsienne. Le mot "self" apparaît dans le titre de la troisième "nonlecture" : *i & selfdiscovery*. La découverte de soi implique l'existence de ce soi, plus ou moins caché. Elle implique également une volonté de recherche, une attitude active du sujet à la recherche de son être. Un véritable "self" est donc un être actif, volontaire, dont l'action et la volonté premières consistent en une prise de risque, ou plus exactement, un refus de la sécurité, ainsi qu'il l'exprime au début de sa nonlecture :

This inwardly immortal world of my adolescence recoils to its very roots whenever, nowadays, I see people who've been endowed with legs crawling on their chins after quote security unquote. "Security ?" I marvel to myself what is that ? Something negative, undead, suspicious and suspecting ; an avarice and an avoidance; a self-surrendering meanness of withdrawal ; a numerable complacency and an innumerable cowardice. Who would be 'secure' ? Every and any slave. No free spirit ever dreamed of 'security' – or, if he did, he laughed; and lived to shame his dream. No whole

sinless sinful sleeping waking breathing human creature ever was (or could be) bought by, and sold for, 'security'. How monstrous and how feeble seems some unworld which would rather have its too than eat its cake!⁵⁰⁵

Même si le mot "self" n'apparaît pas tel quel dans cet extrait, on devine, à la lecture intégrale de la nonlecture, qu'il est équivalent de "free spirit" et antonyme de "slave", et que cet être se caractérise avant tout par l'opposition à un ordre établi. Le mot "self" apparaît relativement peu fréquemment tel quel dans l'œuvre poétique ; il est le plus souvent présent en tant que composant des pronoms réfléchis. Lorsqu'il est substantivé, il est bien souvent au pluriel. En lisant l'œuvre, on perçoit que pour Cummings, "self" et "individual" ne sont pas exactement équivalents. Bien plus, il faut plusieurs "selves" pour constituer un vrai individu, ainsi qu'on peut le voir dans ces deux sonnets :

these people socalled were not given hearts
how should they be?their socalled hearts would think
these socalled people have no minds but if
they had their minds socalled would not exist

but if these not existing minds took life
such life could not begin to live id est
breathe but if such life could its breath would stink

and as for souls why souls are wholes not parts
but all these hundreds upon thousands of
people socalled if multiplied by twice
infinity could never equal one)

which may your million selves and my suffice
to through the only mystery of love
become while every sun goes round its moon⁵⁰⁶

Un autre sonnet, paru en 1944, semble également éclairant à cet égard :

so many selves(so many fiends and gods
each greedier than every)is a man
(so easily one in another hides;
yet man can, being all, escape from none)

so huge a tumult is the simplest wish:
so pitiless a massacre the hope
most innocent(so deep's the mind of flesh
and so awake what waking calls asleep)

so never is most lonely man alone
(his briefest breathing lives some planet's year,

505 E.E. Cummings, *i – six nonlectures*, p. 43.

506 E.E. Cummings, *Complete Poems*, p. 510. Ce poème a déjà été cité : nous le reproduisons à nouveau par souci de commodité.

his longest life's a heartbeat of some sun;
his least unmotion roams the youngest star)

–how should a fool that calls him "I" presume
to comprehend not numerable whom?⁵⁰⁷

Nous ne citons ces deux sonnets que pour mettre en évidence l'individualisme présent dans certains poèmes de Cummings (au sens de « valorisation de l'individu »), et montrer que la présence de "selves" dans le sonnet qui nous occupe prépare le lecteur à l'opposition « sujet + objet » ("we", "souls") / "they".

Ce qui nous encourage à poser l'égalité "selves" = "souls", c'est tout d'abord la conscience dont l'être au sens où Cummings l'entend fait nécessairement preuve, et dont l'âme est une représentation : il s'agit donc d'un sème commun à ces deux termes. Ensuite l'immatérialité de l'âme peut être rapprochée du caractère aérien de la première strophe : "souls" peut alors être pris comme un synonyme de "air (...)selves", « êtres aériens », étant donné l'ambiguïté de la fonction de "selves" déjà notée plus haut. Enfin, si on considère que "selves" accomplit l'action "homing", donc un vol, on implique la position relative du sujet lyrique et de l'espace : il est au-dessus du sol. C'est précisément la position relative des « âmes », – "souls", à la ligne 5 – : elles sont au-dessus du sol, ou, plus exactement et sans craindre le sol est au-dessous d'elles.

6. Dynamisation de l'espace

Si la première strophe ne laisse guère de doute quant au caractère aérien de ce poème et au mouvement effectué par l'instance poétique, rien n'est dit sur son positionnement relativement à l'espace environnant. Celui-ci est donné de manière inattendue, au début de la deuxième strophe :

- souls under whom flow(mountain valley forest)
a million wheres which never may become
one [...]

Contrairement à ce que le lecteur pourrait attendre, ce n'est pas le sujet lyrique (au travers de "souls") qui est situé relativement au paysage, c'est-à-dire à l'espace, et son mouvement – le vol – n'est pas rappelé. En fait, c'est l'espace qui est situé relativement au sujet ; bien plus, c'est l'espace qui se meut au-dessous du sujet.

507 C.P., p.609.

L'instance poétique refuse d'affirmer la continuité de l'espace : chaque élément de paysage est considéré individuellement. Dans la parenthèse du vers 5, "(mountain valley forest)", les trois noms de l'énumération sont au singulier. La parenthèse, en introduisant un nouveau rythme (strictement iambique) dans le vers, force à considérer individuellement les trois types de paysages avant de les regrouper sous un terme général, "wheres", à la ligne suivante. L'instance poétique envisage que ces espaces distincts ("a million wheres"), ne soient jamais unifiés : la continuité de l'espace peut ne jamais se réaliser. L'incertitude est notamment marquée par le modal "may" modifié par l'adverbe "never" dans la relative "which never may become / one". Nous nous retrouvons quelque peu abruptement devant un espace ni uniforme ni véritablement continu, qui « flotte » ("flow", l. 5) sous le sujet lyrique : ce n'est plus le sujet qui se déplace au-dessus.

De passif, ou tout au moins, fixe qu'il serait resté si le sujet avait continué à utiliser la métaphore du vol (lui-même étant l'être volant au-dessus d'un paysage, ainsi qu'on pouvait s'y attendre dans la suite), l'espace devient dynamique. Le sujet devient le point fixe relativement auquel l'espace flotte, entraînant le défilé de multiples lieux et paysages. Les deux manières de considérer les choses paraissent équivalentes – nous aurons à revenir sur cette idée.

Ce changement de position du sujet lyrique entraîne un changement dans sa façon de considérer les lieux au-dessus desquels il se trouve, et qui deviennent à la fois étranges et familiers ("wholly strange;familiar wholly", l. 7) : "L'étranger n'est pas l'étrange ainsi que la poésie cummingsienne aime à nous le rappeler incidemment. L'étrange surgit tout au contraire d'un certain rapport avec le familier, l'autre est inscrit imperceptiblement à l'endroit du même."⁵⁰⁸ C'est l'étrangeté dûe au changement de point de vue qui est mise en valeur. Une fois reconnus, les lieux redeviennent familiers.

L'espace, ou plutôt les différents types de paysages qui le composent, sont ici considérés dans leur globalité, contrairement au début de la strophe. Cela est marqué par l'adverbe "wholly", et renforcé par la ponctuation : les parenthèses séparent les deux groupes adjectivaux du reste du vers pour les réunir en un tout. Elles renforcent l'idée de complétude, présente dans "wholly" et déjà en germe dans le premier mot du vers, "one". On pourrait même dire que les parenthèses imposent des frontières ou des bords à ces espaces, contredisant en quelque sorte l'adjectif "infinite" présent à la ligne 4. Elles semblent réaliser l'hypothèse énoncée dans l'enjambement entre les vers 6 et 7 : réunis par une double qualification commune, les lieux énumérés finissent par n'en former qu'un,

508 Alfandary, I., *Esthétique de la grammaire dans l'œuvre de E.E. Cummings*, p. 25.

au moins de manière fugitive. Le chiasme allié à une répétition encadrant l'ensemble, ajoute à tout cela une forme de réversibilité : le contenu de la parenthèse peut être lu dans les deux sens. On peut donc passer de l'étrangeté à la familiarité et réciproquement, remontant ainsi en quelque sorte dans la succession des sentiments (ou des « états de conscience », pour utiliser un vocabulaire bergsonien)⁵⁰⁹ en même temps que le regard suit le chemin inverse du chemin habituel de la lecture. Ce faisant, le poète introduit une forme de réversibilité dans son poème – réversibilité sur laquelle nous reviendrons.

La réversibilité de l'écriture est contrebalancée par le vers suivant : "more than reality of more than dream". En effet, dans ce vers, si l'on remarque une opposition sémantique entre "reality" et "dream" somme toute assez proche de celle qui s'est déjà présentée entre "strange" et "familiar" – opposition entre le connu (ce qui est familier, ce qui est réel donc vérifiable et tangible), et l'inconnu (ce qui est étrange, ce qui est rêvé donc intangible, inconnaissable) – on note également un parallélisme qui induit un rythme marqué dans le vers. La parenthèse du vers précédent forçait le lecteur à revenir en arrière ; la prosodie du vers 8 force le lecteur à reprendre sa lecture dans le « bon » sens. Cela peut souligner une certaine opposition sémantique entre "wholly" et "more than" : "wholly" marque une globalité, ainsi que nous l'avons déjà noté. Rien ne peut être dépassé, et les frontières sont matérialisées par la ponctuation. L'expression "more than" indique au contraire un dépassement, voire une transcendance, ou plutôt "selftranscendance or growing"⁵¹⁰ : si l'on considère que le contenu du vers 8 est épithète de "dearest" à la ligne précédente, alors l'objet lyrique "dearest" transcende le matériel et l'immatériel, le connu et l'inconnu. Le superlatif qui lui est attribué indique que rien ne peut le dépasser. D'autre part, les oppositions "strange / familiar" et "reality / dream" sont construites de manière chiasmatisque. La frontière entre rêve et réalité, comme celle entre étrangeté et familiarité, est poreuse.

7. Oppositions

La troisième strophe comporte une question qui est la proposition principale complétée par la subordonnée conditionnelle des quatre premiers vers. Notons que la construction grammaticale (y compris la ponctuation) de cette proposition principale ne présente pratiquement aucun écart :

509 Voir, par exemple, le deuxième chapitre de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, intitulé « De la multiplicité des états de conscience – l'idée de durée ».

510 Cummings, E.E., *Selected Letters*, p. 225.

if we into infinite tomorrow steer,
how should contented fools of fact envision
the mystery of freedom ? [...]

Cette phrase interrogative qui constitue presque les deux tiers du sonnet est une question rhétorique. Elle n'attend pas vraiment de réponse, car celle-ci s'impose d'elle-même : "How should contented fools of fact envision the mystery of freedom ? – They shall not".

Cette strophe introduit clairement la troisième personne, deuxième terme de l'opposition binaire entre *we* et *they*. Ce dernier pronom peut désigner "contented fool of facts" et "colossal hoax of clocks and calendars": on peut considérer, étant donné les oppositions que nous montrerons, que ces deux groupes nominaux désignent des êtres humains ou des constructions qui se situent du même côté – les êtres et les constructions contre lesquels l'instance poétique tâche de se définir. Ces oppositions se situent sur plusieurs plans sémantiques, certains termes pouvant d'ailleurs être communs à plusieurs oppositions binaires. Voici, succinctement présentées, les oppositions les plus significatives. L'une d'entre elles concerne le statut en tant qu'être humain, ou plus exactement le niveau de conscience : "we" est associé à "selves", 1.4 et "souls", 1.5, tandis que la troisième personne est associée à "fools". L'instance poétique signifie par là que seul le sujet lyrique a accès à certaines connaissances et à la plénitude de l'être, tandis que la troisième personne n'a accès qu'à une conscience limitée des choses et du réel.

On peut de ce fait opposer deux modes de connaissance du monde. En premier lieu vient la pleine connaissance, empirique et directe, associée à "we"; en second lieu, une connaissance limitée, obtenue grâce à l'observation biaisée par des instruments, et associée à la troisième personne. Dans le premier groupe se trouvent "miracles", "truths", "mystery". Le second groupe comprend "fact", "exactitudes", auxquels on peut ajouter "clocks and calendars" du dernier vers, en tant qu'objets de mesure du temps, donc d'observation, de savoir technique. Si l'on se réfère au modèle triadique proposé par le Groupe μ , cette opposition comprend uniquement, et logiquement pourrait-on dire, des termes associés au *logos*.⁵¹¹

Le sème « son » est commun à quatre mots : "loud" (l.11), "silently" et "sing" (l. 12) et "deafly" (l.13). L'instance poétique et son objet sont associés au contrôle de l'émission sonore, voire à l'harmonie (qui est une forme de contrôle) ; la troisième personne est quant à elle associée soit à un volume sonore (trop ?) élevé, soit à l'insensibilité aux sons harmonieux émis par le sujet

511 Voir Groupe μ , *op.cit.*, p. 98 à 100.

lyrique – cette insensibilité n'est cependant pas le fait d'êtres humains, mais d'objets ("colossal hoax of clocks and calendars", l.14). On peut donc en extrapoler une opposition entre sensibilité et insensibilité. Cette insensibilité, alliée à la conscience limitée et au savoir technique, conduit à la certitude ("contented", "exactitudes"), tandis que le sujet poétique, pourvu d'une conscience et d'une sensibilité aigües, éprouve une forme d'incertitude (ce que sous-entend par exemple la possibilité, déjà évoquée, que l'espace ne soit jamais unifié). Notons que cette incertitude n'est pas connotée négativement : il paraît indifférent au sujet lyrique que cette unification de l'espace soit ou non réalisée. L'incertitude conduit paradoxalement à une forme de vérité, éventuellement cachée ("secret", l.1, "truths", l.3), et la certitude à l'erreur ou à la tromperie ("fools", l.9 ; "hoax", l.14). Il n'est pas anodin que le sujet poétique soit associé à des notions de mouvement et de dynamisme, alors que la troisième personne l'est à une certaine fixité du regard. Le regard du sujet poétique et celui de son objet lyrique, dirigés vers le lointain, guident leurs déplacements et entraînent leurs mouvements ("homing", l.1 ; "steer" l.4). Grâce à ce regard, à sa sensibilité et à sa connaissance, le sujet dynamise l'espace autour de lui. Les possibilités d'explorations sont infinies. En revanche, la certitude associée à la troisième personne rend inutile un tel dynamisme : en effet, pour les êtres auxquels le sujet poétique s'oppose, il n'est plus rien à explorer car tout est déjà connu.

Un tel désir d'explorer l'univers implique une projection dans l'avenir. On remarque que le regard du sujet poétique, qui rend l'espace dynamique, se projette dans le futur, alors que celui de la troisième personne est fixe, simplement posé sur un présent figé et mesuré. Ce ne sont pas les seules allusions à la temporalité : Cummings met en œuvre différents procédés qui non seulement structurent le temps de lecture du poème, mais semblent exprimer différentes façons d'aborder le rapport au temps. Ainsi que l'affirment les théoriciens du Groupe μ : "Sans doute est-il assez banal de tenir la poésie pour une structuration de la durée. Mètres et strophes, rimes et rythmes témoignent à suffisance de ce que l'agencement de la dimension temporelle est un des fondements du poème."⁵¹² Selon eux, une observation attentive permettra de dégager d'un poème donné quelques figures cherchant à représenter la durée sous diverses formes.⁵¹³ Nous pouvons observer quelques manifestations de ces temporalités différentes. Dans la première strophe, la subordonnée introduite par "if we" est sans cesse interrompue au point d'être divisée en plusieurs fragments. Seule une relecture attentive permet de les relier entre eux afin de reformuler intérieurement une version plus ramassée de la proposition. Du début du sonnet jusqu'à la ligne 12, et plus précisément jusqu'au point d'interrogation, l'instance poétique étire et resserre la temporalité du poème à sa

⁵¹² Groupe μ , *op.cit.*, p. 168.

⁵¹³ *Op.cit.*, ch. III, *Isoplasmie et temporalité*, en particulier les pages 168 à 193.

guise. Ainsi, pour bien comprendre la première proposition, le lecteur est forcé de revenir au début, de retourner vers le passé pour pouvoir avancer vers le futur – cet « infini demain » ("infinite tomorrow") dans lequel le sujet lyrique imagine qu'il se déplace. Dans l'intervalle, une parenthèse a ralenti la marche, suivie d'un groupe au gérondif entre virgules, lui-même interrompu par une autre parenthèse. Chaque interruption ralentit la lecture, mais lors de la relecture de la strophe, dans le but de reconstituer la proposition, le lecteur est tenté de passer outre ces interruptions : alors, le temps de la lecture s'accélère.

Dans le même temps, si l'on peut dire, on observe une expansion à la ligne 4 : "**into**" est immédiatement suivi de "**infinite tomorrow**". On trouvera l'exemple inverse, une contraction, à la ligne 12 : "you'll (**silently alighting**) and i'll **sing**". Le temps devient plus dense, s'écoule plus rapidement. N'oublions pas non plus la parenthèse du vers 7, dont nous avons vu qu'elle induisait une sorte de réversibilité dans la temporalité du poème, immédiatement après contrebalancée par une écriture qui force le lecteur à avancer. Ces variations particulières dans l'écoulement du temps sont toutes, sans exception, associées à l'instance poétique accompagnée de son objet lyrique. Est-ce une façon de montrer une certaine élasticité du temps ? Le sujet lyrique paraît expérimenter une temporalité dynamique, irrégulière et pleine de surprises, de ruptures de rythmes, de retours, de ralentissements et d'accélération. *A contrario*, la forme de temporalité associée à la troisième personne paraît très régulière, et n'exprime aucune rupture. Cette temporalité peut s'observer dans les quelques vers qui sont consacrés à cette troisième personne :

how should contented fools of fact envision
the mystery of freedom?yet,among
their loud exactitudes of imprecision,

(1.9, 10, 11)

while at us very deafly a most stares
colossal hoax of clocks and calendars

(1.13, 14).

Comme nous l'avons déjà remarqué, ces propositions ne comportent pas de rupture, et très peu d'écarts syntaxiques. De plus, on peut noter que, pour au moins les trois premiers vers de la quatrième strophe, le rythme est un iambe assez strict, ainsi que la notation des accents primaires et secondaires le fait ressortir :

how 'should con'tented 'fools of 'fact en'vision
the 'mystery of 'freedom ?'yet, a'mong

their 'loud e'xacti,tudes of 'impre,cision

À peine un petit ralentissement entre les deux premiers vers de ce groupe : le reste alterne très rigoureusement syllabes accentuées et syllabes inaccentuées. Le fait est particulièrement notable dans le troisième vers de ce groupe : la rigueur de l'accentuation semble répondre au sens du nom "exactitudes". Le distique final du sonnet présente moins de régularité, mais le dernier vers, avec ses assonances et allitérations, ferait presque entendre le tic-tac des horloges dont il est question :

'while at 'us 'very 'deafly a 'most' stares
co'lossal 'hoax of 'clocks and 'calen,dars

Le temps vécu par la troisième personne est donc divisé mécaniquement, mesuré, régulier. Cette régularité se trouve dans le sens du vers final, et renforcé par la prosodie.

Dans ce sonnet, l'instance poétique et son objet lyrique expérimentent par le biais d'un rêve de vol, un espace dynamique et un temps non mesuré dont l'écoulement est irrégulier. À ces deux personnes sont attribués un savoir intuitif porteur de vérité, ainsi que la plénitude de conscience et de la sensibilité. À ce couple s'oppose un groupe à la troisième personne, composé d'êtres humains pourvus d'une conscience et d'une sensibilité diminuées et associées à la notion d'erreur. Ce groupe, figé dans l'espace, conçoit le temps comme une succession d'instants égaux et mesurables par des instruments imprécis. La troisième personne se caractérise par son savoir technique qui, paradoxalement, semble limiter sa compréhension du cosmos en l'empêchant d'expérimenter le dynamisme de l'espace et du temps.

8. "Their loud exactitudes of imprecision"

L'oxymore de la ligne 11 peut déconcerter. Or, Cummings considère que le savoir et la technique ne permettent pas d'accéder à une connaissance précise. Une représentation du monde considérée par lui comme savante s'oppose donc sur ce terrain à la représentation poétique qu'il cherche à créer. Plus exactement, la représentation savante ne peut pas rendre compte du mouvement dans sa globalité : les mesures scientifiques donnent les positions des corps pour des instants successifs, et l'esprit humain en infère un mouvement continu. Ainsi que le rappelle Erwin Schrödinger, le continu présente de grandes difficultés pour les physiciens :

En partant de nos expériences à grande échelle, en partant de notre conception de la géométrie et de notre conception de la mécanique – en particulier de la mécanique des corps célestes –, les physiciens en étaient arrivés à formuler très nettement l'exigence à laquelle doit répondre une description vraiment claire et complète de tout événement physique : elle doit nous informer de façon précise de ce qui se passe en chaque point de l'espace à chaque moment du temps – bien entendu à l'intérieur du domaine spatial et de la portion de temps couverts par les événements physiques que l'on désire décrire. Nous pouvons appeler cette exigence le postulat de la continuité de la description. C'est ce postulat de la continuité qui apparaît ne pas pouvoir être satisfait ! Il y a, pour ainsi dire, des lacunes dans notre représentation. [...]

Nous ne devons pas admettre la possibilité d'une observation continue.⁵¹⁴

Le physicien explique plus loin que l'impossibilité de l'observation continue de la trajectoire d'une particule entraîne la disparition du principe de causalité. Par ailleurs, le temps étant divisible en instants à l'infini, il est impossible de décrire un mouvement continu :

L'idée d'un domaine continu, si familière aux mathématiciens d'aujourd'hui, est tout à fait exorbitante, elle représente une extrapolation considérable de ce qui nous est réellement accessible. Prétendre que l'on puisse réellement indiquer les valeurs exactes de n'importe quelle grandeur physique – température, densité, potentiel, valeur d'un champ, ou n'importe quelle autre – pour tous les points d'un domaine continu, par exemple entre 0 et 1, c'est là une extrapolation hardie.

Nous ne faisons jamais rien d'autre que déterminer approximativement la valeur de la grandeur considérée pour un nombre très limité de points et ensuite « faire passer une courbe continue par ces points ».⁵¹⁵

Toute mesure d'une trajectoire est par essence lacunaire : ce n'est qu'une reconstruction *a posteriori*, à partir de mesures successives. Par ailleurs, le principe d'incertitude impose un choix : on ne peut connaître précisément que la position d'un corps à un instant t ou sa vitesse (que l'on peut représenter par un vecteur donnant à la fois la célérité et la direction), mais pas les deux à la fois :

The quantum hypothesis explained the observed rate of emissions of radiation from hot bodies very well, but its implications for determinism were not realized until 1926, when another German

514 Schrödinger, E., *Physique quantique et représentation du monde*, Paris, Seuil, 1992, p. 46. (Première parution en anglais en 1951, sous le titre *Science and Humanism*.)

515 *Id.*, p. 50.

scientist, Werner Heisenberg, formulated his famous uncertainty principle. In order to predict the future position and velocity of a particle, one has to be able to measure its present position and velocity accurately. The obvious way to do this is to shine light on the particle. Some of the waves of light will be scattered by the particle and this will indicate its position. However, one will not be able to determine the position of the particle more accurately than the distance between the wave crests of light, so one needs to use light of a short wavelength in order to measure the position of the particle precisely. Now, by Planck's quantum hypothesis, one cannot use an arbitrarily small amount of light ; one has to use a least one quantum. This quantum will disturb the particle and change its velocity in a way that cannot be predicted. Moreover, the more accurately one measures the position, the shorter the wavelength of the light that one needs and hence the higher the energy of a single quantum. So the velocity of the particle will be disturbed by a larger amount. In other words, the more accurately you try to measure the position of the particle, the less accurately you can measure its speed, and vice versa.⁵¹⁶

On prend alors conscience que l'idée du mouvement d'une particule décrit précisément du début à la fin est donc deux fois perdue par les mesures scientifiques : par l'impossibilité de la continuité des mesures, et par le principe d'incertitude. Or, dans l'avant-propos de son recueil *Is 5*, daté de 1936, Cummings affirme : "Like the burlesk comedian, I am abnormally fond of that precision which creates movement." La précision crée le mouvement, autrement dit le mouvement vient de la précision. Ceci est antinomique avec ce qu'implique la précision dans les mesures scientifiques. On peut penser que pour le poète, la précision scientifique, puisqu'elle ne peut pas rendre compte d'un mouvement, n'a de précision que le nom : les mesures scientifiques sont par conséquent imprécises, quelle que soit par ailleurs leur exactitude (de plus en plus grande à mesure que le savoir technologique s'améliore). Ainsi peut-on comprendre l'oxymore du vers 11 : "their loud exactitudes of imprecision". L'exactitude, notamment scientifique, tue le mouvement et n'est finalement qu'imprécision. On ne peut en attendre une représentation adéquate du mouvement d'une simple particule, encore moins de celui d'un être conscient tel que le sujet poétique. Ce dernier échappe donc inexorablement à la mesure, dans le temps comme dans l'espace.

516 Hawking, S., *A Brief History of Time*, London, Bantam Books, 1988, p. 60 – 61.

9. Fragments de cosmologie et d'épistémologie cummingsiennes

Le sonnet "if(touched by love's own secret)we,like homing" présente quelques particularités concernant la conception de l'espace, du temps et du savoir qui rejoignent très généralement une bonne partie des remarques faites précédemment, et précisent les liens qui unissent la poésie de Cummings au contexte épistémologique de son temps.

L'unification de l'espace ou sa continuité ne sont pas des données *a priori* dans ce sonnet. L'espace est dynamique et non pas fixe : les mouvements ne sont plus exprimés de façon absolue, car les référentiels sont devenus relatifs. On retrouve une telle conception du mouvement relatif, par exemple, dans le distique final du sonnet "love's function is to fabricate unknowness" : "(who laugh and cry)who dream, create and kill / while the whole moves;and every part stands still".⁵¹⁷ Les deux affirmations précédentes sont liées, car elles impliquent une construction perpétuelle de l'espace par le sujet. On comprend alors que l'espace soit intimement mêlé au temps, car il se bâtit dans la durée. Il en est même l'équivalent métaphorique, puisque le déplacement du sujet lyrique dans le temps (vers l'« infini demain » du premier vers) est exprimé en termes de déplacement dans l'espace.

Pour ce qui est du temps, voici ce qu'on peut en retenir : tout d'abord, l'instance poétique conçoit apparemment l'existence de temporalités distinctes ; le temps s'écoule de manière différente selon chacune d'elles. Ensuite, comme nous venons de le rappeler, le temps est exprimé en termes d'espace : au-delà de l'habitude, analysée par Bergson en particulier dans *L'Essai sur les données immédiates*, Cummings en fait une métaphore dynamique, une invitation à explorer l'univers sous toutes ses dimensions. Le temps n'est qu'un aspect du continuum dynamique, mais il n'est plus un absolu transcendant. Cependant, sous certaines conditions et pour certaines personnes, le temps peut être mesuré. Malgré tout, en vertu de ce qui vient d'être dit, toute mesure absolue doit être considérée comme illusoire : c'est pourquoi il paraît possible à certaines personnes de s'échapper de ce temps mesurable et mesuré. C'est le cas de l'instance poétique et de son objet lyrique, et cela s'explique grâce à leur expérience commune du dynamisme de l'espace-temps. Il faut rappeler que Cummings affirme le caractère concret d'une telle expérience – la question n'est pas ici de savoir ce qu'il a réellement vécu, mais de prendre en compte sa conviction, dont il a pu penser qu'elle était sous certains aspects partagée par la science :

⁵¹⁷ C.P., p. 446. Nous soulignons.

your extelephonic bard reminds me of a mighty scientist of my acquaintance, who may or may not be mad : any how he insists that my little poem "ydUDuh" exemplifies the very latest (post-Einsteinian) mathematics. As nearly as I can make out, science is halfwaking up to Santayanaa(in his Reals of Being") calls "eternity"—nothing everlasting, something nontemporal.⁵¹⁸

Ces quelques mots rappellent le concept de "timelessness", qui n'est pas tout à fait l'équivalent d'"eternity" car Cummings aurait dans ce cas utilisé ce mot. En effet, si le poète fait référence à une sorte d'infini temporel, il s'agit plutôt en l'occurrence d'un présent perpétuel et dynamique que d'un futur sans limite ni véritable existence concrète. Or, pour Cummings, ce ne sont pas simplement des mots, mais une expérience vécue difficile à retranscrire, ainsi qu'on peut le lire dans une autre lettre :

what I feel to be valid for me is(you no doubt realize) what certain great mystics have named "eternity":meaning, not time-ad-infinitum,but time-lessness;or in my own words [...] not "measurable when" but "illimitable now" – & I need scarcely add that,if nobody alive were "a mystic" except myself, if nobody esle asserted the truth of what (lacking a better phrase) I call "selftranscendence or growing", this purely personal & entirely human experience (it's no mere concept,let me assure you!) would be precisely as valid as if it were shared by two million or two billion trillion human beings⁵¹⁹

Enfin, concernant le rapport au savoir, on remarque une fois de plus que selon lui, la vérité est du côté de ceux qui ne possèdent pas de savoir technique. Le savoir technique fige le temps et l'espace : malgré les nouveaux paradigmes dont Cummings a conscience, il considère tout de même que le savoir confisque en quelque sorte le dynamisme de l'espace-temps. Pour toutes ces raisons, et pour d'autres qui rappellent le principe d'incertitude, la précision scientifique est impuissante à donner une représentation adéquate du monde tel qu'il est perçu.

Pour situer les conceptions de Cummings telles qu'elles apparaissent ici dans un contexte plus complet, il paraît intéressant de les comparer rapidement avec celles de deux autres poètes : Emerson, chez qui la notion d'infini spatial et d'éternité ont une grande importance, mais sont de nature différente ; et Eliot, qui compose son œuvre au sein du même contexte épistémologique que Cummings, mais a affirmé dans un essai que des notions telles que l'éternité, l'immensité de l'espace, la place de l'homme au sein de l'univers n'étaient pas à ses yeux des sujets de poèmes valables.⁵²⁰

518 Cummings, E.E., *Selected Letters*, p.167. (Lettre du 26 mai 1945 à Howard Nelson).

519 Voir *Selected Letters*, p.225 (lettre au Dr. Hoffmann, datée du 23 novembre 1953).

520 Voir Eliot, T.S., *The Modern Mind*, in *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London, Faber&Faber, 1963, p.121-142, en particulier les p.132 à 134.

10. Dynamisme de l'espace : comparaison entre Cummings, Eliot et Emerson

Revenons tout d'abord sur le dynamisme de l'espace : dans la première strophe du sonnet que nous venons d'étudier, l'instance poétique et la deuxième personne effectuent un vol rêvé au-dessus (et à l'intérieur) d'un espace immuable et immobile. Dans la deuxième strophe, au contraire, l'espace devient mouvant, et se meut au-dessous de l'instance poétique, dont on peut penser qu'elle est immobile, si on suit ce point de vue jusqu'au bout. Les deux façons de considérer l'événement décrit paraissent se valoir.

Cette conception d'un espace dynamique, mouvant, autour d'un sujet poétique immobile, est à mettre en lien avec un passage extrait des *Four Quartets* de Thomas S. Eliot, dans lequel l'instance poétique se situe au seul point totalement fixe d'un monde qui tourne autour de lui, quoique l'immobilité ne se confonde pas avec l'absence de mouvement :

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor
towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.
I can only say, there we have been : but I cannot say where.⁵²¹

Le point fixe est même l'endroit où la "danse" du monde se situe, un point où l'instance poétique s'est trouvée ("I can only say, there we have been"), le monde entier tournant autour de ce point. Nous pouvons bien sûr lire dans ces images comparables l'expression et la revendication d'un individualisme, d'une mise en avant de l'individu et de sa conscience qui lui permet de se placer, au moins le temps de quelques vers, au-dessus du cosmos. On peut tout aussi bien y lire une imprégnation de l'imaginaire du poète par le discours scientifique, en tout cas par les images utilisées par ce discours pour vulgariser certaines théories. En effet, l'image à l'œuvre dans le sonnet de Cummings n'est pas sans rappeler quelques paragraphes d'un ouvrage de vulgarisation publié par Einstein, et paru en français en 1956 (la première publication en anglais date de 1916). Le savant allemand y présente très clairement et concrètement ce qu'il nomme le « principe de relativité » :

521 Eliot, T.S., *The Complete Poems and Plays*, London, Faber & Faber, 1969, p. 173.

De tout temps il était évident que tout mouvement, conformément à sa notion, ne doit être considéré que comme relatif. En reprenant l'exemple que nous avons souvent employé du talus et du wagon du chemin de fer, le fait du mouvement qui y a lieu peut être énoncé avec un égal droit sous les deux formes suivantes :

- a) Le wagon est en mouvement par rapport au talus,
- b) Le talus est en mouvement par rapport au wagon.

Dans le cas a, c'est le talus qui sert de corps de référence ; dans le cas b, c'est le wagon qui sert de corps de référence. Pour la simple détermination ou description du mouvement, il est en principe indifférent à quel corps de référence on le rapporte. Cela, comme nous l'avons déjà dit, s'entend de soi et ne doit pas être confondu avec l'énoncé plus vaste que nous avons appelé "principe de relativité" et mis à la base de nos recherches.

Le principe dont nous nous sommes servis n'affirme pas seulement qu'on peut, pour la description de tout événement, choisir comme corps de référence aussi bien le wagon que le talus (car ceci est aussi évident). Notre principe affirme plutôt ceci : si l'on formule les lois générales de la nature, ainsi qu'elles résultent de l'expérience, en se servant :

- a) soit du talus comme corps de référence,
- b) soit du wagon comme corps de référence,

ces lois générales de la nature (par exemple les lois de la Mécanique ou la loi de la propagation de la lumière dans le vide) ont exactement la même forme dans les deux cas. [...]

Que le lecteur se transporte par la pensée dans le wagon si souvent considéré, qui effectue un mouvement uniforme. Tant que le wagon se déplace avec une vitesse uniforme, le voyageur ne remarque rien du mouvement de ce wagon. C'est pourquoi il peut sans aucune hésitation interpréter le fait en affirmant que le wagon est au repos et le talus en mouvement. D'ailleurs, conformément au principe de relativité, cette interprétation est aussi tout à fait justifiée au point de vue physique.⁵²²

Nous avons remarqué, dans le sonnet de Cummings, cette équivalence dans la présentation du fait évoqué, à savoir un rêve de vol du sujet lyrique.⁵²³ La position et le mouvement relatifs de la voix poétique et des éléments qui occupent l'espace autour d'elle n'en sont pas changés, mais la façon de décrire cette situation confère à l'espace un dynamisme certain. On ne trouve pas trace d'un tel dynamisme dans un poème d'Emerson qui lui aussi cherche à situer le sujet lyrique par

522 Einstein, A., *La relativité*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, p.83-84, et 86.

523 On peut par ailleurs rappeler l'image du poème de T.S. Eliot que nous venons de mettre en évidence, celle d'un monde tournant (disque ou sphère, le poème ne le précise pas) dans lequel le sujet est immobile sans être fixe. Cela se rapproche d'une image utilisée par Einstein dans *La Relativité* : « Pour fixer les idées, supposons que K' soit représenté par un disque circulaire plan qui effectue un mouvement de rotation uniforme dans son plan autour de son centre. Un observateur assis sur le pourtour du disque circulaire K' est soumis à une force qui agit dans la direction radiale vers l'extérieur et qui est interprétée comme une effet de l'inertie (force centrifuge) par un observateur qui est au repos relativement au premier corps de référence K. Mais un observateur assis sur le disque peut cependant considérer son disque comme corps de référence « immobile » ; il y est autorisé en vertu du principe de relativité générale. » (*op.cit.*, p.110). Un peu plus loin, page 111, Einstein affirme qu'une horloge placée au centre n'a pas de vitesse par rapport au corps de référence galiléen K. Elle se trouve donc au centre immobile d'un monde qui tourne, et rien n'interdit à un observateur de s'y placer également : c'est précisément ce qu'Eliot semble imaginer.

rapport à un espace réel ou rêvé, poème dont les thématiques dominantes (l'amour, le regard, le mouvement ascendant) paraissent assez proches de celles du sonnet de Cummings que nous venons d'étudier.

BUT God said,
'I will have a purer gift;
There is smoke in the flame;
New flowerets bring, new prayers uplift,
And love without a name.
Fond children, ye desire
To please each other well;
Another round, a higher,
Ye shall climb on the heavenly stair,
And selfish preference forbear;
And in right deserving,
And without a swerving
Each from your proper state,
Weave roses for your mate.

'Deep, deep are loving eyes,
Flowed with naphtha fiery sweet;
And the point is paradise,
Where their glances meet:
Their reach shall yet be more profound,
And a vision without bound:
The axis of those eyes sun-clear
Be the axis of the sphere:
So shall the lights ye pour amain
Go, without check or intervals,
Through from the empyrean walls
Unto the same again.⁵²⁴

Dans ce poème, le sujet lyrique n'est que le destinataire de ces paroles. Il lui est attribué un mouvement de montée, également non réalisé. Or, ce mouvement nécessite de l'énergie, et n'est pas spontané mais commandé (contrairement au vol du poème de Cummings). En continuant la lecture, on s'aperçoit que le mouvement de montée du sujet est guidé :

Pray for a beam
Out of that sphere,
Thee to guide and to redeem.⁵²⁵

Le sujet n'a plus qu'à obéir à ces injonctions de la divinité. Cela diffère absolument de l'impulsion donnée par l'amour au sujet poétique, dans le sonnet de Cummings, où le sujet est à la fois acteur et maître de son mouvement, que rien ne guide. Par ailleurs, si dans le sonnet de Cummings, il n'est pas de point d'arrêt imposé au mouvement qui s'élance dans l'infini, Emerson

524 Emerson, R.W., *Initial, Daemoniac and Celestial Love - II : The Celestial Love*, in *Collected Poems & Translations*, New York, The Library of America, 1994, p. 83-84.

525 *Id.*, p.88.

pose de manière paradoxale le Paradis comme frontière ultime aux regards. Ici, il est une contradiction dans le poème d'Emerson : si la vision du sujet poétique ne connaît pas de limites autres que celles du Paradis que l'on imagine infini, il s'avère un peu plus loin que l'espace est contenu par "the starred, eternal worm" - métaphore qui peut très bien se comprendre comme une image de la Voie lactée. Ce point correspond à l'endroit où tout se mélange, le point ultime que nul ne peut dépasser :

In a region where the wheel
On which all beings ride
Visibly revolves ;
Where the starred, eternal worm
Girds the world with bound and term;
Where unlike things are like ;
Where good and ill,
And joy and moan,
Melt into one.⁵²⁶

La limite est lointaine, mais elle existe. Le début du passage s'oppose aussi à la conception cummingsienne, étant donné que le déplacement des êtres ("ride") est donné relativement à la « roue » qui fait tourner l'univers, et non l'inverse. Dans un tel univers, bien sûr, le temps est une dimension en soi, qui s'écoule et se divise en passé, présent, futur : "There Past, Present, Future shoot / Triple blossoms from one root".⁵²⁷ L'unité du temps primordial est brisée par ces trois moments distincts. Le temps est une dimension absolue et transcendante, indépendante de l'espace et encore plus du sujet qui s'y inscrit. Émanation de l'éternité divine, il ne se confond cependant pas avec cette dernière. Au contraire, dans le sonnet de Cummings, le mouvement du sujet poétique contribue à créer le temps et l'espace dans lesquels il s'inscrit ; aucun des deux ne semble absolu, et la limite, de ce fait, s'éloigne sans cesse.

Notre lecture comparative fait ressortir quelques particularités de la conception de l'espace et de la liberté chez Cummings. Tout d'abord, la comparaison avec le poème d'Emerson met en valeur le caractère actif et libre du mouvement vers l'infini spatio-temporel du sujet poétique dans le sonnet de Cummings. D'ailleurs, le mot de "liberté", "freedom" à la ligne 10, est présent dans le sonnet, mais pour dénier à la troisième personne toute capacité à en percer le secret. La liberté intérieure est exprimée en termes de liberté de mouvement. Le rêve de vol, qui dispense en apparence de toutes contraintes liées à la gravitation, semble particulièrement approprié. Ensuite, la façon d'envisager l'espace de Cummings et d'Eliot rappelle celle exposée par Einstein : rien n'oblige

⁵²⁶ *Ibid.*, p.87-88. (Nous soulignons).

⁵²⁷ *Ibid.* p.88.

à considérer l'espace comme la référence absolue par rapport à laquelle le mouvement du sujet est décrit. Ce pourrait être tout aussi bien l'inverse, et l'espace-temps acquiert ainsi dans le sonnet de Cummings un dynamisme qui répond à celui du sujet lyrique. Au contraire, dans le poème d'Emerson, l'espace est immuable, et c'est le sujet qui se déplace, selon un trajet balisé et défini à l'avance. Quant au temps, c'est une dimension absolue dont la source est une éternité abstraite. Nulle part dans le poème, le caractère absolu du temps n'est mis en question. Enfin, l'espace d'Emerson est bien sûr infini, mais il semble que cet infini recouvre simplement un espace dont la taille est trop importante pour pouvoir être conceptualisée par l'esprit humain. Les limites en sont lointaines, et cela entretient l'illusion, mais elles existent néanmoins et il est possible de les atteindre par l'esprit, moyennant un effort conséquent.

Au contraire, dans le sonnet de Cummings "if (touched by love's own secret),we,like homing", l'avancée du sujet, étant un effet pur et simple de sa liberté, ne requiert de sa part aucun effort. Aucune limite au déplacement aérien du sujet poétique n'est envisagée. Dans ce cas, soit l'espace ne comporte pas de limites en lui-même, soit il s'étend naturellement au fur et à mesure de l'avancée du sujet. L'espace serait dans ce cas en expansion. Dans ce sonnet, la construction d'une image unifiée de l'espace, voire de l'univers, est par conséquent un processus actif : déjà visible au travers de ses détournements poétiques du langage mathématique et des images de la lune, ce processus est opposé par le poète aux divisions selon lui imposées par les savoirs. Il reste à voir comment Cummings achève de construire l'image d'un cosmos dynamique et à partir de cet univers intérieur et extérieur enfin unifié, élabore son propre mode de connaissance intuitif, en réaction à ceux qui prévalent de son temps.

VI. "Wholeness", "Oneness" et intuition

A) "Wholeness" dans l'espace-temps

1. Le soleil

Nous avons remarqué l'importance thématique de la lune dans l'œuvre poétique de Cummings : la lune est l'image du regard de l'instance poétique au sein même du poème dans lequel elle apparaît. Sa position en décalage, voire en suplomb dans le paysage représente celle du poète face au monde humain qu'il dessine. La proximité n'est pas la même entre le sujet poétique et le soleil, comme si la grande distance dans l'espace entre cet astre et le monde terrestre allait de pair avec un éloignement symbolique. La lune était explicitement divinisée, Cummings reprenant à son compte le mythe de Séléné : il fait usage du même procédé pour le soleil, quoique de façon moins directe. Dans *XAIPE* (1950), se trouve le sonnet suivant :

i thank You God for most this amazing
day:for the leaping greenly spirits of trees
and a blue true dream of sky;and for everything
which is natural which is infinite which is yes

(i who have died am alive again today,
and this is the sun's birthday;this is the birth
day of life and of love and wings:and of the gay
great happening illimitably earth)

how should tasting touching hearing seeing
breathing any – lifted from the no
of all nothing – human merely being
doubt unimaginable You ?

(now the ears of my ears awake and
now the eyes of my eyes are opened)⁵²⁸

Richard Kennedy lit ce sonnet quasiment comme un manifeste des sentiments religieux de son auteur à cette époque :

His basic religious feelings were more in tune with his Unitarian upbringing. His concept of God was that of a comprehensive Oneness together with a sense of the presence of this Oneness in

528 *C.P.*, p.663.

nature. In *XAIPE* he expressed this belief most clearly in [this] sonnet that combined both prayer and an awareness of Divinity in the natural world.⁵²⁹

La proximité entre Dieu⁵³⁰ et le soleil n'est pas totalement explicite, mais l'instance poétique sous-entend que le soleil est une émanation de la divinité (l.6) : Dieu crée le jour, et son acte de création signe l'acte de naissance du soleil lui-même. La voix poétique célèbre donc le soleil comme une matérialisation de la puissance divine et créatrice. Ce sonnet fait écho à un autre qui se trouve dans *90 Poems* (1958), poème qui s'ouvre comme un hymne au soleil créateur :

how generous is that himself the sun
—arriving truly, faithfully who goes
(never a moment ceasing to begin
the mystery of day for someone's eyes)
with silver splendors past conceiving who
comforts his children,if he disappears;
till of more much than dark most nowhere no
particle is not a universe—
but if,with goldenly his fathering
(as that himself out of all silence strolls)
nearness awakened,any bird should sing:
and our night's thousand million miracles
a million thousand hundred nothings seem
—we are himself's own self,his very him⁵³¹

Ce sonnet est très proche du précédent, en tout cas pour ce qui est des quatre premiers vers : l'instance poétique exprime sa gratitude pour la lumière du jour. La générosité est un trait commun au soleil et à Dieu, et si la divinité n'est pas citée dans le second sonnet, leur création première et commune l'est dans des termes voisins : "this most amazing /day" (*C.P.*, p. 663) et "the mystery of day" (p.756, l.4). Le soleil et Dieu seraient-ils un ? Il est plus probable de penser que le sentiment religieux de Cummings, tel que Richard Kennedy nous l'expose, le conduit dans ce poème à présenter le soleil comme une émanation de la divinité créatrice.

On remarque à cette occasion que si la personnification de la lune se fait exclusivement sous les traits d'un personnage féminin – suivant en cela la tradition mythologique et littéraire gréco-

529 Kennedy, Richard S., *E.E. Cummings Revisited*, New York, Twayne Publishers, 1994, p. 129.

530 Cummings utilise ici une majuscule emphatique à deux reprises. L'emphase se perçoit dans l'enregistrement de sa lecture à haute voix de ce sonnet, que l'on peut consulter à l'adresse suivante <https://www.youtube.com/watch?v=axH9A28CTjw> (dernière consultation le 18 mai 2019).

531 *C.P.*, p.756.

romaine –, celle du soleil est quant à elle exclusivement masculine. C'est une figure de père qui est esquissée à la page 756, et qui est très liée à celle d'un Dieu lui aussi éminemment paternel (*C.P.*, p. 663). Cette image d'un soleil dieu et père de la création est somme toute assez généralement partagée en littérature aussi bien que dans les traditions philosophiques anciennes.⁵³² À cette figure paternelle du soleil, on peut ajouter celle de l'Apollon gréco-romain : le dieu solaire et musicien transparaît derrière l'astre du jour qui met énergiquement la nature en mouvement, et il s'ensuit une accumulation d'allitérations qui rendent ce texte particulièrement expressif :

O the sun comes up-up-up in the opening
 sky(the all the
 any merry every pretty each
 bird sings brids singularitégay-be-gay because today's today)the
 romp cries i and the me purrs
 you and the gentle
 who-horns- says-does-moo-woo
 (the prance with the
 three white its stimpstamps)
 the grintgrunt wugglewigggle
 champychumpchomps yes
 the speckled strut begins to scretch and
 scratch-scrutch
 and scritch(while
 the no-she-yes-he fluffles tittle
 tattle dis-he-does-she)& the
 ree ray rye roh
 rowster shouts
 rawrOO⁵³³

Ce sont véritablement les voix de la nature qui sont éveillées par le soleil ; rappelons que le dieu Apollon, dieu solaire, est aussi le dieu musicien, souvent représenté une lyre entre les mains. Il n'est donc pas seulement une personnification de la lumière du jour : c'est celui qui suscite l'éveil par les sons de sa lyre, matérialisation des sons de la nature. Aussi, l'instance poétique ouvre-t-elle un œil au tout début du poème : "O" (l.1) ; logiquement, ses deux yeux sont grand ouverts sur la nature environnante et sonore au dernier vers : "rawrOO". On peut se rappeler ici que le monde

532 On peut rappeler en particulier la notion de géocentrisme héritée de la pensée pythagoricienne : le soleil n'est pas au centre de la création puisque c'est la Terre qui occupe cette position. Il n'en a pas moins un statut spécial, puisqu'il se situe au centre du groupe des planètes, placées sur des cercles de cristal concentriques en fonction de leur distance supposée par rapport à la Terre. Voir Vauclair, S., et Lévine, C.-S., *La nouvelle musique des sphères*, Paris, Odile Jacob, 2013, p.27 à 29.

533 *C.P.*, p. 773

diurne implique la destruction de l'harmonie nocturne symbolisée par la lune dans les poèmes lus précédemment. Mais en occultant le macrocosme visible, le soleil permet la concentration du regard de l'instance poétique sur le microcosme dont il garantit l'unité menacée par l'action humaine. Ce ne sont ni le soleil ni sa lumière qui brisent le lien entre l'humanité et le macrocosme, puisqu'il est le plus souvent considéré sous l'angle de son action bienfaisante sur la Terre. Sa puissance créatrice est toujours en contact avec un microcosme terrestre exempt de toute trace de présence humaine excepté l'instance poétique qui n'intervient pas explicitement dans le processus de création, sauf en s'y inscrivant et en se laissant porter afin d'en rendre compte : c'est ce que l'on observe dans "i thank You God" comme dans " O the sun comes up-up-up in the opening/sky". Tout le reste, c'est-à-dire tout ce qui ressort du monde des humains – "infrahumans", "manunkind", "mostpeople" – est rejeté dans l'ombre, comme si la lumière du soleil était trop pure pour entrer en contact avec lui :

unlove's the heavenless hell and homeless home

of knowledgeable shadows(quick to seize
each nothing which all soulless wraiths proclaim
substance;all heartless spectres, happiness)

lovers alone wear sunlight [...] ⁵³⁴

Le soleil est à même de créer une image de "wholeness", en créant, éclairant et animant le monde terrestre. C'est sur ce pouvoir créateur que Cummings insiste particulièrement dans "how generous is that himself the sun" (*C.P.*, p. 756, déjà cité plus haut en intégralité)⁵³⁵. Le soleil, personnifié, nous l'avons vu, sous les traits d'un père, est pourvu de qualités qui en font un être fiable ; c'est un astre en perpétuelle renaissance ou recreation (l.2 à 4). L'éternel recommencement, ou la perpétuelle naissance dont "manunkind", menacé de toutes parts par la mort, semble privé, est l'apanage des êtres, humains ou non, en relation directe avec le cosmos. Sa disparition bouleverse l'ordre des mots (l.7 et 8) : le monde devient moins aisé à déchiffrer, comme si l'observateur devait faire un effort d'adaptation visuelle pour en distinguer les contours. Le lecteur devine peu à peu, tout comme l'observateur, la présence des étoiles en reconstituant un ordonnancement plus conforme aux usages : "who comforts his children with silver splendors past conceiving, if he disappears". L'obscurité occasionnée par la disparition du soleil est elle-même source de création (l.7 et 8, toujours). Aussi la nuit ne peut-elle pas être décrite en des termes négatifs. Plus encore, on ne peut qu'être frappé de la proximité lexicale et thématique avec un sonnet étudié précédemment, "swim so

534 *C.P.*, p.765, l.1-5

535 Pour une lecture de ce sonnet par Norman Friedman, voir *E.E. Cummings – The Art of his Poetry (op.cit.)*, p. 174-175.

now so million many worlds in each" (*C.P.*, p. 603), paru quelque huit ans auparavant. Que l'on relise ces quelques vers (les mots et expressions qui établissent cette proximité sont soulignés) :

swim so now million many worlds in each
least less particle of perfect dark–
(*C.P.*, p. 603, 1.2-3)

till of more much than dark most nowhere no
particle is not a universe–
(*C.P.*, p.756, 1.7-8)

Les termes se répondent, soit qu'ils soient identiques, synonymes ou antonymes. Le sens de ces vers les rapproche également : chaque particule, y compris la plus insignifiante, contient ou contiendra un univers entier. Nous avons déjà fait le lien entre le début du sonnet de la page 603 et le contexte scientifique dans lequel Cummings a composé ce poème ; à nouveau, on lit comme une fascination devant l'infiniment petit, là où chaque particule est un univers en soi, pourvu d'immenses capacités créatrices. Dans le poème de la page 756 aussi, microcosme et macrocosme sont imbriqués. Le soleil disparu laisse libre cours au pouvoir créateur de l'invisible tout en continuant à créer le visible – ailleurs, hors du champ de vision de l'instance poétique. C'est une création constante, à toutes les échelles. On peut relire deux vers du sonnet "how generous is that himself the sun" :

and our night's thousand million miracles
a million thousand hundred nothings seem⁵³⁶

Richard Kennedy les comprend comme une allusion à la disparition des étoiles au lever du jour. On peut y voir également une dévalorisation des êtres humains puisque ce qu'ils tiennent pour des prodiges est compté pour rien par l'instance poétique. Seule la fusion entre le soleil, personnifié en père attentif, et l'humain, sa créature, revêt une importance primordiale (l.14). Le soleil est l'image du processus de (re)création de l'instance poétique.

Nous avons évoqué plus haut l'assimilation du soleil à Apollon, le dieu musicien de la mythologie gréco-romaine, assimilation dont le caractère très sonore du poème de la page 773 porte la trace. Dans un poème plus ancien, le soleil n'est pas musicien, mais semble un peintre impressionniste faisant apparaître touche après touche, un paysage neuf (*C.P.*, p. 423 *No Thanks*, 1935) :

536*C.P.*, p. 756, 1.12-13

as if as

if a mys
teriously("i am alive"

)
brave

ly and(th
e moon's al-down)most whis
per(here)ingc r O

wing;ly:cry.be,gi N s agAains

t b
ecomin
gsky?t r e e s
!

m ore&(o uto f)mor e torn(f og r

e
elingwhiRls)are pouring rush fields drea
mf(ull
y
are.)

&
som

ewhereishbudofshape

now,s
tI
r
ghost

?s

tirflic;k
e rsM-o
:ke(c.
l

i,

m
!
b
)& it;s;elf,

mmamakmakemakesWwOwoRworLworld

Les perceptions de l'instance poétique s'expriment par des mots tronqués, interrompus par des signes de ponctuation, comme autant de touches de couleurs sur un tableau. Cependant, il s'agit de rendre compte d'un processus, et non pas d'un état stable : l'instance poétique dépeint une aube et

l'apparition progressive des êtres et lieux qui composent le paysage. Le son aussi revêt aussi une certaine importance (l.9), quoique dans une proportion nettement moindre que dans le poème de la page 773. On pourrait presque voir en ces deux textes un diptyque, tant ils se complètent : le poème de la page 423 est majoritairement visuel, avec quelques touches sonores, tandis que celui de la page 773 privilégie les sons de la nature mais fait très peu allusion à l'aspect visuel de la scène à l'exception notable du premier vers. Sur le plan visuel, justement, un autre point rend ces deux poèmes complémentaires. À la page 423, il n'est fait nulle mention du soleil, sauf de manière voilée vers la fin, en particulier au dernier vers. C'est le soleil, jusque là caché par la brume (l.28 à 30, on peut déchiffrer "flickers smoke") qui est à l'origine de la re-crédation du monde, en réapparaissant progressivement. Au contraire, dans le poème de la page 773, on assiste à l'apparition soudaine et triomphale de l'astre du jour dès le premier vers, toutes les brumes s'étant d'emblée dissipées : "O the sun comes up-up-up in the opening". Le soleil enfin dévoilé éclaire les êtres vivants et les éveille. Lui-même n'est plus au centre de l'attention de l'instance poétique : celle-ci n'y fait plus allusion, comme si sa lumière rendait sa présence si évidente qu'il n'en est nul besoin. Une autre lecture est possible : la lumière éblouissante du soleil empêche le sujet poétique de le regarder en face. Si ce poème est un relevé des perceptions de la voix poétique, le soleil en tant qu'objet n'en fait donc plus partie : le nommer au début comme origine des stimuli suffit. Ensuite, seuls comptent les êtres auxquels il insuffle la vie, lui-même étant exclu du champ de vision proprement dit de l'instance poétique. À titre de comparaison, on peut se souvenir ici de l'omniprésence explicite de la lune dans "moon over gai./té" (C.P., p.384-385), et des fréquents allers-retours qu'opère le regard de l'instance poétique dans ce poème, comme pour s'assurer de la permanence de son éclat : ce faisant, l'attention est attirée par le ciel nocturne, et l'idée d'infini qu'il fait naître. Là où la contemplation de la lune entraînait le regard vers l'unité du cosmos, le soleil, qui ne peut être contemplé, guide le regard du sujet vers la nature terrestre, sans cesse recrée grâce à sa lumière. C'est une nature active, dynamique, bruyante.

On voit donc bien comment, dans les poèmes de Cummings, les images et procédés d'écriture poétique mettant en œuvre le soleil et la lune se répondent et se complètent. Chaque astre est à l'origine de regards orientés différemment : vers la Terre et l'infiniment petit à l'échelle cosmique pour le soleil ; vers le ciel nocturne ouvert sur l'espace cosmique pour la lune. Si le soleil, dans les poèmes que nous venons de lire, ne semble éclairer qu'une nature exempte de toute présence humaine (ce n'est qu'une fiction : l'instance poétique au moins est présente pour en rendre compte), la lune éclaire le monde des hommes auquel le sujet poétique peut alors échapper. Tous deux, ainsi, contribuent à faire apparaître la totalité, "wholeness", soit en la recréant à l'échelle de

l'instance poétique dans les poèmes autour du soleil, soit en guidant l'instance poétique vers ses manifestations à l'échelle cosmique. C'est ce que la figure des cercles liés à la lune symbolise, en nous renvoyant à des représentations plus anciennes du cosmos – on peut penser à la cosmogonie pythagoricienne. Nous verrons plus loin que Cummings, à cette occasion, se tourne aussi vers des conceptions plus contemporaines du cosmos, en particulier lorsque dans les années 1920-1930, le soleil perd définitivement sa place centrale dans un univers considérablement élargi.

2. Saisons et phénomènes climatiques

Cummings n'est pas, loin s'en faut, un poète perdu dans la contemplation des astres, pas plus que dans celle de l'infiniment petit. Une fois revenu sur Terre, à l'échelle humaine, les phénomènes climatiques attirent son attention. Pluie, neige, orages, tous ceux-ci donnent lieu à des poèmes qui peuvent être lus comme des reflets d'un état intérieur. Chez Cummings, ce lien entre son paysage intérieur et le paysage extérieur ou un phénomène naturel est cependant rarement explicite. Il l'est d'autant moins que ce qui importe au poète est prioritairement d'éveiller des réactions chez son lecteur en faisant appel aussi directement que possible à ses souvenirs d'impressions sensorielles.

L'orage est le sujet principal de trois poèmes : "n(o)w" (*C.P.*, p.348), prolongé par "An(fragrance)Of" (*C.P.*, p.349) ainsi que dans "into a truly" (*C.P.*, p.419). Ce dernier est le plus explicitement présenté comme une image d'un paysage intérieur (l.1 à 4) :

into a truly
curving form
enters my
soul

feels all small
facts dissolved
by the lewd guess
of fabulous immensity

the sky screamed
the sun died)
the ship lifts
on seas of iron

breathing height eating
steepness the
ship climbs
murmuring silver mountains

which

disappear(and
only
was night

and through only this night a
mightily form moves
whose passenger and whose
pilot my spirit is

On peut le lire comme la description d'une tempête marine ou d'une tempête sous un crâne. Les deux premiers poèmes, quant à eux, sont placés l'un à la suite de l'autre d'une façon délibérée : le poème de la page 348 dépeint un orage nocture, et le suivant le réveil de la nature après une nuit d'orage. Ce diptyque et "into a truly" exposent un même processus de division – dynamisation – reconstruction (ou reconstitution) de l'unité. Dans un cas, c'est l'unité de l'instance poétique elle-même qui est rétablie :

and through only this night a
mightily form moves
whose passenger and whose
pilot my spirit is⁵³⁷

Dans l'autre cas, c'est celle de la nature qui est réparée après tous les tourments :

?ertH)N,ew

(C.P., p.348, dernière ligne)

WITH(THE ROUND AIR IS FILLED)OPENING

(C.P., p. 349, dernière ligne).

À nouveau, la figure du cercle intervient pour exprimer ce retour à l'ordre du cosmos après les bouleversements de la tempête ("ThuNdeRB / loSSo!M iN", C.P. p.348, l.10-11). Le soleil réapparaît, prélude à ce retour marqué par le chant des oiseaux :

s

U

n:starT birDs(IEAp)Openi ng
t hing ; s(
-sing

537 C.P., p. 419, l.21 à 24

On peut aisément ici faire le lien avec "O the sun comes up-up-up in the opening", avec lequel ce poème partage nombre de procédés d'écriture, notamment le découpage des mots, très expressif.

Sur un mode apaisé, la pluie attendue avec impatience est elle aussi liée à la création : c'est un gage de fertilité des terres cultivées :

now comes the food rain farmers pray for(and
no sharp shrill shower bouncing up off
burned earth but a blind blissfully seething
gift wandering deeply through godtahnking ground)⁵³⁸

Dans *Epithalamion*, Cummings avait donné à ce motif un caractère érotique affirmé dès la première strophe. Ce lien est présent là encore, mais plus discrètement (l.9 à 11). Si Cummings exploite ici un lieu commun, c'est dans le but de montrer qu'à son échelle, le monde terrestre participe du dynamisme cosmique. Quant à la neige, elle est la manifestation de l'ordre cosmique qui englobe la Terre :

enter no(silence is the blood whose flesh
is singing) silence but unsinging. In
spectral such hugest how hush,one

dead leaf stirring makes a crash

–far away(as fare as alive) lies
april;and i breathe-move-and-seem some
perpetually roaming whylessness–

autumn has gone:will winter never come?

O come, terrible anonymity;enfold
phantom me with the murdering minus of cold
–open this ghost with millionaire knives of –
scatter his nothing all over what angry skies and

gently
(very whiteness:absolute peace,
never imaginable mystery)
descend⁵³⁹

Cette neige est paradoxale : unifiant l'espace, elle est néanmoins mortifère. La neige est un linceul. C'est sa propre mort que l'instance poétique envisage ici, comme une autre façon de participer à l'unité du monde. Lorsque la neige est là, elle unifie l'espace et le temps :

538 *C.P.*, p. 754, l.1 à 4.

539 *C.P.*, p.839.

Beautiful

is the
unmean-
ing
of(sil-

ently)fal-

ling(e-
ver
yw
here)s

Now⁵⁴⁰

L'ici et le maintenant sont les deux seules dimensions qui importent : la totalité ou la plénitude ("wholeness") et le non-temps ("timelessness") se dessinent derrière elles. Encore ne se laissent-elles que deviner au travers des éléments et de l'espace environnants : c'est l'instance poétique qui les décèle au milieu du reste ("everywhere", "Now"), avant de les mettre en valeur pour le lecteur, grâce à la typographie. La neige n'a plus seulement pour fonction de recouvrir l'impureté de la Terre (*C.P.*, p. 121) ; elle est un signe que la Terre est incluse dans l'unité du cosmos, qu'elle n'en est pas une dissonance.

Ainsi, ces quelques poèmes sont un prolongement naturel des réflexions de Cummings sur le cosmos et son unité. Ils lui permettent de montrer les interactions entre le microcosme terrestre et le macrocosme, en mettant en évidence le dynamisme naturel de la Terre, qui participe à, et est l'image de celui de l'univers. Rien n'interdit d'y lire des métaphores d'états intérieurs – "into a truly" (*C.P.*, p. 419) et "enter no(silence is the blood whose flesh" (*C.P.*, p. 839) sont explicites à ce sujet. Après tout, l'homme est lui-même un microcosme, semble dire le poète. Chaque parcelle d'univers contient un monde en soi, voire plusieurs, et l'homme ne fait pas exception.⁵⁴¹ Cependant, l'explicitation des liens entre le poète et la nature est secondaire. En ce qui concerne les événements météorologiques, il n'est donc pas vraiment question d'en faire une description aussi exacte que possible pour rendre compte d'un état intérieur personnel, état auquel le lecteur restera quoiqu'il advienne extérieur par définition. Le langage poétique cummingsien cherche moins à être expressif au travers de métaphores que de procédés qui le bousculent et font du lecteur un acteur dans le processus de création. Par ce biais, Cummings cherche à faire expérimenter au lecteur les

540 *C.P.*, p.713.

541 Voir le sonnet "so many selves(so many fiends and gods" (*C.P.*, p.609), et la lecture qu'en donne Richard Kennedy dans son ouvrage *E.E. Cummings revisited (op.cit.)*, p. 128-129.

impressions que ces événements lui ont déjà fait ressentir et qui ont pu être proches de l'expérience du poète. En l'occurrence, puisqu'il est ici question des représentations du cosmos et de leurs enjeux dans l'univers poétique de Cummings, les événements météorologiques auxquels il fait allusion le plus fréquemment semblent bien avoir pour fonction d'amener le lecteur, même pour un bref instant, à prendre conscience du dynamisme de la Terre participant à celui du cosmos. C'est le cas, en particulier, de l'orage et de la pluie. Quant à la neige, elle unifie l'espace terrestre, ou du moins la parcelle que l'instance poétique en perçoit à un instant donné.

3. Cieux nocturnes

De manière générale, si ces événements climatiques sont exceptionnels dans la poésie de Cummings, en revanche, les poèmes contemplatifs ou transcendants sur le thème du ciel nocturne sont nombreux. On peut garder en tête une simple phrase de Camille Flammarion : "L'état normal de l'univers, c'est la nuit".⁵⁴² Le ciel nocturne, hors de toute pollution lumineuse, est l'image la plus fidèle que l'œil humain, sans l'assistance d'appareil d'observation, peut percevoir du cosmos. Le monde nocturne n'est pas un autre monde : "Ce que nous appelons le jour n'existe pour nous que parce que nous sommes près d'une étoile" explique encore Camille Flammarion.⁵⁴³ C'est une évidence, mais elle a son importance symbolique dans le corpus cummingsien. Le poète cherche, entre autres, à reconstituer et retranscrire dans sa poésie l'unité du cosmos, sa totalité qui permettra à l'être humain de se libérer du monde fragmenté des savoirs. Pour s'en approcher par les sens, c'est vers l'image la plus naturelle et spontanée du cosmos, c'est vers la nuit et la profondeur du ciel nocturne qu'il lui faut se tourner. Cependant, il ne s'agit pas non plus de projeter des sentiments sur un paysage extérieur, mais de rendre compte d'une expérience singulière, l'impression de ne faire qu'un avec le cosmos.

Nous avons déjà observé que la lune est un astre d'une grande importance pour Cummings. C'est l'astre par excellence susceptible de guider le regard de l'instance poétique vers le cosmos et son unité que la figure géométrique du cercle symbolise. Il existe dans le corpus un équivalent temporel à ce que la lune représente dans l'espace pour le regard poétique attiré par le cosmos, à la fois une première étape, une voie d'accès et un guide. Cet équivalent est le crépuscule. À cet

⁵⁴² Flammarion, C., *L'Astronomie populaire, op.cit.*, p.676.

⁵⁴³ *Id.*, p.676.

instant , le temps conventionnel perd son sens et le regard du sujet poétique peut s'élancer vers l'infini du cosmos que le jour cesse d'occulter :

noone" autumnal this great lady's gaze

enters a sunset " can grow(gracefully or otherwise)old. Old may mean anything which everyone would rather not become; but growing is" erect her whole life smiled

"was and will always remain:who i am.

Look at these(each serenely welcoming his only and illimitably his destiny)mountains!how can each" while flame crashed "be so am and i and who?each grows"

then in a whisper,as time turned to dream

"and poets grow;and(there-see?)children" nor might any earth's first morning have concealed so unimaginably young a star⁵⁴⁴

Tout ceci – spatialisation d'un instant ouvrant sur l'infini sur le plan spatial aussi bien que temporel, présence de la lune, perte de sens du temps – se trouve rassemblé en un seul sonnet, le premier de ce même recueil (*C.P.*, p.599) :

this(let's remember)day died again and again;whose golden,crimson dooms conceive

an oceaning abyss of orange dream

larger than sky times earth:a flame beyond soul immemorially forevering am– and as collapsing that grey mind by wave doom disappeared,out of perhaps(who knows?)

eternity floated a blossoming

(while anyone might slowly count to soon) rose–did you see her?darling, did you(kiss me) quickly count to never?you were wrong

–then all the way from perfect nowhere came

(as easily as we forget something) livingest the imaginable moon

Le crépuscule, sans cesse recommencé (l.1-2), s'ouvre sur l'éternité assimilée à un présent perpétuel : le mot dérivé "forevering" montre qu'il s'agit d'un processus de création permanente, car

544 *C.P.*, p. 626.

la terminaison du gérondif en fait une action en cours d'accomplissement.. Nous aurons à revenir sur cette vision du temps ; il suffit ici de noter que Cummings décrit l'écoulement du temps comme un processus continu et dynamique de création, pas seulement comme une dimension absolue et transcendante se déroulant de manière uniforme, sans considération pour les êtres vivants. Ces notions sont essentielles dans sa poésie. La lune, qui apparaît au tout dernier vers du sonnet, est également une manifestation – voire la manifestation suprême – de ce processus : le gérondif "living" augmenté de la marque du superlatif exprime ce fait au début de la dernière ligne. Le crépuscule a un statut particulier pour Cummings : tenter de fixer cet instant dans un poème, c'est tenter d'atteindre et de représenter le processus même de création, marqué par l'incertitude, la fragilité de l'esprit humain et de sa mémoire ("as easily as we forget something", l.13).

4. Étoiles

Nous avons rappelé un peu plus haut un fait banal mais néanmoins fondamental pour saisir l'importance du ciel nocturne dans l'imaginaire de Cummings : il constitue l'image la plus fidèle que l'œil humain puisse avoir du cosmos sans le truchement d'instruments d'observation. Les étoiles fournissent à Cummings les motifs principaux de nombreux textes. Une lecture de l'évolution de ce motif tout au long de sa carrière littéraire, au travers de quelques poèmes jalons, est éclairante si l'on cherche à saisir l'importance des thématiques nocturnes et cosmiques dans sa reconstruction – reconstitution de l'unité de l'univers.

Les étoiles sont l'un des éléments clés pour Cummings dans cette recherche de "wholeness", laquelle commence très tôt dans sa carrière poétique, puisque l'un des premiers poèmes marquants à ce sujet se trouve dans *Tulips & Chimneys* (C.P., p. 65) :

i was considering how
 within night's loose
 sack a star's
 nibbling in-

fin
 -i-
 tes-
 i
 -mal-
 ly devours

darkness the
 hungry startingwhich

will e
-ven
tu-
al
-ly jiggle
the bait of
dawn and be jerked

into

eternity. when over my head a
shooting
star
Bur s

(t
into a stale shriek
like an alarm-clock)

Si l'on y décèle d'ores et déjà les prémisses des poèmes transcendants ultérieurs, l'image du cosmos qui s'y dessine présente des différences notables avec ce que l'on rencontre dans les recueils plus tardifs. En revanche, à ce sujet, certaines analogies sont frappantes entre ce poème et un autre du même recueil, "the cambridge ladies who live in furnished souls" (*C.P.*, p. 115). On observe, par exemple, que le ciel nocturne est dans les deux cas pourvu de limites, puisqu'il est comparé à un contenant fermé, limité, sans possibilité d'expansion : "within night's loose/sack" (*C.P.*, p.65) est repris en "its box of lavender" à la page 115. Ce sont de plus tous deux des contenants fabriqués par la main humaine, non des limites naturelles. On peut lire ce fait comme une manifestation du rejet du sublime particulièrement mis en avant par Cummings dans ce premier recueil. L'immensité, en tant que l'une des sources de la fascination à l'origine du sentiment de sublime, est niée. Rappelons-nous les vers ironiques que Cummings adressait à ses prédécesseurs :

they were fond of the handsome
moo never spoke ill of the
pretty stars and to
the serene the complicated

and the obvious
they were faithful
and which i despise⁵⁴⁵

Or, dans "i was considering how", Cummings présente l'étoile non comme un objet de sublime, mais comme un objet de petite taille, dont les actions ont une portée limitée ("nibbling", l. 4 ; "jiggle", l. 18). L'expression "infinintesimally devours" (l. 4-10) est une expansion de "nibbling", doublée d'un oxymore. La brillance de l'étoile et son résultat sur l'obscurité environnante sont peut-

545 *C.P.*, p.52, l.12 à 18

être surévalués : "the hungry star" paraît avoir, comme on dit, les yeux plus gros que le ventre. La métaphore qui suit dans la quatrième strophe l'assimile à un petit poisson, et le lever du jour à la pêche. La passivité de l'étoile est évidente dans l'action évoquée, ce que la forme passive souligne. Son statut de victime d'un acte de prédation est mis en avant. L'étoile a de moins en moins de mordant au fil du poème : de "nibbling", on passe à "infinitesimally devours" pour terminer avec "jiggle the bait". Son comportement est on ne peut plus prévisible, ce que le modal "will" exprime à la ligne 14. L'instance poétique ne montre ni surprise ni émerveillement : la représentation du cosmos qui s'en dégage est très différente de ce qui se lit dans les recueils ultérieurs : le devenir de l'astre est prévisible (il disparaîtra au lever du jour), son influence sur le cosmos est extrêmement minime. La seule évolution qu'il lui reconnaît consiste en son apparition et sa disparition cycliques. Cummings n'accorde pas à l'objet cosmique qu'est l'étoile la possibilité d'une régénération perpétuelle. Au contraire, un autre astre est même comparé à un réveil – objet on ne peut plus mécanique de la mesure du temps, tout ce que Cummings méprise ostensiblement dans nombre de poèmes. À nouveau, c'est l'image d'un instrument de mesure qui entrave le dynamisme du cosmos : le ciel nocturne devient en un mot un immense mécanisme d'où la vie est absente.

Dans "i was considering how", la voix poétique refuse de considérer les étoiles comme des objets d'émerveillement. D'ailleurs, cette voix ne contemple pas : elle considère, c'est-à-dire qu'elle observe et cherche à comprendre comment le phénomène évolue ("i was *considering how*", l. 1. Nous soulignons). Il faut ici se souvenir du rejet du sublime exprimé dans un poème du même recueil, "O Distinct / Lady ".⁵⁴⁶ La voix poétique cherche à éviter l'écueil que représente le sublime. C'est pourquoi son regard dépourvu d'affect, presque scientifique, se pose sur une étoile parmi des myriades d'autres, pour simplement l'observer et en montrer la petitesse et la banalité. C'est ce regard qui voit non seulement le présent mais aussi le futur : le destin de l'étoile est inéluctable : "the / hungry star / which/ will e / -vent /tu-/al/-ly jiggle/the bait of/dawn and be jerked/into /eternity". (l.11-22). Au lever du jour, son sort est d'être renvoyée à une dimension temporelle distincte de celle du monde diurne, l'éternité cosmique ("eternity", l. 22). On pourrait se dire que cette dimension est apparentée au non-temps ("timelessness"), mais tel n'est pas tout à fait le cas : dans l'éternité ici évoquée, le temps paraît sans limite mais n'est pas pour autant aboli.

Tout se passe donc dans ce poème comme si les thématiques en présence annonçaient certains poèmes transcendants ultérieurs, sans en intégrer toutes les possibilités parce que certains éléments fondamentaux sont absents de l'univers conceptuel de l'auteur. Ces thématiques

546 C.P., p. 52.

sont, par exemple, les différents composants du cosmos (astres, espaces infinis, rapport du sujet avec un temps sans limite car infini ou aboli) ; l'infiniment grand et l'infiniment petit imbriqués l'un dans l'autre, l'infiniment grand devenant infiniment petit au fil du poème ; le positionnement du sujet conscient, clairement en-dessous des astres ("when over my head", *C.P.*, p. 65, l.22) et encore bien loin de faire partie d'un Grand Tout. C'est cela, en particulier, qui distingue cette première manière de décrire une portion de ciel nocturne, fort différente de ce que Cummings écrit dans ses poèmes ultérieurs. La lecture de quelques autres poèmes partageant des thématiques comparables permettra de percevoir l'évolution des représentations du cosmos dans son œuvre, au fil de sa recherche de l'unité.

1. L'étoile-univers : "brIght"

Le contraste est frappant entre le traitement du motif de l'étoile dans "i was considering how" et ce qu'on trouve dans "brIght". Tout d'abord, l'étoile elle-même constitue dans "brIght" le seul et unique objet du poème : rien d'autre n'est désigné, et tous les mots du texte s'y rapportent, à l'exception notable de "yeS", "yEs" et "Yes", respectivement l.8, 8 à nouveau et 11 du poème, qui traduisent la présence implicite de l'instance poétique et son émerveillement. Précisément, nous avons vu que dans le poème de la page 65, on ne trouve pas trace d'un sentiment d'émerveillement, comme si le jeune Cummings, dans sa volonté de tourner le dos à l'expérience romantique du sublime, se l'interdisait. Voici le poème dans son intégralité :

brIght
 bRight s??? big
 (soft)
 soft near calm
 (Bright)
 calm st?? holy
 (soft briGht deep)
 yeS near sta? Calm big star big yEs
 alone
 (wHo
 Yes
 near deep whO big alone soft near
 deep calm deep
 ???Ht ???T)
 Who(holy alone)holy(alone holy)alone⁵⁴⁷

547 *C.P.*, p.455

Le contraste implicite entre le monde stellaire et le monde terrestre induit cinq oppositions : proximité/éloignement par rapport à l'instance poétique prise comme point de référence ; calme/agitation ; luminosité/obscurité ; douceur/dureté ; grandeur/petitesse. Dans "i was considering how", l'étoile puis l'étoile filante ont pour caractéristiques les seconds termes de ces dichotomies : l'éloignement (l'étoile est loin au-dessus du sujet poétique) ; la dureté, au travers du motif de la prédation, l'étoile étant elle-même qualifiée d'"affamée" ("hungry") : la petitesse, celle du sujet bien sûr, mais aussi celle de l'étoile, proie du jour qui la dévore ; l'agitation induite par quelques mouvement plus ou moins brusques ("jerked" ; "bait") ou bien encore la comparaison avec le réveil ; l'obscurité enfin, que l'étoile tente d'entamer sans y parvenir.

L'étoile unique de "brIght", au contraire, envahit tout l'espace de son éclat et de sa présence apaisante ("calm"), au point de paraître proche du sujet poétique. Cet astre a réussi visiblement à occulter les autres dans le regard de l'instance poétique ("big alone", nous soulignons). Cette proximité n'est donc finalement qu'un effet d'optique, une illusion : "deep" renvoie l'étoile à un espace lointain et inaccessible. Par ailleurs, si l'étoile paraît emplir l'espace, sa brillance est variable dans le temps : les points d'interrogation occultent certaines lettres. Le mot "star" apparaît progressivement puis disparaît définitivement du texte une fois qu'il s'est manifesté en entier. À l'inverse, l'adjectif "bright" disparaît peu à peu, suivant un procédé analogue, couplé à un jeu avec les majuscules : à chaque occurrence du mot, une lettre est en majuscule, successivement I, R, B, H, T. De même, le mot "who" subit un traitement comparable, mais uniquement avec les majuscules. Ces micro-événements dans l'écriture du poème renvoient au phénomène de scintillation, au sujet duquel l'astronome Jean-Claude Pecker fait encore remarquer en 1980 qu'il est "resté un problème important" pour l'observation du ciel : il faut savoir éliminer au maximum ce phénomène pour obtenir le meilleur rendement d'un instrument d'observation donné.⁵⁴⁸ Ce phénomène est lié à la nature de l'atmosphère terrestre.

L'astre, dans ce poème, concentre des caractéristiques associées à l'unité, à "wholeness" en un mot. Sous "Who(holy alone)" se lit "wholly alone" : l'étoile cumule l'unité et la perfection. Sa lumière ne dynamise pas la terre mais l'apaise. Elle est le contrepoint cosmique du motif de la lune. À force d'être observée, elle devient l'unique astre qui compte : "alone", elle représente l'univers, peut-être même au point de le contenir puisqu'il semble que plus rien n'existe hormis cette étoile dans le ciel nocturne. Cependant, sa scintillation souligne un fait : le point de vue de l'instance

548 Pecker, J.-C., *Postface pour aider à la lecture de l'Astronomie Populaire*, in Flammarion, C., *Astronomie Populaire*, op.cit, p.XXV.

poétique est terrestre par définition et l'atmosphère de la Terre l'empêche de voir l'étoile telle qu'elle est en réalité, en agissant comme un filtre. Cela ne l'empêche pas, à l'instar de Flammarion en son temps, d'être émerveillé par ce spectacle,⁵⁴⁹ et de chercher à communiquer à son lecteur un sentiment si naturel et habituel que ce dernier – qui sait – n'y prête peut-être même plus garde.

2. Fusion et unité

Cummings, dans le dernier recueil publié de son vivant, fait figurer deux sonnets particulièrement intéressants pour ce qui touche au motif de la nuit étoilée, en lien avec la recherche de l'unité et sa représentation dans sa poésie. Dans le premier sonnet, l'étoile, en tant qu'objet lyrique, peut être considérée en elle-même ou comme métaphore d'un autre être humain avec lequel "noone" établit une relation fusionnelle.⁵⁵⁰ Que la lecture privilégie une compréhension littérale ou métaphorique importe assez peu ; le choix de l'étoile comme motif principal nous renseigne sur les conceptions de Cummings concernant ce type d'astre, et les valeurs qu'il lui associe :

noone and a star stand,am to am

(life to life;breathing to breathing
flaming dream to dreaming flame)

united by perfect nothing:

millionary wherwhen distant,as
reckoned by the unimmortal mind
these immeasurable mysteries
(human one;and one celestial)stand

till her utmost secrecies and his

549 Voir Flammarion, C., *op.cit.*, p. 748.

550 Dans son ouvrage *E.E. Cummings : the art of his poetry* (p.175-176), Norman Friedman privilégie une lecture littérale de ce sonnet, selon l'instance poétique cherche véritablement à fusionner avec l'étoile : "Similarly, #49 is a poem devoted entirely to that characteristic confrontation of a star by the speaker's soul, and as such recalls the last piece in *No Thanks*, "morsel miraculous and meaningless." In the earlier poem, the poet yearns toward the "isful beckoningly fabulous" star as a symbol of transcendent freedom, while, in the later work, poet and star merge. This is indeed an interesting development, for the earlier poem had concluded with the appeal : "nourish my failure with thy freedom." But in the later poem, the poet and the star, "immeasurable mysteries/ (human one;and one celestial)," although

millionary wherwhens distant, as
reckoned by the unimmortal mind,

... stand

soul to soul:freedom to freedom

It would appear, then, that Cummings has made considerable spiritual progress since 1935."

(dreaming flame by flaming dream)
merge—at not imaginable which

instant born,a(who is neither each
both and)Self adventures deathlessness⁵⁵¹

Dans le sonnet, l'accent est mis sur les effets de la contemplation de l'étoile assimilée à un objet lyrique sur la personne contemplative. L'instance poétique, cette fois, s'exprime à la troisième personne, comme si elle prenait ses distances vis-à-vis du phénomène en train de se produire. Le second sonnet met en relation, précisément, le cosmos et l'amour sous l'angle de l'unité :

over us if(as what was dusk becomes

darkness)innumerably singular
strictly immeasurable nowhere flames
—its farthest silence nearer than each our

heartbeat—believe that love(and only love)

comprehend huger easily beyonds
than timelessly alive all glories we've
agreed with nothing deeper than our minds

to call the stars. And(darling)never fear:

love,when such marvels vanish,will include
—there by arriving magically here—
an everywhere which you've and i've agreed
and we've(with one last more than kiss)to call

most the amazing miracle of all⁵⁵²

Dans "noone and a star, am to am", c'est la transformation du sujet poétique humain qui est mise en relief dès le premier vers. Si l'étoile est bel et bien un être, et même un être conscient – que l'on se souvienne du mot de Gaston Bachelard selon lequel, dans le ciel "tout ce qui brille est un regard" pour l'imaginaire – elle n'est cependant pas personnifiée aussi explicitement que la lune. On peut lire ce sonnet comme une expression de fusion entre deux personnes, mais l'instance poétique est suffisamment ambiguë sur ce point pour qu'on puisse considérer le motif de l'étoile pour lui-même : l'astre est présenté comme vivant, mais abstrait. L'étoile n'exerce pas véritablement une action sur "noone", et n'a ni nom, ni visage. Bachelard a écrit que les constellations sont "toutes fausses, délicieusement fausses".⁵⁵³ Alors que la figure à la fois proche et lointaine de la lune prend à plusieurs reprises les traits de Séléné, Cummings ne semble pas éprouver un intérêt particulier pour une personnification à ce point précise des étoiles, en dépit de la proximité qu'il instaure entre

551 C.P., p. 721

552 C.P., p.741.

553 Bachelard, G., *L'air et les songes*, op.cit, p. 227.

la voix poétique et l'astre. Dans le cas de "noone and a star, am to am", l'astre est simplement animé, mais non personnifié : l'actualisation d'une métaphore implicite, au choix du lecteur, serait seule à même d'effectuer une personnification. Dans les couples de termes qui expriment la relation privilégiée entre l'observateur et l'étoile, celle-ci se voit attribuer différentes caractéristiques parmi lesquelles la plénitude de l'être ("am", 1.1) ; la vie prise dans un sens complètement organique ("life", "breathing", 1.2) ; une forme de sensibilité ou d'intellect ("dreaming flame", 1.3 (nous soulignons) ; "soul", 1.9) ; la liberté ("freedom", 1.9). Cependant, son domaine est exclusivement céleste ("celestial", 1.8) et le mystère est son partage ("her utmost secrecies", 1.10). Or, pour une fois, l'humain qui observe l'étoile partage ces caractéristiques avec elle, mais pour ce faire, il dû abandonner toute identité propre : c'est donc "noone", et non "someone" qui se trouve en tête à tête avec l'étoile. On ne peut plus ici parler de sujet lyrique : Cummings a supprimé dans ce sonnet jusqu'au "i" minuscule qui en fait fonction habituellement. C'est à cette condition que la réciprocité parfaite, voire la fusion, deviennent possibles : "till her utmost secrecies and his [...] merge"(1.10 et 12). Le résultat de cette fusion est la métamorphose de "noone". L'être conscient a alors accès au statut d'être complet : la contemplation de l'étoile a pour résultat la naissance du "Self", version magnifiée du "i/eye" minuscule. L'humain est créé grâce à sa contemplation du cosmos, mais le cosmos n'est pas créé pour l'humain. Par ailleurs, il s'agit bien d'un processus de création. Contrairement à ce qui se passe entre la lune et l'instance poétique dans "tendrils of celestial wish", il n'est pas d'enseignement à attendre d'une étoile : c'est bien plutôt un processus continu d'imprégnation qu'un apprentissage. C'est grâce à ce processus que "noone" deviendra un être un et complet, passant du néant à l'unité et à la totalité, pour reprendre une image mathématique.

Pour ce faire, l'être – ou le non-être qu'il est au début – s'appuie sur ce qui le sépare de, et le relie à l'étoile : "perfect nothing", écho de "perfect dark" du sonnet de la page 603 ("swim so now million many worlds in each"). Cette expression est intéressante car sa valeur est différente en fonction du niveau de lecture. À un niveau métaphorique, elle peut désigner l'imaginaire du "non-être", qui lui permet aisément de rejoindre l'étoile, objet de sa contemplation. La deuxième valeur est concrète : il s'agit du vide sidéral qui le sépare de l'étoile observée, et dans lequel se trouve une quantité infime de matière. Au sens spirituel ("soul to soul" nous y invite, et Norman Friedman nous y encourage), elle exprime la grande proximité entre les deux êtres, l'astre immense, parfait et lumineux, et l'homme naturellement insignifiant, imparfait, plongé dans l'obscurité que l'étoile vient déchirer de sa lumière. Cette insignifiance se lit, là encore, dans l'impuissance à mesurer cet astre et tout ce qui se rapporte à lui ("these immeasurable mysteries", 1.7). Dans un autre vers, la voix poétique dévalorise à nouveau le savoir humain : "not imaginable which instant born" (l. 12-13).

L'instant qui voit les secrets de l'étoile et de "noone" se mêler est hors d'atteinte pour l'intellect. Cependant, cette infériorité ne prive pas l'humanité de sa propre part de mystère, que Cummings lui concède (l.10 : "till her utmost secrecies and his"). Ainsi, il lui est permis d'envisager finalement qu'une forme d'équilibre se crée entre l'homme et l'étoile : "human one;and one celestial", est-il écrit au huitième vers, tout juste au centre du sonnet. La construction en miroir souligne cet équilibre enfin atteint entre l'imparfait et le parfait qui fait de chacun un "Self", une parcelle de "wholeness", et même "wholeness", l'unité en tant que telle.

3. «L'état normal de l'univers»⁵⁵⁴

Quelles caractéristiques Cummings associe-t-il au ciel nocturne et étoilé ? Nous nous intéresserons à ce propos à trois sonnets tardifs, deux parus en 1958, "noone and a star stand,am to am" et "over us if(as what was dusk becomes"⁵⁵⁵. Le troisième est paru de manière posthume en 1963 :

white guardians of the universe of sleep

safely may by imperishable your
glory escorted through infinite countries be
my darling(open the very secret of hope)
to her eyes,not any longer blinded with
a world;and let her heart's each whisper wear

all never guessed unknowable most joy)

faithfully blossoming beyond to breathe
suns of the night,bring this beautiful
wanderer home to a dream called time:and give
herself into the mercy of that star,
if out of climbing whom begins to spill
such golden blood as makes his moon alive

sing more will wonderfully birds than are⁵⁵⁶

Ce sonnet exploite une opposition classique entre le jour et la nuit, le monde réel et le monde onirique, en inversant leurs caractéristiques : le monde diurne, celui du temps social, est irréel. C'est "a dream called time" (l.10), d'où l'on déduit que la nuit est quant à elle "a reality called timelessness". On connaît l'importance que la psychanalyse tient chez Cummings, et la primauté accordée ici au monde onirique n'est donc pas surprenante. La matrice du poème semble être une

554 Flammarion, C., *op.cit.*, p. 676.

555 Respectivement *C.P.*,p. 721 et *C.P.*, p. 741, déjà reproduits plus haut.

556 *C.P.*, p. 811

métaphore assimilant le sommeil à un voyage dans le cosmos. Le temps est subtilement spatialisé : "bring this beautiful / wanderer home to a dream called time." Le temps est un abri, espace et temps se confondent. L'image du voyage ne manque pas de cohérence, elle met en évidence la distance entre l'instance poétique et les étoiles auxquelles elle s'adresse. On voit à nouveau que les rapports entre le sujet et les étoiles sont plus distants qu'entre le sujet et la lune : alors que la lune est soit une amante, soit un objet qui s'immisce dans le champ de vision de l'instance poétique d'une façon quasi hypnotique⁵⁵⁷, les étoiles sont des gardiennes plus ou moins lointaines du sommeil d'un objet lyrique, non du sujet lui-même. Assez logiquement, on n'observe pas d'allers-retours du regard entre le monde terrestre et le monde stellaire, comme on a pu le voir avec la lune : le monde stellaire absorbe le regard entièrement.

Dans les trois sonnets, en particulier dans "noone and a star stand,am to am", l'espace comme le temps sont abolis (l.5 à 9). En contrepoint, dans "white guardians of the universe of sleep", le temps humain, s'il existe, est une illusion. On en revient à l'idée de Flammarion : "L'état normal de l'univers, c'est la nuit".⁵⁵⁸ L'instance poétique inverse donc les termes : ce qui est considéré comme le plus réel ou le plus commun n'est pas la Terre et encore moins l'humanité, mais les étoiles. Dans ces conditions, l'insignifiance de l'humanité est encore plus criante. En dépit de sa rareté à l'échelle de l'univers (en tout cas, pour ce que nous en savons), la conscience n'est pas un objet d'étonnement, non plus que le savoir.⁵⁵⁹ Le langage n'est qu'une convention, de même que le temps.⁵⁶⁰ Du fait des dimensions cosmiques et de la fusion de l'espace et du temps, ces deux dernières notions se trouvent aux yeux du sujet abolies, effacées : elles n'ont plus de signification pour l'esprit humain. Infiniment grand et infiniment petit se confondent.⁵⁶¹ C'est là que l'instance poétique peut expérimenter la fusion avec le cosmos, même lointain. La transcendance, que Cummings désigne sous le vocable de "love" ne se contente pas de dépasser les limites de l'humain, mais elle atteint celles du cosmos lui-même, avec lequel l'homme a fusionné.

557 Voir *C.P.*, p. 383 et 384-385.

558 *Astronomie populaire, op.cit.*, p.676

559 *C.P.*, p.741, l.7-8.

560 *C.P.*, p. 741, l.13-14 : "an everywhere which you've and i've agreed and we've [...]to call / most the amazing miracle of all". (Nous soulignons).

561 *C.P.*, p. 741, l.2-3 : "darkness)innumerably singular / strictly immeasurable nowhere".

B) L'univers dans les poèmes de Cummings

1. L'univers redessiné : Cummings et le contexte en cosmologie

La lecture de ces poèmes permet de dégager quelques faits notables : en tentant de rendre compte d'une expérience particulière, celle de l'être humain conscient contemplant les astres, ils donnent au lecteur l'occasion de s'interroger, comme le fait l'instance poétique, au sujet du cosmos et de son unité. Le questionnement du poète est double : il porte sur la nature de l'univers – ce qui le compose, le comportement de l'ensemble de ses éléments –, et sur sa propre place d'être conscient au sein de celui-ci. Les allusions aux astres et à la nuit dessinent dans les textes de Cummings, à mesure que le temps passe, un image de plus en plus dynamique de l'univers. La lune entraîne le sujet poétique et le langage dans son sillage, autour de la Terre. Les poèmes résonnent de la proximité de la lune, plusieurs fois personnifiée. Cummings garde aussi en tête que le soleil, en créant le jour, occulte l'image la plus fidèle que nous ayons du cosmos. Cependant, la Terre, dont il souligne la petitesse, est elle aussi traversée par une énergie qui s'exprime dans la nature.

Cummings dessine un univers en mouvement constant, ordonné, harmonieux. Du fait de ses dimensions, il est impossible à observer en totalité : Cummings fait plusieurs fois allusion à l'immensité cosmique. Son univers n'est pas héliocentré : le soleil, certes, éclaire la Terre, mais d'autres soleils existent ("suns of the night", *C.P.*, p. 811, l.9) ; aussi le soleil n'est-il qu'une étoile parmi d'autres. Son regard de poète porte loin : il ne trace pas de frontière nette entre microcosme et macrocosme. Au contraire, les deux se confondent et forment un tout hétérogène, mais contenu dans un même cercle ou une même sphère, un même continuum. La dichotomie terre / cosmos est le fait de l'homme : au contraire, la nature est harmonieuse et unifiée. L'espace-temps est pour Cummings une image de "wholeness" : infini, sans début ni fin – "strictly immeasurable nowhere" peut aussi se lire "strictly immeasurable now-here" (*C.P.*, p. 741) –, il abolit toute notion de référentiel stable. Tout est en mouvement. Le dynamisme et la fusion de l'espace et du temps sont contraires aux messages transmis par nos sens : le ciel nocturne semble immuable et éternel, mais ce n'est le cas que si on se limite à ce qui est visible à l'échelle humaine, pendant un court laps de temps. Or Cummings cherche ici à transcender la dimension humaine, ou plutôt, à montrer que nos sens, en nous renseignant sur le microcosme – qui n'est pas séparé du macrocosme – nous donnent véritablement accès à ce dernier. Il faut se souvenir que pour Cummings, le poète ne se place en aucune manière au-dessus de l'humanité, mais au contraire, occupe la véritable place qui devrait

être la sienne : le monde matérialiste empêche simplement les hommes de s'y élever et les force à la quitter. Il n'est donc peut-être pas tout à fait question de transcendance, finalement, car le poète ne fait que redéfinir des liens naturels simplement occultés.

Cummings écrit dans un contexte particulier sur le plan épistémologique : entre 1915 et 1935, le cosmos est littéralement redessiné, ses dimensions considérablement revues à la hausse. Conséquence de la théorie de la relativité générale, le temps comme dimension absolue n'est plus qu'un souvenir. Or, un fait suggère que le poète avait conscience de ces changements de paradigmes scientifiques. En effet, le nom d'un scientifique reconnu apparaît comme incidemment au détour d'un poème tour à tour satirique et contemplatif paru en 1935 :

kind)
YM&WC
(of sort of)
A soursweet bedtime

-less un-
(wonderful)
story atrickling a
-rithmetic o-

ver me you & all those & that
"I may say professor"
asleep
wop "shapley

has compared the universe
to a
uh" pause
"Cookie

but" nonvisibly smi-
ling through man
-ufactured harmlessly accurate
gloom "I

think he might now be inclined to describe
it rather as
a" pause "uh"
cough

"Biscuit"
(& so on & so unto canned
swoonsong
came "I wish you good" the mechanical

dawn
"morning")& that those you
i St
ep

into the not
merely immeasurable into
the mightily alive the
dear beautiful eternal night⁵⁶²

Il se trouve que Harlow Shapley, un astronome américain contemporain de Cummings puisqu'il est né en 1885 et décédé en 1972, a joué un rôle considérable dans une controverse qui a opposé les tenants de deux modèles d'univers. Dans les années 1920, il existait en effet de sérieux désaccords quant à la taille et à la forme de la Voie lactée. La question était notamment de savoir si l'univers dans son ensemble se limitait à notre galaxie, ou si d'autres galaxies existaient. Shapley tenait pour la première proposition, et pensait de plus que le soleil avait une position excentrée au sein de la galaxie.⁵⁶³ Un débat public l'opposa en avril 1920 à Heber D. Curtis qui, lui, défendait la position adverse et plaçait le soleil quasiment au centre de la Voie lactée.⁵⁶⁴ Dans le poème de Cummings, la voix dont les paroles sont rapportées par l'instance poétique affirme que Shapley a comparé l'univers à un cookie : il semblerait que ce ne soit pas tout à fait exact, ou que ce soit un raccourci de la part du poète.

On peut, étant donné la date de publication de son poème (1938), raisonnablement lier ce passage avec l'évolution attestée de la conception de l'univers élaborée par Harlow Shapley entre 1918 et 1930. Dans l'ouvrage de Frédéric Chaberlot, *La Voie Lactée – Histoire des conceptions et des modèles de notre Galaxie des temps anciens aux années 30*⁵⁶⁵, et particulièrement dans le tableau synthétique des conceptions qui se sont succédées, on voit que Shapley a élaboré son modèle en deux étapes. Lors de la première, il a limité l'univers existant à notre Galaxie, à laquelle il attribue une forme sphéroïde, différente de la forme spiralaire communément admise aujourd'hui. Son estimation des dimensions de la Galaxie était erronée ; cependant, il avait raison sur un point fondamental : la Galaxie (donc l'univers, selon son point de vue) n'est pas héliocentrique. Dans ce modèle, la matière et les étoiles sont réparties sous formes d'amas : l'univers a donc bien une vague forme de "cookie". Voici ce qu'écrit Virginia Trimble à ce sujet :

562 C.P., p.464.

563 Shapley, H., "Evolution Of The Idea Of Galactic Size". *Bulletin Of The National Research Council*, Vol. 2, Part 3, May, 1921, Number 11.

(Article consultable en ligne à l'adresse suivante : https://apod.nasa.gov/diamond_jubilee/1920/cs_nrc.html (Dernière consultation le 25 mars 2019).

564 Curtis, H. D., "Dimensions And Structure Of The Galaxy". *Bulletin Of The National Research Council*, Vol. 2, Part 3, May, 1921, Number 11.

(Article consultable en ligne à l'adresse suivante : https://apod.nasa.gov/diamond_jubilee/1920/cs_nrc.html (Dernière consultation le 25 mars 2019).

565 Chaberlot, F., *La Voie Lactée – Histoire des conceptions et des modèles de notre Galaxie des temps anciens aux années 30*, Paris, CNRS éditions, 2003.

The Milky Way numbers had been sorted out by 1942. But extragalactic distances used by Hubble in his redshift-distance relation, and by everybody else up until the mid-1950s, remained much too small. Thus it was that Shapley says our Local Group is dominated by the Milky Way, and other writers from the 1920s and later spoke of “cake and biscuits” or “if the others are Islands, the Milky Way is a continent.”⁵⁶⁶

On peut penser que Cummings a gardé en mémoire un type de comparaison utilisée par les auteurs qui cherchaient à l'époque à vulgariser largement ces conceptions de l'univers. Cependant, lorsqu'on lit l'article de Shapley lui-même, il n'est nulle part fait mention d'une telle comparaison.

Par la suite, diverses observations, en particulier celle de Hubble en 1926 qui a suggéré que l'univers était en expansion constante, ont invalidé le modèle de Shapley sauf en ce qui concernait la non-héliocentricité de la Galaxie – fait qui n'allait pas de soi à l'époque. Shapley modifia donc son modèle : d'une galaxie unique, il passa à un système de galaxies constituant une super-galaxie incluant la nôtre. La Voie lactée passa du statut de galaxie unique à celui de galaxie parmi d'autres. Dans le même temps, l'estimation que Shapley avait proposée pour la taille de la Voie lactée était infirmée : notre galaxie est beaucoup plus petite que ce qu'il pensait. On trouve une trace de ce changement de paradigme dans le poème de Cummings :

"I may say professor"
asleep
wop "shapley

has compared the universe
to a
uh" pause
"Cookie

but" nonvisibly smi-
ling through man
-ufactured harmlessly accurate
gloom "I

think he might now be inclined to describe
it rather as
a" pause "uh"
cough

"Biscuit"

⁵⁶⁶ Trimble, V., *Shaping Up Shapley: A Commentary*, article publié sur le site de la revue *American Scientist*. (Commentaire d'un article de Shapley paru en 1942 dans la revue *American Scientist*, consultable à l'adresse suivante : <https://www.americanscientist.org/article/galaxies> (dernière consultation : 17 avril 2019)).

Malgré ces changements, son modèle d'univers a pu intéresser Cummings pour au moins deux raisons : il repousse les limites de l'univers dans des proportions encore jamais envisagées auparavant ("strictly immeasurable nowhere" – ou "now-here", écrit Cummings, *C.P.*, p. 741). Autre élément important : le modèle de Shapley (dans ses deux versions) n'est pas héliocentré, le soleil cesse d'être le point autour duquel tout tourne. Dernier vestige d'un cosmos anthropocentré, l'abandon de l'héliocentrisme rejoint ce qu'on observe bien souvent dans les poèmes contemplatifs de Cummings, surtout à partir des années 1930 : le sujet poétique conscient qui contemple l'univers est entraîné par lui dans son mouvement, mais rien ne tourne autour de lui. Il arrive même que le sujet poétique s'efface complètement devant l'objet de sa contemplation. On peut envisager que pour le poète, la réalité existe indépendamment de ses observateurs : par exemple, nous avons vu que le soleil agit sur la nature sans que la présence humaine soit explicite, et cette dernière semble presque accidentelle.⁵⁶⁷

Le poète rapporte une expérience de fusion avec le cosmos qui aurait été plus difficilement envisageable dans une vision géocentrée, voire héliocentrée : l'univers de Cummings n'a pas de centre et ne peut pas en avoir. On le voit par exemple dans des poèmes contemplatifs dans lesquels le sentiment d'amour fusionnel est exprimé en des termes qui peuvent décrire les effets de ce sentiment, voire le corps de l'aimée, tout aussi bien qu'un univers immense dans lequel aucun lieu précis n'existe, et qui est à l'origine d'un mouvement en spirale qui entraîne tout :

reason let others give and realness bring—
ask the always impossible of me
and shall who wave among your deepening
thighs a greedier wand than even death's

what beneath breathing selves *transported are*
into how suddenly huge a home
(only more than immeasurable dream
wherelessly spiralling) beyond time's sky

and *through this opening universe* will wraiths
of doom rush (which all ghosts of life became)
and does our fatally unshadowing fate
put on one not imaginable star

:then a small million of dark voices sing
against the awful mystery of ⁵⁶⁸light

567 En ce cas, Cummings se rapproche d'une position réaliste à la question de savoir si l'univers existe indépendamment de la présence de tout observateur. Voir Babilar, F. et Toncelli, R., *Einstein, Newton, Poincaré – Une histoire de principes*, Paris, Belin, 2008, p.196 à 207.

568 *C.P.*, p. 454. Nous soulignons.

Dans le poème suivant, l'instance poétique compare la notion de beauté (appliquée à une rose, en l'occurrence), en prenant pour comparant les dimensions de l'univers. Les termes choisis prennent tout leur sens avec l'arrière-plan cosmologique de l'époque de Cummings :

or who and who)

The distance is
more much than all
of timely space
(was and be will)
from beautiful

obvious to

Mere but one small
most of a rose
easily(while
will be goes was)
can travel this

or i and you⁵⁶⁹

Toutes ces idées n'allaient pas de soi à l'époque où Cummings écrit, par exemple, "a connotation of infinity / sharpens the temporal splendor of this night" (*C.P.*, p.138). L'espace en expansion de l'univers se devine et est discuté, mais n'est pas encore accepté en tant que paradigme dominant.⁵⁷⁰ Au début de sa carrière littéraire, le cosmos selon Cummings n'est plus une image du sublime ou de l'infini. Dans le sonnet "a connotation of infinity" dont nous venons de relire les premières lignes, le ciel nocturne ne se dessine pas seul : il est affûté, taillé ("sharpens") par l'idée d'immensité, mais sa taille semble limitée.⁵⁷¹ La notion de "timelessness" n'est pas encore associée au cosmos : la perpétuité ("perpetualness", l.8) n'abolit pas le temps comme le fera par la suite le non-temps ("timelessness"), mais s'inscrit dans un temps sans limite, toujours contraint en quelque sorte par un sens d'écoulement.

L'évolution se lit dans un poème écrit, d'après Kennedy, à l'occasion de la naissance du premier enfant de sa fille Nancy, particulièrement dans les trois premiers vers (*C.P.*, p. 714) :

569 *C.P.*, p.608.

570 À ce sujet, on peut lire Einstein, A., *Œuvres choisies, t.3 (Relativité, II)*, Paris, Éditions du Seuil – Éditions du CNRS, 1993, p.103 à 105. Si les calculs d'Alexander Friedmann lui ont permis d'aboutir à une solution impliquant un univers dynamique et en expansion, et ce dès 1922, Albert Einstein ne l'a pleinement accepté que huit ans plus tard, en 1930. Entretemps, il tenta de définir une constante cosmologique pour contrer l'expansion qu'il n'admettait pas. Les conclusions que Edwin Hubble tira de ses observations en 1929 avaient cependant suggéré l'expansion de l'univers. L'évolution de l'image de l'univers dans les poèmes de Cummings suggère que le poète a prêté attention au changement de paradigme.

571 On peut rappeler que selon Einstein, l'univers est courbe mais fini. Il est même statique, nous venons de le voir, en tout cas telle est sa conception jusqu'en 1930. Pour résumer, selon lui l'espace n'est donc pas infini, mais on n'en atteindra jamais les bords.

from spiralling ecstatically this
proud nowhere of earth's most prodigious night
blossoms a newborn babe [...]
(over time space doom dream while floats the whole
perhapsless myster of paradise)
mind without soul may blast some universe
to might have been, and stop ten thousand stars
but not one heartbeat of this child [...]

L'image mise en avant est le mouvement spiralaire de la Terre, qui est à l'origine de la naissance de l'enfant, et la nuit, moment où le cosmos se dévoile. L'univers en mouvement – et peut-être la Voie lactée spiralaire, qui tient son nom d'un mythe au sujet de l'allaitement d'un dieu enfant – entraînent la Terre dans leur course et permettent à la vie de s'épanouir. Ici, Cummings établit un lien clair et explicite entre le cosmos, en mouvement et en recreation perpétuels, et la vie humaine, qui partage ces mêmes caractéristiques.

2. "Wholeness" et "Timelessness"

Voir Cummings chercher à définir "wholeness", l'unité appliquée à l'espace (extérieur et cosmique aussi bien qu'intérieur et spirituel), conduit à s'interroger sur la notion de temps. L'équivalent de "wholeness" dans cette dimension ne serait-elle pas "timelessness" ? Un non-temps, dépourvu de sens d'écoulement, libéré du temps social ou du temps des savants, mais qui le comprend, tout comme l'espace unifié contient l'espace humain ("moon over gai/té.", *C.P.*, p. 384-385). Dans "if(touched by love's own secret)we, like homing" (*C.P.*, p.659), l'instance poétique et son objet expérimentent "timelessness" d'une façon originale : comme un voyage dans un espace infini et unifié qui est aussi un "demain infini" ("infinite tomorrow", l.4). On voit bien, alors, le lien indéfectible, l'équivalence posée entre les deux notions.

Les liens entre microcosme et macrocosme sont dans certains poèmes de Cummings un sujet en soi : c'est particulièrement prégnant dans un poème posthume, "Now i lay(with everywhere

around" que Richard Kennedy associe à la disparition du poète,⁵⁷² comme s'il en était une anticipation apaisée. La mort prochaine est envisagée en termes de fusion avec le cosmos.

Now i lay(with everywhere around)
me(the great dim deep sound
of rain;and of always and of nowhere)and

what a gently welcoming darkestness—

now i lay me down(in a most steep
more than music)feeling that sunlight is
(life and day are)only loaned:whereas
night is given(night and death and the rain

are given;and given is how beautifully snow)

now i lay me down to dream of (nothing
i or any somebody or you
can begin to imagine)

something which nobody may keep.
now i lay me down to dream of Spring⁵⁷³

L'unité se construit dans les deux niveaux et dans l'espace aussi bien que dans le temps, les deux étant liés au sein d'un continuum espace-temps. La rupture apparente entre les deux infinis – l'infiniment grand du cosmos et l'infiniment petit du monde humain – est un problème d'actualité à l'époque où Cummings écrit. Ou plutôt, c'est le moment où il se pose avec une acuité nouvelle : quelle loi physique pourrait-elle bien rendre compte des phénomènes sur ces deux plans à la fois ?

[...] It would be very difficult to construct a complete unified theory of everything in the universe at one go. So instead we have made progress by finding partial theories that describe a limited range of happenings and by neglecting other effects or approximating them by certain numbers.[...] Ultimately, however, one would hope to find a complete, consistent, unified theory that would include all these partial theories as approximations, and that did not need to be adjusted to fit the facts by picking the values of certain arbitrary numbers in the theory. The quest for such a theory is known as 'the unification of physics'. Einstein spent most of his later years unsuccessfully searching for a unified theory, but the time was not ripe [...].⁵⁷⁴

572 Après avoir fait brièvement le récit du décès du poète, Kennedy écrit au sujet de ce sonnet : "One of the sonnets he was preparing to include in a new book of poems provides in its way his valediction". Kennedy, R.S., *E.E. Cummings Revisited*, p.136-137.

573 *C.P.*, p.816.

574 Hawking, S., *A Brief History of Time*, London, Bantam Press, 1995, p.171. Rappelons qu'Albert Einstein est décédé en 1955.

Cummings semble se poser une question qui s'en rapproche, sur le plan poétique bien entendu : comment rendre compte de cette expérience de pensée qu'est la sensation de fusion avec le cosmos ? C'est ici que certains poèmes prennent un relief particulier, à savoir ceux qui mettent sur un même plan une forme d'amour qu'on pourrait qualifier de fusionnel entre l'instance poétique et une autre personne, et le sentiment de fusion dans le Tout, l'un étant métaphore de l'autre.

Cummings, on le voit, ne rejette pas le savoir de son temps en bloc. S'il dénigre la technologie déshumanisante, certains domaines plus spéculatifs font des apparitions brèves mais notables dans ses poèmes, et pas toujours sur un mode dévalorisant. Tout se passe comme si E.E. Cummings choisissait de traiter les domaines susceptibles de lui fournir le meilleur contingent d'images ou de métaphores afin d'exposer au mieux cette notion clé qu'est "wholeness" pour lui, ainsi que "timelessness", son versant temporel. L'individu est univers, et réciproquement. Les images provenant des mathématiques ont mis en évidence le caractère spéculatif de la recherche de la totalité qu'il désigne sous le nom de "wholeness". Paradoxalement, les images liées au cosmos cherchent peut-être à rendre cette totalité concrète : le cosmos comprend notre monde, et nous "le touchons du doigt", pour paraphraser Flammarion, qui vivait dans un univers conceptuellement différent de celui de Cummings, beaucoup plus restreint sur le plan spatial comme sur le plan temporel. Cependant, Cummings prend ces images, ainsi que les théories auxquelles elles peuvent renvoyer pour un lecteur attentif, pour ce qu'elles sont : des paradigmes, c'est-à-dire des grilles de lecture de l'univers, des constructions de l'esprit humain qui fabriquent le cosmos à leur façon – le terme "fabriquer" étant l'une des traductions possibles de l'étymon grec de "poésie". Cummings en garde ce qui construit et implique l'unité, et rejette ce qui divise, mesure, sépare les éléments. Une telle image de l'univers aurait-elle pu avoir cours plus tôt ? Il a fallu que la cosmologie soit suffisamment reconnue, les nouvelles idées vulgarisées de façon assez large pour que de telles images soient familières au poète comme au lecteur et prennent tout leur relief. Certaines de ces nouvelles théories font écho, malgré tout, aux spéculations d'Emerson sur le temps et l'espace : le terrain était donc préparé pour que Cummings s'empare d'idées venant d'un domaine considéré avec circonspection, par exemple, par Comte et la doctrine positiviste. En effet, selon Frédéric Chaberlot, pour le fondateur du positivisme :

[...] seule l'astronomie du Système solaire est considérée comme digne d'intérêt, par opposition à l'astronomie sidérale et nébulaire, jugée «nécessairement indéfinie». Il en va de même pour la cosmogonie, dont l'étude «positive» doit être strictement réduite au Système solaire. Comte va jusqu'à estimer que la lumière ne pourra jamais nous apporter d'informations sur la constitution physique

(température, par exemple), ou la composition chimique des astres. [...] Cohérent avec ses convictions, Comte ne souffle mot au sujet de la Voie lactée.

Cependant, des savants du XIX^{ème} siècle, bien que se réclamant d'une astronomie positiviste, n'ont pas suivi les conseils de Comte et ont effectué des recherches sur la Voie lactée.⁵⁷⁵

Or, le poète semble viser et critiquer vigoureusement ce courant de pensée en raison de son rapport au monde et de sa démarche inductive, et ce, dès "O sweet spontaneous /earth", c'est-à-dire dès le tout début de son œuvre poétique. En établissant peu à peu des liens entre les conceptions religieuses venant de son enfance, son propre arrière-plan littéraire et culturel, et les recherches scientifiques de son temps sur la structure de l'univers, et la nature de l'espace et du temps, Cummings bâtit en même temps sa propre conception des savoirs et de la meilleure manière de les construire.

C) "Wholeness" et "Oneness" : le continu et le discontinu

Nous avons montré que dans ses poèmes, Cummings prend en compte les paradigmes scientifiques de son temps : le sonnet "if(touched by love's own secret)we,like homing", à la fin de sa carrière, exprime toujours sa recherche d'une expression la plus adéquate possible du concept de totalité ("wholeness") et de la manière dont lui-même, en tant qu'humain et poète, l'expérimente concrètement. Il ne faut pas oublier, en effet, que Cummings est un poète du sensible, dans les deux acceptions du terme : sa poésie stimule les souvenirs sensoriels du lecteur, qui à son tour peut y associer des souvenirs émotionnels. L'importance de l'amour, "Love", bien souvent orné d'une majuscule, semble donc naturelle. On peut y lire un éloge d'une forme particulière d'attachement sentimental.⁵⁷⁶ Or, les notions de totalité ("wholeness"), ainsi que celle d'unité ("oneness") que Cummings lui associe explicitement, semblent à première vue bien peu concrètes. Cela nous amène à nous demander comment le sujet poétique les définit et s'y inscrit, en tant qu'individu.

575 Chaberlot, F., *La Voie lactée – Histoire des conceptions et des modèles de notre Galaxie des temps anciens aux années 1930*, Paris, CNRS Editions, 2003, p.166-167.

576 On peut également rappeler, sur un plan strictement biographique, les liens qui attachaient E.E. Cummings et Marion Morehouse : le personnage féminin de nombre de ses poèmes à partir du recueil *IXI* (dédié à Marion à la dernière page : "marion's book") peut bien souvent être rapproché, voire identifié à sa compagne, si l'on s'en tient à une lecture au premier degré des textes.

1. "i am a little church(no great cathedral)" : "a symbol of My LIVING Self"⁵⁷⁷

Ce poème, fondé sur une comparaison entre l'instance poétique et une simple église, s'ouvre sur un verbe clé pour Cummings : "i am" – verbe dont il a fait le titre du récit de son voyage en U.R.S.S., *EIMI*. Ce verbe ancre l'église-instance poétique sur terre, avant l'élévation finale qui intervient à la dernière strophe ("i lift", l.17). La construction du poème elle-même contribue à en faire le centre : non seulement elle affirme son existence, mais la vie présente et future tourne autour d'elle. On serait en droit d'y lire une contradiction avec ce que nous avons dit précédemment. Or, elle n'est qu'apparente : l'église-instance poétique est un lieu indéterminé, ce que l'article indéfini et l'absence de nom comme de description précise laissent entrevoir. De plus, chez Cummings, il n'y a pas de centre défini de l'univers, ou plutôt, tout être peut se considérer comme un centre, ou un système de référence : il ne le sera que le temps d'observer un phénomène ou un événement. Ici, l'église est le centre au début du poème, mais ce statut est éphémère et ne tarde d'ailleurs pas à laisser place à un autre statut dans lequel l'église se fond dans le Tout.

I am a little church(no great cathedral)
far from the splendor and squalor of hurrying cities
–i do not worry if briefer days grow briefest,
i m not sorry when sun and rain make april

my life is the life of the reaper and the sower;
my prayers are prayers of earth's awn clumsily striving
(finding and losing and laughing and crying)children
whose any sadness or joy is my grief or my gladness

around me surges a miracle of unceasing
birth and glory and death and resurrection:
over my sleeping self float flaming symbols
of hope,and i wake to a perfect patience of mountains

i am a little church(far from the frantic
world with its rapture and anguish)at peace with nature
–i do not worry if longer nights grow longest;
i am not sorry when silence becomes singing

winter by spring,i lift my diminutive spire to
merciful Him Whose only now is forever:
standing erect in the deathless truth of His presence
(welcoming humbly His light and proudly His darkness)⁵⁷⁸

577 Extrait d'une entrée du journal de Cummings, cité par Kennedy, R.S., *Dreams in the Mirror, op.cit.*, p.482.

578 *C.P.*, p.749.

Cummings met en place une alternance : à la première strophe centrée sur l'instance poétique, répond la deuxième dans laquelle cette dernière expose la nature de ses rapports avec l'humanité. La quatrième et la cinquième strophes reprennent cette alternance, à cela près que dans la cinquième strophe, c'est vers la divinité que se porte l'attention de la voix poétique. La troisième strophe, en position de pivot, place l'église au centre de la vie présente ("unceasing / birth", l.10-11) et à venir ("symbols / of hope", l.11-12).

Cependant, si l'instance poétique clame haut et fort son existence, l'article indéfini porte, en même temps que cette individualisation affirmée, une part d'indétermination. L'incertitude est perceptible : l'église est entre la terre ("my life is the life of the reaper and the sower", l.5) et le ciel. La part d'espace qui se dessine n'a pas non plus de forme bien définie : s'agit-il d'un être humain ou d'un bâtiment ? L'église ne contient rien. Nulle part elle n'est décrite, et il n'est fait nulle allusion à ses murs. Aussi l'équivalence posée entre l'homme et l'église peut-elle fonctionner puisque les limites ne sont pas clairement établies. Mais l'indétermination des limites de l'église a un autre intérêt. Un temple tel que l'église a pour origine première la volonté de distinguer un espace précis afin de le consacrer. Or, dans le cas du poème de Cummings, les limites sont littéralement absentes, comme si elles étaient transparentes ou mieux, caduques. Il n'y a pas de frontière entre l'espace que l'église est censée renfermer et l'espace plus lointain, sacralisé par la divinité elle-même. C'est l'espace entier, qu'il soit proche ou infiniment lointain, qui est sacralisé. En ce qui concerne le temps, le sujet s'en désolidarise clairement : les changements saisonniers sont simplement constatés, et le passé comme le futur n'ont aucune incidence. La vie humaine est résumée en un seul vers et quatre mots ("birth and glory and death and resurrection", l.10). L'équivalence posée entre l'église et une conscience humaine fait donc de cette dernière un espace à la fois ouvert, sacré et infini, qui se place de lui-même hors du temps terrestre, qu'il soit naturel ou social, tout en ayant conscience de son écoulement. La paix avec la nature, revendiquée à la ligne 14, marque l'instant où le monde terrestre rejoint le monde céleste. De l'espace implicitement restreint contenu par l'église à l'infini du ciel qui n'est pas nommé, sinon par le biais d'une métonymie – "Him" désigne la divinité qu'il est censé contenir –, l'espace est de plus en plus abstrait et sacré. Il n'est plus de place, à la fin du poème, pour le sordide dont le jeune Cummings faisait le centre de ses poèmes au début de sa carrière : les villes, le monde sont hors de la vue de l'instance poétique, hors de l'espace sur lequel l'église exerce son rôle de réceptacle des émotions des humains et de relais vers la divinité.

Les émotions tiennent une grande place dans ce poème, et, fait relativement inhabituel chez Cummings, elles sont explicitement nommées. Simplement, l'instance poétique ne les éprouve pas

personnellement : elle est bien plutôt, nous l'avons vu, un réceptacle et un relais des émotions des êtres qui peuplent son espace (voir la deuxième strophe). Elle en est un reflet aussi : la construction en chiasme le montre ("whose any sadness or joy is my grief or my gladness"). En vérité, l'instance poétique n'exprime aucun sentiment propre ; elle nie même éprouver l'inquiétude ou le regret, à deux reprises ("i do not worry", l.3 et 15 ; "i am not sorry", l.4 et 16). Elle ne partage ni le narcissisme du monde ("the splendor", l.2 ; "its rapture", l.14 ; à comparer avec "i am a little church", l.1 et 13, et "welcoming humbly His light", l.20), ni son angoisse ("anguish", l.14 s'oppose à "i do not worry", l.3 et 15). Le sublime ne la touche pas non plus (l.1). Les affects liés à une anticipation, à savoir l'espoir et l'angoisse, ainsi que la patience dans une certaine mesure, ne la concernent pas directement : ils sont ressentis par d'autres. L'instance poétique s'intéresse principalement aux émotions liées au présent (la tristesse et la joie, l.8), ainsi qu'à ce qui les a provoquées (l.7 : "finding and losing and laughing and crying", l.8), mais elle ne les ressent que par empathie. Sa sensibilité est en sommeil (l.11, "my sleeping self") : ses sentiments propres, au sens jamesien, sont pratiquement abolis, même s'ils l'entourent. Cela ne l'empêche en aucune façon d'être consciente d'elle-même, de sa propre existence évidemment, mais aussi de sa valeur. Qu'elle se compare explicitement à plus grandiose qu'elle-même ("no great cathedral", l.1), ou implicitement en opposant l'agitation, la taille, la beauté et la laideur des villes à sa propre paix, son caractère vraisemblablement quelconque ou encore sa petitesse, la voix poétique ne cesse de bâtir au fil du poème une image d'elle-même en adéquation avec le rôle qu'elle prétend jouer dans la deuxième strophe - rôle dans lequel le grandiose, le sublime, n'ont pas plus de place que le sordide : "my prayers are prayers of earth's clumsily, striving / [...] children". C'est un rôle d'intermédiaire, qu'elle ne peut jouer qu'en restant plus ou moins passive : de réceptacle aux émotions humaines, elle devient celui de la puissance divine (l.14).

L'état dans lequel l'instance poétique cherche à s'abîmer n'est pas pur : les limites sont floues et on pourrait penser que la fusion est parfaite, mais la voix poétique garde sa singularité, son "i", même minuscule, jusqu'à la dernière strophe. L'instance poétique fusionne, semble-t-il, avec l'humanité, ainsi que Cummings l'écrit dans sa troisième "nonlecture", "i and selfdiscovery" : "Now, finally and first, I was myself : a temporal citizen of eternity ; one with all human beings born and unborn".⁵⁷⁹ Cependant, l'individualité conservée de la voix poétique semble indiquer que la matrice du poème pourrait être, paradoxalement, "i am", mots qu'il faut lire comme une affirmation absolue d'existence, hors de tout attribut : avant d'être une église ou une conscience, l'instance poétique *est*,

⁵⁷⁹ Cummings, E.E., *i – six nonlectures*, *op.cit.*, p. 53.

et c'est sur ce fait que portent les variantes que sont les cinq strophes du poème.⁵⁸⁰ C'est ainsi, sans doute, qu'il faut comprendre la note de Cummings lui-même sur ce poème. Comprenant que la fusion qui pourrait véritablement créer l'unité, "wholeness", n'est pas parfaite, la voix poétique cherche à mettre en valeur la connexion dont elle a conscience entre elle-même, l'humanité et le cosmos et/ou la divinité, afin de se rapprocher le plus possible de cet état idéal. L'unité du cosmos est formée de particules indivises – littéralement, d'individus. Ainsi que l'affirme Cummings, elle n'implique pas l'uniformité : "[...] my *only social* thesis must = each individual being for him-or-herself ALONE: a Whole – vs *all* (conforming)". Il rejoint alors Emerson lorsqu'il écrit dans son essai *The Over-Soul* : "We live in succession, in division, in parts, in particles. Meantime within man is the soul of the whole; the wise silence; the universal beauty, to which every part and particle is equally related; the eternal ONE."⁵⁸¹

2. De "someone" à "Self"

Nous avons lu précédemment ce que Norman Friedman écrit au sujet du sonnet "noone and a star,am to am" (*C.P.*, p.721), dans lequel il lit une relation d'une expérience spirituelle de son auteur, et des progrès par lui accomplis en la matière. Cependant, il note une ambiguïté : alors que l'instance poétique affirme la fusion entre le sujet à la troisième personne du singulier et l'étoile ("till her utmost secrecies and his / [...] merge—at not imaginable which instant born,a[...]Self adventures deathlessness" (l.10 à 14)), la distance qui les sépare paraît étrangement grande ("millionary wherewhens distant,as/reckoned by the unimmortal mind"). Bien entendu, conformément à ce que nous avons pu dégager, "the unimmortal mind" fait très probablement allusion au savoir institutionnel, à celles et ceux qui créent et/ou vulgarisent les paradigmes en vigueur au sujet de l'immensité des distances cosmiques et de l'espace-temps ("millionary wherewhens distant").⁵⁸² Ces deux lignes peuvent alors se lire comme l'expression de la supériorité de l'esprit poétique sur l'esprit scientifique – le premier permettant de vivre en imagination ce que les raisonnements du second affirment être impossible. On peut également y voir une ambiguïté : étant donné ces distances, la fusion des deux dernières strophes serait-elle aussi totale que le sujet

580 Nous renvoyons, à nouveau, vers la définition de la matrice d'un poème par Michahel Riffaterre, dans *Semiotics of Poetry*, (*op.cit.*), p. 19.

581 Emerson, R.W., *Essays : First an Second Series*, p.156.

582 Le pluriel peut s'entendre si l'on pense à une des conséquences de la relativité générale : chaque objet massif modifie l'espace-temps autour de lui. Voir Hawking, S., *A Brief History of Space and Time* (*op.cit.*), p.38. Cummings pousse l'image plus loin : l'univers est divisé en une multitude d'espaces-temps distincts – idée à rapprocher d'un vers du sonnet de la p.659 ("a million wheres which may never become/one"), et sur laquelle nous aurons à revenir.

poétique semble vouloir le dire ? Ce n'est pas la seule ambiguïté : une fois la fusion imaginaire effective, l'humain insignifiant du départ ("noone") devient autre. On peut reconstituer le texte suivant : "a Self who is neither each and both". L'être qui résulte de la fusion est à la fois l'un et l'autre, et ni l'un ni l'autre. Nous nous trouvons donc devant un poème qui est une expression parmi les plus précises de l'unité recherchée par le poète, laquelle semble être entachée de contradictions : les distances entre les êtres forment un obstacle peut-être pas totalement surmonté. De plus, il n'est pas sûr non plus que le sujet n'y laisse pas une partie de lui-même, ce qui contredirait l'exigence de Cummings selon laquelle un individu doit pouvoir rester tel, sans rien sacrifier de sa singularité. On remarque une autre étrangeté : dans ce poème sur la fusion, l'instance poétique se distingue de l'être qui fusionne. L'expérience de l'unité avec le cosmos est décrite de l'extérieur, à la troisième personne : "noone and a star stand". Pourquoi dans ce cas rapporter une telle expérience, éminemment intime, à la troisième personne ?

Cette distance apparente avec l'expérience s'abolit si l'on se souvient du sonnet qui le précède immédiatement dans le recueil : "someone i am wandering in town(if its" (*C.P.*, p.720). La voix poétique se transforme : de "someone i am" (l.1), elle devient "i am anyone" (l.3 et 6), pour terminer par : "and i'm[...]noone". C'est donc bien elle-même que l'instance poétique observe dans ce processus de fusion imaginaire – ou spirituelle, dirait Norman Friedman – avec le cosmos, lorsque le sonnet suivant démarre par les mots "noone and a star, am to am".

Nous avons auparavant étudié ce dernier sous l'angle de la représentation du cosmos comme image de l'unité recherchée par le poète. Cependant, nous voyons qu'il est une chose de plus à observer à son sujet : ce sonnet est la suite, ou le résultat, de celui qui le précède immédiatement dans le recueil. En effet, "blossom a first star)one"⁵⁸³ s'enchaîne parfaitement avec : "noone and an star,am to am".⁵⁸⁴ Il serait donc intéressant de comprendre comment s'opère, selon Cummings, la transition entre un sujet poétique humain, individu clairement distingué des autres ("someone"), à un sujet poétique universel, éprouvant un sentiment de communion avec le cosmos. Nous verrons ainsi comment "wholeness" et "oneness" s'articulent ici, et comment ces deux sonnets complètent "i am a little church(no great cathedral)" sur ce plan, avant d'avancer vers la conception de la connaissance vraie selon Cummings.

Voici donc le premier sonnet du diptyque (*C.P.*, p.720, n°48) :

583 *C.P.*, p. 720, l.14.

584 *C.P.*, p.721, l.1.

someone i am wandering in town(if its
 houses turning into themselves grow

 silent unpon new perfectly blue)

 i am any(while around him streets
 taking moments off by moment day
 thankfully become each other)one who

 feels a world crylaughingly float away

 leaving just this strolling ghostly doll
 of an almost vanished me(for whom
 the departure of everything real is the
 arrival of everything true)and i'm

 no(if deeply less conceivable than
 birth or death or even than breathing shall

 blossom a first star)one

Les deux poèmes présentent deux structures très proches, une alternance réglée de trois vers isolés, deux distiques, un tercet et un quatrain. Ces similarités accentuent bien sûr l'effet de diptyque, d'autant plus que le poème qui le précède ainsi que celui qui le suit dans le recueil, s'ils abordent des thématiques proches (la tombée de la nuit, la lune flottant dans le ciel nocturne), ont des structures plus libres.

Dans le sonnet "someone i am wandering a town(if its", le silence et l'obscurité envahissent tout. Grâce à la nuit, les espaces de la ville semblent s'unir pour prendre part à l'unité du cosmos, à moins qu'ils ne deviennent uniformes en se fermant sur eux-mêmes. À mesure que l'obscurité tombe, la ville disparaît au sens propre et au sens figuré ("a world crylaughingly float away", l.7). Pendant ce temps, le sujet s'annihile : tout d'abord "someone" et "i", il devient "any [...]", l.4 et 6, puis "no[...]one (l.12 et 14). La mort menace alors un sujet pourtant pourvu de sensibilité ("i am any [...]one who / feels [...]"), qu'il finit par perdre (l.8-9). C'est après cette mort symbolique, après avoir perdu tout contact avec le réel (l.10-11), que l'être même du sujet est touché : "i am" est éliminé en "i'm" et c'est évidemment ce verbe tronqué qui reçoit "noone" pour attribut.

À l'annihilation progressive du sujet semble s'opposer l'annonce de l'arrivée de l'étoile, dans le sonnet suivant, "noone and a star,am to am".⁵⁸⁵ La résurrection de "no...one" est elle aussi progressive puisque le poète commence ce second sonnet simplement avec ce mot dont les deux composants ont été à nouveau réunis, "noone". Atteindre le sentiment d'être pleinement un et inclus

585 C.P., p. 721.

dans l'univers s'est donc révélé laborieux, et a impliqué une transformation en profondeur de l'instance poétique, ainsi qu'une distanciation, voire une division. C'est le néant qui conduit au Tout, mais là aussi, tout est affaire de gradation. De "noone", le sujet passe à "am" (enfin entier), puis est assimilé à "life" et à "breathing", par le jeu des parallélismes dans les trois premiers vers. Ainsi se trouvent restaurées ses propriétés corporelles et physiques. Ensuite, viennent les capacités mentales, en particulier l'imagination "flaming dream" : le "noone" du début est alors redevenu pleinement humain ("human one", l.8), et recouvre sa sensibilité ("soul", l.9) et son libre arbitre ("freedom", l.9 également). Cet humain, en tant qu'unité ("one") est alors prêt pour une (re)naissance qui est en fait une fusion avec l'étoile, symbole du Tout. L'être, le "someone" du début du sonnet de la page 720 se trouve complètement transformé, ni tout à fait lui-même, ni tout à fait un autre. Cependant, il conserve en quelque sorte une part d'individualité, puisqu'il est capable de rendre compte de cette expérience de façon distanciée.

Cette lecture croisée de ces deux sonnets permet de poser deux conditions : pour Cummings, afin d'être un individu au sens plein du terme ("One"), le sujet doit avoir conscience des liens qui le relie au Tout. En d'autres termes, "Oneness" (l'unité) ne peut exister sans "Wholeness" (la totalité). Réciproquement, une fusion complète n'est pas possible, le sujet conservant nécessairement une part de son individualité.

How often have I been replied to, when expressing doubts of the logical necessity of the absolute, of flying to the opposite extreme : 'But surely, SURELY there must be *some* connection among things !' As if I must necessarily be an uncontrolled monomaniac insanelly denying any connexion whatever. The whole question revolves in very truth about the word 'some'. Radical empiricism and pluralism stand out for the legitimacy of the notion of *some* : each part of the world is in some way connected, in some other ways not connected with its other parts, and the ways can be discriminated, for many of them are obvious, and their differences are obvious to view. Absolutism, on its side, seems to hold that 'some' is a category ruinously infected with self-contradictoriness, and that the only categories inwardly consistent and therefore pertinent to reality ar 'all' and 'none'.⁵⁸⁶

Cummings semble partager cette idée de William James comme à regret : dans ses écrits, par exemple dans la note citée par Richard S.Kennedy, ou bien encore dans sa quatrième *nonlecture*, il insiste sur la nécessité de l'individualisme au sens où il l'entend, c'est-à-dire la nécessaire différenciation des humains entre eux. Cependant, il cherche à reconstituer par l'imagination, dans ses poèmes, l'unité du cosmos perdue par le savoir et la technique – unité qui implique, entre autres,

586 James, W. *A Pluralistic universe*, in *Writings 1902 – 1910*, New York, The Library of America, 1987, p.666.

une proximité voire une fusion de l'humain avec la nature et avec ses semblables. Cela induit un danger, qui est précisément celui de l'indistinction. "Wholeness" exprimerait donc l'état de l'individu en lien quasiment fusionnel avec un cosmos infini, sacralisé – avec les risques que cela comporte, en particulier l'anéantissement pur et simple du sujet, dont ce dernier est censé rester plus ou moins conscient. C'est justement contre de tels risques que paraît lutter le sentiment d'unité ("Oneness"), c'est-à-dire la distinction des individus les uns par rapport aux autres et à l'univers. Le sentiment de totalité ("Wholeness") est donc la conscience prégnante du lien à l'univers, avec en arrière-plan la conscience de l'individualité. Le sentiment d'unité, à l'inverse, est la conscience que chaque être humain peut avoir de son individualité et de son libre arbitre, avec en arrière-plan la conscience des liens plus ou moins puissants qui le lient au cosmos pris dans son acception la plus large – microcosme terrestre et macrocosme. Selon James, la position des empiristes radicaux à ce sujet s'oppose aux visions intellectualistes et positivistes, contre lesquels Cummings, une fois encore, se trouve positionné. Il n'est pas rare qu'unité et totalité se trouvent réunies dans un même poème.

D) "The most prodigious of all universes"⁵⁸⁷

1. L'individu-univers : "so many selves(so many fiends and gods"

Du sonnet "so many selves(so many fiends and gods"⁵⁸⁸, Richard S.Kennedy pense qu'il décrit assez bien Cummings vu par lui-même à la fin de sa vie. Le poète y ferait allusion à ses sautes d'humeur fréquentes.⁵⁸⁹ Ce point de vue s'entend, quoiqu'il ne soit valable, à notre avis, qu'en se cantonnant à un niveau de lecture immédiat. En effet, ce poème, à nouveau, ne fait aucun usage de la première personne, sauf de façon indirecte et paradoxale, à l'avant-dernière ligne. Voici ce sonnet :

so many selves(so many fiends and gods
each greedier than every)is a man
(so easily one in another hides;
yet man can,being all,escape from none)

so huge a tumult is the simplest wish:
so pitiless a massacre the hope
most innocent(so deep's the mind of flesh
and so awake what waking calls asleep)

587 Cummings, E.E., *Six nonlectures*, p.65.

588 Cummings, E.E., *XAIPE n°11*, in *Complete Poems*, p.609. Il a déjà été cité plus haut, mais nous le reproduisons à nouveau par souci de commodité.

589 Kennedy, R.S., *E.E. Cummings revisited*, p.128.

so never is most lonely man alone
(his briefer breathing lives some planet's year,
his longest life's a heartbeat of some sun;
his least unmotion roams the youngest star)

—how should a fool that calls him "I" presume
to comprehend not numerable whom?

Si on peut bien sûr y lire des allusions autobiographiques, étant donné la situation personnelle du poète à l'époque de sa composition, il faut tout de même noter que ce sonnet exprime des idées qu'il est possible de généraliser. L'usage de la troisième personne du singulier suggère, sinon une généralisation, du moins une distanciation de la part de Cummings vis-à-vis du constat qu'il y expose, sur la difficulté pour un être humain de faire cohabiter en lui-même les diverses facettes de sa personnalité. On peut lire éventuellement une allusion au concept d'inconscient en psychanalyse à la fin de la deuxième strophe. Dans la première partie de cette strophe, Cummings fait des espoirs de l'humanité la cause inconsciente de choses ou actions dramatiques. Ces conséquences involontaires peuvent être lues au sens figuré, si on y comprend l'agitation mentale qu'elles sont susceptibles de provoquer chez le sujet qui les ressent, ou au sens propre si l'on pense aux guerres mondiales, par exemple. Toujours est-il que le poète ne trace pas dans ce sonnet un portrait de l'humanité plus flatteur que celui qui, déjà, figurait dans *Tulips & Chimneys* presque trente ans plutôt, dans "Humanity i love you".⁵⁹⁰

Le sonnet "so many selves(so many fiends and gods" (*C.P.*, p.609) est publié par Cummings dans le même recueil que "swim so now so many million worlds in each" (*C.P.*, p. 603), avec lequel il présente des similarités certaines. Prenons les deux premiers vers de chaque sonnet :

swim so now million many worlds in each
least less particle of perfect dark
(*C.P.*, p. 603)

so many selves(so many fiends and gods
each greedier than every)is a man
(*C.P.*, p. 609)

On se trouve devant deux situations analogues : une entité (animée ou non, cela n'a pas ici d'incidence), réputée petite ou limitée, en contient une infinité d'autres : l'expression "so many", présente dans le premier vers de chacun des deux sonnets (quoique éclatée dans le sonnet p.603), souligne l'analogie. On peut noter d'autres convergences lexicales : "fool", "calls" ou "called". Le

590 *C.P.*, p.53.

fait qu'aucun des deux poèmes ne présente d'excentricités grammaticales, mais fait un usage important et conventionnel des parenthèses (commentaires, apartés) accentue la ressemblance.

D'autres parallèles entre les deux sonnets peuvent être tracés : tout d'abord, la présence d'un sentiment d'incertitude, allié à un certain fatalisme. On le lit dans les deux derniers vers du sonnet de la page 603 : "i mean they're possible / –but" lifting "flowers" more all stars than eyes / "only are quite what worlds merely might be". Nous avons vu qu'il pouvait y avoir plusieurs niveaux de lecture. Malgré tout, on y lit facilement une acceptation, une résignation devant la part d'incertitude qui préside au devenir des "mondes" considérés par les deux voix poétiques. Dans le poème de la page 609, l'instance poétique, après avoir constaté le caractère composite de l'âme humaine, en tire une conclusion définitive : "yet man can, being all,escape from none" (1.4). L'homme est à la merci des différentes forces psychiques qui composent son esprit. Étant donné que ces forces sont inconscientes ("so easily one in another *hides*" (1.3, nous soulignons)), il est presque impossible de prévoir laquelle a tenu, tient ou tiendra les rênes à un instant donné : le devenir de l'homme est donc lui aussi soumis à l'incertitude liée à l'imprévisibilité des forces psychiques qui travaillent son inconscient – de la même façon que les mondes du poème de la page 603 sont conduits par des forces que personne ne peut maîtriser et dont personne ne peut prévoir les conséquences. Dans les deux poèmes, l'instance poétique aboutit à une conclusion quelque peu teintée de fatalisme : personne n'a de prise face à l'incertitude créée par les forces physiques de la nature, ou par les forces inconscientes de l'esprit. Dans tous les cas, il n'est pas de conséquence heureuse à attendre.

On remarque que les deux sonnets sont marqués par l'incompréhension. Dans "swim so now so many million worlds in each" comme dans "so many selves(so many fiends and gods", la voix poétique refuse de reconnaître à l'esprit humain toute capacité de compréhension de l'objet considéré. Dans les deux cas, ce constat d'inpuissance est présenté par le biais d'une question rhétorique :

how should a loudness called mankind unteach
whole infinite the who of life's life(hark

what silence)?"

(C.P., p. 603)

–how should a fool that calls him "I" presume
to comprehend not numerable whom ?

(C.P.,p, 609).

Notons également la construction de ces deux questions, assez similaire. Elle permet à Cummings de compléter à quelques pages de distance le portrait à charge de l'espèce humaine : son orgueil en particulier est souligné ("loudness", *C.P.*, p. 603 ; "a fool that calls himself "I"", *C.P.*, p. 609), auquel le poète adjoint la bêtise. À "loudness" dans le premier sonnet répond "tumult" dans le deuxième. Le second terme de chacune des questions rhétoriques renforce dans les deux cas l'impression dégagée, celle de l'impuissance de l'humanité devant une réalité qui la dépasse du fait de ses limites inhérentes. En creux, son orgueil n'en paraît que plus démesuré.

Pour souligner le fait que ces deux sonnets se complètent mutuellement, notons que ces deux thèmes – l'incertitude et l'incompréhension – sont positionnés en miroir : incompréhension au début du sonnet "swim so now million many worlds in each", incertitude dans "so many selves(so many fiends and gods)", et réciproquement. À tout cela s'ajoutent les considérations sur la petitesse des objets observés (mondes / fleurs, êtres humains) et leur caractère éphémère. Si donc on lit le second sonnet en ayant en mémoire le premier, dans lequel s'affirment cette petitesse et cette fragilité, la place accordée à l'humanité dans "so many selves(so many fiends and gods" en paraît d'autant plus insignifiante. En deux sonnets, Cummings remet l'humanité à la place qui lui revient, selon lui.

On note une évolution somme toute logique d'un sonnet à l'autre : alors que dans le premier, le poète imagine un dialogue à deux voix au sujet d'un objet extériorisé, l'instance poétique du sonnet "so many selves(so many fiends and gods" est seule à considérer un monde intérieur qui peut être le sien, même si elle en généralise les particularités à l'humanité entière. Cummings, finalement, par le biais de ces procédés d'écriture et grâce à la proximité des deux textes dans le recueil, explicite la comparaison, voire l'équivalence qu'il pose entre l'humanité et l'univers. Le sonnet "so many selves(so many fiends and gods" explore la part sombre de l'humanité qui devient alors, étant donné son insignifiante, "[a] particle of perfect dark" (*C.P.*, p.603, l.2), par conséquent un univers en soi.

Les questionnements sont donc similaires dans ces deux sonnets, mais si dans le premier, les voix poétiques expriment sans détour leur émerveillement quelque peu teinté de fatalisme, dans le second sonnet ce sentiment si cher à Cummings a disparu. Reste le cœur, le nœud ou la matrice commune à ces deux poèmes : l'homme est un univers. Cependant, l'univers comme métaphore n'est pas un simple reflet des états d'âme du poète à un instant donné – même si chacun des deux sonnets se teinte d'une émotion dominante. Ce qui intéresse Cummings, c'est bien plutôt la construction même de l'âme humaine. La structure de l'univers, telle qu'il la comprend, la conçoit et l'utilise à des

fins poétiques, lui permet de proposer un modèle de structure pour la psyché humaine. L'homme est un univers, ou, mieux encore, une particule comprise dans l'un des mondes existants (ou formant elle-même l'un de ces monde), à son tour inclus dans une simple particule, dans un tout qui n'est pourtant pas encore le Tout : "least less particle of perfect dark" : cette expression implique l'existence de particules distinctes de différentes tailles.

Dans le monologue (p.609), l'instance poétique, quoique concentrée sur sa propre intériorité, prend néanmoins la précaution de la mettre à distance : "a man", "lonely man" (l.9), "a fool that calls him "I" "(l.13) – comme si ce "I" se pensait omniscient – tous ces termes à la troisième personne lui permettent évidemment de généraliser son propre cas. Cependant, l'analogie montre que l'humanité pourrait bien être aussi incompréhensible, aussi irréductible à des généralités que l'univers lui-même : tous deux ont en partage la complexité. Richard S. Kennedy écrit que "so many selves(so many fiends and gods" est le reflet de la conscience qu'avait Cummings de ses difficultés relationnelles et d'une certaine instabilité émotionnelle dont il pouvait souffrir.⁵⁹¹ Cependant, l'absence de la première personne ouvre le questionnement de l'instance poétique en le généralisant à l'humanité entière. On peut y déceler plusieurs niveaux de lecture : au-delà des causes inconscientes de ses propres difficultés, Cummings pose tout d'abord la question de la justification de sa poésie, voire de l'acte d'écriture en tant que tel. Comment, moi, poète, semble-t-il se demander, osé-je tenter de saisir l'âme humaine en si peu de mots, étant donné sa complexité, comme les voix poétiques de "swim so now so million many worlds in each" cherchaient en vain à voir le cosmos dans une simple fleur ? Plus généralement encore, comment l'homme peut-il prétendre comprendre l'univers s'il ne se comprend lui-même en premier lieu ? Bien sûr, cette dernière question amène sa réciproque : comment l'homme peut-il espérer se comprendre lui-même, alors qu'il sait que son âme est aussi complexe que l'univers qui le contient, univers dont il ne peut saisir la structure ni le fonctionnement ? Bergson écrit, dans *L'Évolution créatrice* :

Par là, un être vivant se distingue de tout ce que notre perception ou notre science isole ou clôt artificiellement. On aurait donc tort de le comparer à un *objet*. Si nous voulions chercher dans l'inorganisé un terme de comparaison, ce n'est pas à un objet matériel déterminé, c'est bien plutôt à la totalité de l'univers matériel que nous devrions assimiler l'organisme vivant. Il est vrai que la comparaison ne servirait plus à grand'chose, car un être vivant est un être observable, tandis que le tout de l'univers est construit ou reconstruit par la pensée.⁵⁹²

591 Kennedy, R.S., *E.E. Cummings Revisited*, (op.cit.), p.128.

592 Bergson, H., *L'Évolution créatrice*, op.cit., p.507.

Cummings semble partager une conception voisine. Par ailleurs, on voit que la psyché humaine, l'homme en tant qu'individu (c'est-à-dire être indivisible) obéit pour Cummings à la même dialectique "wholeness / oneness" que le cosmos. L'homme ne peut se comprendre comme individu qu'en acceptant sa pluralité et c'est en faisant un pas de côté, en tant que "One", qu'il pourra en prendre conscience. L'homme comme l'univers est pour le poète "a particle of perfect dark", mystère littéralement insondable, réceptacle d'autres univers juxtaposés ou imbriqués les uns dans les autres à la manière des poupées gigognes (*C.P.*, p.609, l.3). Il est aussi comme chacun de ces mondes, soumis à l'incertitude et à l'éphémère. Bergson, à nouveau, écrit dans le troisième chapitre du livre que nous venons de citer :

Je suis donc – il faut bien adopter le langage de l'entendement, puisque l'entendement seul a un langage – unité multiple et multiplicité une ; mais unité et multiplicité ne sont que des vues prises sur ma personnalité par un entendement qui braque sur moi ses catégories : je n'entre ni dans l'une ni dans l'autre ni dans les deux à la fois, quoique les deux, réunies, puissent donner une imitation approximative de cette interpénétration réciproque et de cette continuité que je trouve au fond de moi-même.⁵⁹³

Cummings met en pratique une pensée comparable : "swim so now so million many worlds in each" prépare en quelque sorte le terrain, en assimilant le cosmos à un objet observable au travers d'une fleur nommée elle-même cosmos. Alors, une forme d'analogie entre l'esprit humain et l'univers devient possible, quoiqu'imparfaite, probablement, ainsi que le rappelle Deleuze lisant Bergson :

D'une part, on a raison de comparer le vivant au tout de l'univers ; mais on a tort d'interpréter cette comparaison comme si elle exprimait une sorte d'analogie entre deux totalités fermées (macrocosme et microcosme). Si le vivant a de la finalité, c'est au contraire dans la mesure où il est essentiellement ouvert sur une totalité elle-même ouverte : «la finalité est externe, ou elle n'est rien du tout». C'est donc toute la comparaison classique qui change de sens ; et ce n'est pas le tout qui se ferme à la manière d'un organisme, c'est l'organisme qui s'ouvre sur un tout, et à la manière de ce tout virtuel.⁵⁹⁴

Cette pensée imprègne l'œuvre de Cummings jusqu'à la fin, à telle enseigne que le dernier poème des *73 Poems* choisis et publiés par Marion Morehouse et George Firmage met en lumière un paradigme poétique semblable, s'il est permis de le désigner ainsi : c'est à des mondes, peut-être

593 Bergson, H., *L'Évolution créatrice*, *op.cit.*, p. 714.

594 Deleuze, G., *Le bergsonisme*, Paris, PUF, (1996, (rééd.2011), p.110. La citation de Bergson insérée par Deleuze provient de *L'Évolution créatrice*, (*op.cit.*), p.529.

à une infinité de mondes différents, que l'instance poétique se compare, c'est-à-dire à d'autres êtres humains. Or, ceux-ci, à condition d'être pleinement sensibles (aux niveaux sensoriel et émotionnel) et conscients de leur place au sein du cosmos, sont eux-mêmes plus que des univers, à en croire la quatrième des *nonlectures* :

When this book [*The Enormous Room*] wrote itself, I was observing a negligible portion of something incredibly more distant than any sun; something more unimaginable huge than the most prodigious of all universes –

Namely?

The Individual.⁵⁹⁵

2. "Love" : l'élan qui dynamise l'homme-univers

Ce sentiment de l'amour est fortement connoté chez Cummings. C'est particulièrement le cas dans la partie plus tardive de son œuvre, c'est-à-dire après l'entrée de Marion Morehouse dans la vie du poète en 1931, année de la parution de *W[ViVa]*. Aussi ne peut-on totalement écarter, d'une étude sur l'expression de "love" dans la seconde partie de l'œuvre littéraire de Cummings, la dimension biographique de l'auteur. On peut remarquer à ce sujet qu'après 1930, à tout le moins, on ne trouve pas dans les "booksofpoems" de poèmes traitant de ruptures, d'abandon, de conflits. Bien au contraire, l'amour dans les poèmes de Cummings semble se caractériser avant tout par une réciprocité absolue qui s'impose comme une évidence. Totalement inconditionnel, il conduit bien souvent la voix poétique à placer l'être aimé (jamais nommé par son nom propre) au dessus de tout. L'amour est par ailleurs le sentiment le plus souvent cité explicitement, et non par allusions indirectes, par Cummings. Encore l'est-il assez peu sous la forme d'un attachement qu'on pourrait qualifier de banal – les caractéristiques relevées quelques lignes plus haut le sous-entendent déjà. La dimension autobiographique dans les poèmes s'observe au travers de l'attachement exclusif et absolu que l'on y décèle entre l'instance poétique et l'être aimé – du moins est-ce ainsi que la voix poétique le présente. Un sonnet paru dans *IXI* – recueil par ailleurs dédié à Marion à la toute dernière page – expose au lecteur, et en des termes simples, un sentiment réciproque impossible à briser par la force ni par la mort :

595 Cummings, E.E., *i- six nonlectures*, (*op.cit.*), p.65. Cummings cite une introduction qu'il a lui-même composée pour une réédition de *The Enormous Room*, en 1934.

.No doing shall undo
 (nor madness nor mere death nor both who is
 la guerre)your me or simplify my you
 ,darling⁵⁹⁶

On s'aperçoit dans le même passage que cet attachement est une véritable possession mutuelle ("your me", "my you"), les deux êtres se fondant même en une seule entité, "we" ou "ourselves" plus haut dans le sonnet. Une telle réciprocité confine donc à la fusion, ce qu'un sonnet tel que "i carry your heart(i carry it in my heart" (*C.P.*, p.766), illustre parfaitement :

i carry your heart with me(i carry it in
 my heart)i am never without it(anywhere
 i go you go,my dear;and whatever is done
 by only me is your doing,my darling)
i fear
 no fate(for you are my fate,my sweet)i want
 no world(for beautiful you are my world,my true)
 and it's you are whatever a moon has always meant
 and whatever a sun will always sing is you

here is the deepest secret nobody knows
 (here is the root of the root and the bud of the bud
 and the sky of the sky of a tree called life;which grows
 higher than soul can hope or mind can hide)
 and this is the wonder that's keeping the stars apart

i carry your heart(i carry it in my heart)

Cependant, si les deux êtres forment un seul agent (l.2 à 4), ils n'en sont pas moins clairement individualisés : l'équilibre entre la totalité et l'unité est encore une fois au cœur du poème. La matrice du sonnet semble être simplement "Love". Un autre sonnet explore cette même dialectique entre l'unité et la totalité : "one's not half two. It's two are halves of one." (*C.P.*, p.556). Le reste du sonnet consiste en une expansion de ce premier vers. Si "one" désigne le couple, il est aussi une partie de "whole", le Tout, en même temps qu'il est un tout. Or, pour observer ce tout et en faire un poème, il est nécessaire qu'un des individus qui le composent s'en détache et puisse réintégrer ce tout miniature : "which halves reintegrating" (l.2). On peut donc, à ce stade, distinguer "Love" (d'où la majuscule que Cummings lui attribue) d'un sentiment amoureux banal : il est à la fois l'unité et la totalité, et ce qui permet au sujet poétique de passer de l'un à l'autre. Il représente donc la connexion en tant que telle, voire l'énergie, ou la force qui maintient cette dernière en place ("love is[...] the strength so strong mere force is feebleness", *C.P.*, p.768, l.9 et 11). Dans "i carry your heart(i carry it in", le sentiment amoureux n'est jamais nommé – il est la matrice du poème – mais il représente ce qui est à la fois le plus caché et le plus porteur d'énergie : "the root of the root

596 "we love each other very dearly", *C.P.*, p.577, l.9 à 12.

and the bud of the bud". C'est aussi ce qui relie la vie (l'arbre) à la terre ou au passé, et au ciel ou au futur. La vie est donc clairement située dans un ici-maintenant ("now-here") et c'est l'amour comme énergie qui lui permet de se projeter ainsi dans toutes les dimensions de l'espace-temps.

En tant que force ou énergie, "Love" est régulièrement chez Cummings au centre d'images évoquant des mouvements dynamiques. On le perçoit clairement dans "if everything happens that can't be done".⁵⁹⁷ Dans ce poème, nous l'avons vu plus haut, la voix poétique oppose aux savoirs institutionnalisés le couple réuni sous le pronom "we". Or, ce couple est caractérisé par son dynamisme, exprimé en termes de mouvements. "Love" est donc une énergie, un élan qui met le sujet poétique en mouvement dans l'espace-temps : "we'll adventure the into / most immemorial of whens".⁵⁹⁸ On remarque que l'objet lyrique, autrement dit la personne aimée, est traversé par la même énergie puisque le pronom "we" est fréquemment le seul utilisé. Ce fait a été noté, également, dans "if,we(touched by love's own secret)we,like homing" (*C.P.*, p. 659) : l'amour est l'impulsion, l'élan qui met le couple "i and you" en mouvement.

"Love" est aussi ce qui ouvre le champ des possibles :

but we've the may
(for you are in love
and i am)to sing,
my darling:while
old worlds and young
(big little and all
worlds)merely have
the must to say⁵⁹⁹

Le double sens de "may" à la première ligne provoque une indétermination intéressante, en ce qu'elle rappelle la saison phare des poèmes de Cummings, à savoir le printemps, avec son cortège de renaissances. L'énergie qui met la nature et le sujet en mouvement est "Love", lequel permet à la parole de ce dernier d'être autre chose que des mots convenus ou attendus ("the must to say", l.8).

"Love", un amour inconditionnel et infini, exprimé en termes d'énergie et de mouvement est lié chez Cummings au printemps, ce qui, finalement, ne présente pas une très grande originalité du point de vue littéraire. Cependant, sous l'imagerie en apparence romantique d'un poème tel que "sweet spring is your" (*C.P.*, p.591), où les oiseaux, les fleurs, le ciel et les arbres entourent un

597 *C.P.*, p. 594.

598 *C.P.*, p.577, l.17-18) : le temps est spatialisé.

599 *C.P.*, p.776, l.1 à 8

couple amoureux, point une notion importante, voire fondamentale chez Cummings, celle de la spontanéité. L'amour et la vie partagent cette même caractéristique. On se rappelle un des premiers poèmes marquants à ce sujet dans le corpus cummingsien : "o sweet spontaneous / earth" (*C.P.*, p. 58), dans lequel la puissance de vie de la nature était mise en balance – déjà – avec les savoirs et leurs diktats. On peut relire à ce sujet Bergson, à nouveau : «la spontanéité de la vie [se] manifeste par une continuelle création de formes succédant à d'autres formes».⁶⁰⁰ Quoique le philosophe souligne par la suite que «cette indétermination ne peut pas être complète», son intention est de mettre en évidence les capacités créatrices de la nature au travers des espèces rencontrées. Cummings fait de même, à sa manière, et associe dans certains textes la spontanéité à l'amour, "Love". Voyons par exemple le poème page 774 des *Complete Poems* :

for any ruffian of the sky
 your kingbird doesn't give a damn—
 his royal warcry is I AM
 and he's the soul of chivalry

in terror of whose furious beak
 (as sweetly singin creatures know)
 cringes the hugest heartless hawk
 and veers the vast most crafty crow

your kingbird doesn't give a damn
 for murderers of high estate
 whose mongrels creed is Might Makes Right
 —his royal warcry is I AM

true to his mate his chicks his friends
 he loves because he cannot fear
 (you see it in the way he stands
 and looks and leaps upon the air)

Le poète fait ici le portrait d'un spécimen d'une espèce d'oiseau commune en Amérique du Sud – et très probablement, de façon métaphorique, son propre portrait quelque peu idéalisé. Tout le poème s'attache à montrer la grande combativité de l'oiseau (qui n'hésite pas à s'attaquer à plus gros que lui), son énergie et sa loyauté, ainsi que la spontanéité de son cri que Cummings interprète comme une simple mais ferme affirmation de sa conscience d'exister : "I AM" (l.3 et 12). Cette créature spontanée est une nouvelle preuve pour le poète de la spontanéité de la vie. Tout cela est assez convenu, mais notons que l'oiseau éprouve à la dernière strophe un sentiment bien humain : "he loves because he cannot fear". Cette impertinence peut se résoudre de plusieurs façons qui ne s'excluent pas mutuellement : premièrement, un anthropomorphisme pur et simple ; deuxièmement, l'oiseau peut être, nous l'avons noté plus haut, une métaphore permettant au poète de se décrire lui-

600 Bergson, H., *L'Évolution créatrice*, (*op.cit.*), p.568-569.

même de manière détournée ; troisièmement, l'avant-dernière strophe du poème peut être une explicitation d'une conception particulière de l'amour dans ce cas précis. Il ne s'agit évidemment pas pour Cummings du sentiment amoureux en tant que tel, mais d'une idée beaucoup plus large et plus universelle : le verbe n'a pas de complément d'objet. L'amour est conditionné par l'absence de crainte, c'est-à-dire d'appréhension du futur due à des souvenirs d'expériences passées pénibles. C'est donc un sentiment ancré dans le présent. C'est également une énergie qui met l'oiseau en mouvement : "(you see it in the way he stands / and looks and leaps upon the air)" (l.15-16). Étant une énergie naturelle, elle est à l'œuvre dans les êtres les plus proches de la nature – proximité qui s'exprime dans le cri très spontané de l'oiseau. Être, pour Cummings, se conjugue toujours au présent et est synonyme de vie⁶⁰¹ ; un être tel que l'oiseau, traversé par l'énergie qui s'exprime dans la spontanéité et la créativité de la nature, s'en fait le relais grâce à "Love". Ce sentiment, finalement, se différencie de l'amour dans son acception la plus courante – d'où la distinction opérée ici entre "Love" et l'amour – de par son caractère plus universaliste que le simple sentiment amoureux entre deux êtres humains.

3. "Love", l'énergie qui dynamise le cosmos

Incidentement, une métaphore de l'amour se trouve dans le dernier des soixante-treize poèmes parus l'année suivant la mort du poète. Cette métaphore est mise en relation avec un point de vue extérieur, qui permet à l'instance poétique de définir un sujet conscient avec distance tout en le situant au sein du Tout. Or, voici ce qu'on lit dans ce sonnet (*C.P.*, p.845, l.9 à 11) :

he's free into the beauty of the truth ;
and strolls the axis of the universe
–love.

S'il est relativement aisé d'identifier "he" avec l'être conscient dont la voix poétique fait le portrait, le sujet du "strolls" est un peu plus problématique : s'agit-il de "he", à nouveau, ce qui ferait de "strolls" un verbe transitif, contrairement à l'usage le plus courant de ce verbe ? Dans ce cas, le sujet "he" se déplace librement le long de l'axe de rotation de l'univers. Est-ce, au contraire, l'axe lui-même qui se déplace à sa guise ? Dans ce cas, on peut comprendre "the axis of the universe"

601 Voir le texte figurant en quatrième de couverture de *The Theatre of E.E. Cummings*, et qu'il cite d'ailleurs dans la quatrième des *nonlectures* (*op.cit.*, p.64) : "And so far as you're concerned "life" is a verb of two voices – active, to do, and passive, to dream. Others believe doing to be only a kind of dreaming. Still others have discovered (in a mirror surrounded with mirrors), something harder than silence but softer than falling; the third voice of "life", which believes itself and which cannot mean because it is."

comme le sujet inversé de "strolls". Quoi qu'il en soit, deux idées se dégagent : l'amour, "Love", est de nouveau associé à une idée de mouvement, de dynamisme ; et, plus important encore, il est métaphoriquement défini comme l'axe de l'univers. Cette image est fondamentale : elle fait de "Love" un sentiment universel, quelque chose qui traverse et entraîne l'univers dans sa course, un sentiment qui met ou est lui-même en mouvement. Il faut ici se rappeler l'analogie entre l'homme conscient et l'univers chez Cummings. Cette analogie s'entend dans les deux sens : aussi n'est-il pas si étonnant de voir un sentiment considéré comme humain animer l'univers matériel.

En ce sens, "Love" semble pour Cummings assimilable à un élan vital au sens où Bergson l'entendait : cette expression désignait selon lui la propension de la nature à s'organiser, c'est-à-dire à devenir organique, créant graduellement une grande variété d'espèces vivantes. Le philosophe opère une hiérarchisation entre les différentes catégories d'êtres, fondée sur une première donnée principale : la possibilité ou non d'un mouvement volontaire de déplacement dans l'espace.⁶⁰² Gilles Deleuze précise :

Que veut dire Bergson, quand il parle d'*élan vital* ? Il s'agit toujours d'une virtualité en train de s'actualiser, d'une simplicité en train de se différencier, d'une totalité en train de se diviser : c'est l'essence de la vie, de procéder « par dissociation et dédoublement », par « dichotomie ». Dans les exemples les plus connus, la vie se divise en plante et animal ; l'animal se divise en instinct et en intelligence ; un instinct à son tour se divise en plusieurs directions, qui s'actualisent dans des espèces diverses ; l'intelligence elle-même a ses modes ou ses actualisations particulières. Tout se passe comme si la Vie se confondait avec le mouvement même de la différenciation, dans des séries ramifiées. [...] Pourquoi la différenciation est-elle une « actualisation » ? C'est qu'elle suppose une unité, une totalité primordiale virtuelle qui se dissocie d'après les lignes de différenciation, mais qui témoigne encore dans chaque ligne de son unité, de sa totalité subsistante.⁶⁰³

Dans les poèmes de Cummings, on peut envisager deux lectures : ou "Love" est l'élan vital en tant que tel, mais augmenté d'une dimension importante qui serait la primauté du sentiment sur la connaissance. Autre possibilité : "Love" est une des ramifications de l'élan vital primordial, peut-être la plus raffinée, la plus évoluée, celle qui met véritablement en mouvement toutes les composantes de l'être humain, physique et psychologique, voire spirituelle. Cummings désigne aussi sous le nom de "Love" la capacité du sujet poétique à être conscient des forces à l'œuvre dans

602 Voir Bergson, *L'Évolution créatrice*, (*op.cit.*), p. 569 à 578, ainsi que le chapitre II (Les directions divergentes de l'évolution de la vie – torpeur, intelligence, instinct), p.578 à 652. On pourra également lire *Les deux sources de la morale et de la religion*, (Édition du centenaire), en particulier les pages 1069 à 1073, au cours desquelles Bergson précise ce qu'il entend par "élan vital."

603 Deleuze, G., *Le bergsonisme*, Paris, PUF coll. Quadrige, 2011, p. 96-97.

l'univers et qui traversent nécessairement les êtres humains. Dans une métaphore, Cummings en fait l'axe de l'univers, c'est-à-dire ce qui l'unifie et le met en mouvement :

all worlds have half-sight, seeing either with
life's eye (which is if things seem spirits) or
(if spirits in the guise of things appear)
death's: any world must always half-perceive.

Only whose vision can create the whole

(being forever born a foolishwise
proud humble citizen of ecstasies
more steep than climb can time with all his years)

he's free into the beauty of the truth;

and strolls the axis of the universe
—love. Each believing world denies, whereas
your lover (looking through both life and death) I
timelessly celebrates the merciful

wonder no world deny may or believe⁶⁰⁴

Alors le sujet poétique – qui n'est jamais seul dans de telles occurrences – est à même de vivre pleinement :

the great advantage of being alive
(instead of undying) is not so much
that mind no more can disprove than prove
what heart may feel and soul may touch
—the great (my darling) happens to be
that love are in we, that love are in we⁶⁰⁵

"Love" et "life" se confondent en un même élan, une même énergie qui emporte et imprègne tout. L'homme n'a d'autre choix que de se laisser entraîner par ce dernier, sous peine de ne pouvoir survivre :

a billion brains may coax undeath
from fancied fact and spaceful time—
no heart can leap, no soul can breathe
but by the sizeless truth of a dream
whose sleep is the sky and the earth and the sea.
For love are in you am in i are in we⁶⁰⁶

604 *C.P.*, p.845. (Nous soulignons).

605 *C.P.*, p.664, l. 1 à 6

606 *C.P.*, p.664, l.19 à 24. Nous soulignons.

Le rêve ("dream") qu'est "Love", énergie vitale, n'en est un que pour ceux qui refusent de le considérer comme une véritable force susceptible de féconder la matière pour que la vie en surgisse. Pour Cummings, "Love" est un élan créateur qui colore l'existence : "be unto love as rain is unto colour;create / me gradually(or as these emerging now hills /invent the air"⁶⁰⁷. C'est également l'énergie qui réunifie le monde : "(the earth and the sky / are one today)".⁶⁰⁸ "Love" a un lien essentiel avec la connaissance, ou plutôt devrions-nous traduire le mot de Cummings par "inconnance" : "love's function is to create unknownness / (known being wishless;but love,all of wishing".⁶⁰⁹ Il s'agit toujours de créer, ou de fabriquer, un élément de l'univers concret ou mental de l'instance poétique, grâce à "Love".

On peut proposer un autre rapprochement entre "Love" selon Cummings et l'élan vital bergsonien, qui serait le rapport au temps. Dans *Les deux sources de la morale et de la religion*, Bergson prend la peine d'explicitier la notion d'élan vital exposée tout d'abord dans *L'Évolution créatrice*. Affirmant qu'il s'agissait avant tout d'une image,⁶¹⁰ et après avoir expliqué comment son choix s'est porté sur l'idée d'élan comme support pour exprimer sa pensée, Bergson écrit :

Encore n'avons-nous mentionné qu'implicitement l'essentiel : l'imprévisibilité des formes que la vie crée de toutes pièces, par des sauts discontinus, le long de son évolution. Qu'on se place dans la doctrine du pur mécanisme ou dans celle de la finalité pure, dans les deux cas les créations de la vie sont prédéterminées, l'avenir pouvant se déduire du présent par un calcul ou s'y dessinant sous forme d'idée, le temps étant par conséquent sans efficace. L'expérience pure ne suggère rien de semblable. Ni impulsion ni attraction, semble-t-elle dire. Un *élan* peut précisément suggérer quelque chose de ce genre et faire penser aussi, par l'indivisibilité de ce qui en est intérieurement senti et la divisibilité à l'infini de ce qui en est extérieurement perçu, à cette durée réelle, efficace, qui est l'attribut essentiel de la vie.⁶¹¹

On voit que, selon lui, l'élan, le processus qui conduit de la matière à la vie, ne s'inscrit pas dans le temps humain, mais dans une temporalité qui est hors de toute convention. Or on lit chez Cummings :

being to timelessness as it's to time,
 love did no more begin than love will end;
 where nothing is to breathe to stroll to swim
 love is the aire the ocean and the land

607 C.P., p.373.

608 C.P., p.767..

609 C.P., p. 446, l.1-2..

610 Bergson, H., *Les deux sources de la morale et de la religion (op.cit.)*, p.1073).

611 Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion (op.cit.)*, p.1072.

(do lovers suffer?all divinities
proudly descending put on deathful flesh:
are lovers glad?only their smallest joy's
a universe emerging from a wish)

love is the voice under all silences,
the hope which has no opposite in fear;
the strength so strong mere force is feebleness:
the truth more first than sun more last than star

—do lovers love?why then to heaven with hell.
Whatever sages say and fools, all's well⁶¹²

Au sujet du temps social, nous avons déjà noté qu'il est aux yeux du poète bien plus qu'une convention, une illusion. "Love" n'est pas ici simplement une expérience humaine vécue au sein de la temporalité limitée d'une vie d'homme : c'est un sentiment au sens fort du terme, celui que Cummings attribue à "feeling". C'est donc une expérience très concrète, puisque "Love" est une énergie créatrice de vie qui traverse le cosmos avec lequel chacun d'entre nous est en lien direct grâce à ses sens et sa conscience d'exister. À la fois plus général que le sentiment amoureux et plus abstrait, il n'en est pas moins pour le poète un élan ressenti intimement comme étant au minimum une parcelle de celui qui met l'univers en mouvement et est créateur de vie, si ce n'est cet élan lui-même. Il a donc une réalité concrète, étant indispensable à la vie.⁶¹³

On observe une manifestation de ce fait dans quelques poèmes qui s'apparentent à des raisonnements par l'absurde, dans lesquels Cummings dépeint un univers hypothétique qui ne serait pas traversé par cet élan qu'est "Love" :

stand with your lover on the ending earth—

and while a (huge which by which huger than
huge)whoing sea leaps to greenly hurl snow

suppose we could not love,dear;imagine

ourselves like living neither nor dead these
(or many thousand hearts which don't and dream
or many million minds which sleep and move)
blind sands,at pitiless the mercy of

time time time time time

—how fortunate are you and i, whose home
is timelessness:we who have wandered down
from fragrant mountains of eternal now

612 *C.P.*, p.768.

613 Voir *C.P.*,p. 719 : "out of night's almosT Floats a colour(in".

to frolic in such mysteries as birth
and death a day(or maybe even less)⁶¹⁴

On voit dans ce sonnet que le temps (entendons le temps comme convention) reprendrait très certainement ses droits sur le couple formé par le sujet poétique et son objet privés de cette énergie vitale. La permanence de "Love" leur permet d'y échapper sans retour. À la page 765, se lisent ces vers (l. 1 à 4) :

unlove's the heavenless hell and homeless home

of knowledgeable shadows(quick to seize
each nothing which all soulless wraiths proclaims
substance;all heartless spectres,happiness)

Ce monde sans "Love" est soumis aux diktats du savoir, et à l'obscurité. On comprend pourquoi ce mot revêt quasiment un sens sacré pour Cummings. Un quatrain posthume suggère de le mettre à égalité avec le "*logos*" de l'Évangile de Jean :

love's the i guess most only verb that lives
(her tense beginning, and her mood unend)
from brightly which arise all adjectives
and all into whom darkly nouns descend⁶¹⁵

De la même manière que le Verbe (ou Logos) johannique, "Love" est un mot vivant. Dans le texte grec de Jean, le terme "*logos*" désigne aussi un savoir construit. "Love", quant à lui, permet à ceux qui se savent entraînés par lui en tant qu'élan de vie, d'avoir accès à un autre mode de connaissance du monde, dans lequel la raison cède sa place à une forme d'intuition.

E) L'intuition cummingsienne

1. Prérequis

Nous pouvons entrevoir à présent ce que Cummings élabore consciemment tout au long de son œuvre, et en particulier dans les derniers recueils : son propre mode de connaissance du monde. Norman Friedman met explicitement en relation, dans l'œuvre de Cummings comme dans celle

614 C.P., p.743.

615 C.P., p.1026.

d'autres poètes qui lui sont contemporains, l'intuition et le transcendantalisme et les oppose au langage savant :

Thus, in another sense, the complexity of Cummings' techniques represents an attempt to express the inexpressible. And here he joins the modernists in a common enterprise. For the ultimate aim of poets like Yeats, Pound, Stevens, Eliot, and Auden is to achieve a "unification of sensibility", a vision of the timeless moment. The net result of attempting to express the variety and complexity of a various and complex world, of aiming at a sense of the concrete thing in its vivid and varied actuality, is unity – the unity of a vision which transcends, without excluding, variety. This is truly another kind of truth, a kind which science not only does not, but also cannot, duplicate. For science, although it may aspire to a unified field theory, can only do so in terms of its own proper limits; in being necessarily bound to the measurable and the verifiable, it can never approach the immeasurable and the intuitive. And the transcendent vision of the poet is of the immeasurable and the intuitive. The modernist movement, often castigated as being negative and dehumanizing, may be properly understood only in terms of its culminating affirmation.⁶¹⁶

Marqué par une forme d'empirisme dans lequel la philosophie de William James a laissé sa trace, ce mode de connaissance nécessite tout de même quelques prérequis avant sa mise en place par le poète. Le premier de ces prérequis est une disqualification quasi systématique des autres formes de connaissance, au travers de leurs processus de construction et de leurs modes de transmission. Cummings s'attache, nous l'avons vu, à discréditer au moins certains aspects des paradigmes dominants de son temps, symbolisés par le dogmatisme des savants et l'arbitraire de leurs mesures. Pour le poète, les paradigmes n'apportent à l'homme qu'une connaissance inadéquate du monde et ce, en raison de deux causes principales : tout d'abord, les savoirs, de par leur complexité, induisent nécessairement une division artificielle du monde, laquelle, si elle n'est pas suivie d'une reconstitution du Tout (et elle ne peut l'être), entre forcément en conflit avec l'unité chère à Cummings. La dialectique "Wholeness / Oneness" qui sous-tend un très grand nombre de ses poèmes n'a pas de place, selon lui, dans les savoirs savants. Ensuite, le caractère foncièrement médiat de la connaissance positive semble lui poser problème : si le sujet, pour connaître le monde, doit recourir à la mesure ou à la théorie, il place de fait, pour ainsi dire, sa conscience individuelle entre les mains d'un groupe extérieur à lui-même, auquel il reconnaît implicitement une forme d'autorité. Que le groupe soit réel ou virtuel n'a en l'occurrence aucune importance ; Cummings, à vrai dire, n'opère pas en la matière de distinction très nette – souvenons-nous d'"A.Stone &Co", dans son commentaire d'un sonnet qui, tout justement, met en scène un tenant du paradigme einsteinien. Le poète laisse au groupe implicitement créé le soin de bâtir le référentiel qui lui servira à évaluer ou décrire les objets observés. Ce faisant, le sujet perd de vue la continuité du monde, ou tout du moins les connexions qui sous-tendent et maintiennent le monde pluraliste de manière à ce

616 Friedman, N., *(Re)Valuing Cummings – Further Essays on the Poet, 1962-1993*, Gainesville, The University Press of Florida, 1996, p.12-13.

qu'il paraisse comme un tout à nos yeux. Plus important encore pour Cummings est la perte de contact avec "Love", cette énergie qui s'assimile peu ou prou chez lui à un élan vital proche de celui de Bergson, animant le cosmos dans son ensemble. Ce conflit est souvent présenté comme une opposition directe entre groupes anonymes – dans la très grande majorité des cas, "we" répond à "they", "mostpeople" et autre "infrahumans" ou "supersubmorons". La soumission au temps social comme convention est du même ordre pour le poète. Dans tous les cas, l'individu conscient a aliéné sa perception propre et globalisante du monde, au profit d'une construction élaborée à l'extérieur de sa propre conscience. Son moi spontané, qui disposait d'un accès immédiat à la nature, s'est effacé devant "they". Cummings condamne vivement une telle aliénation : cela se lit, par exemple, dans l'usage qu'il fait du mot "fool" dans "if (touched by love's own secret) we, like homing (*C.P.*, p. 659) et "when" (*C.P.*, p.1033). Nous nous sommes déjà longuement penchés sur le premier de ces deux sonnets, et quatre lignes du second suffiront ici à illustrer nos propos (l.11 à 14) :

being without attempt each miracle
more isful than believe,how should we try
(like fictional poor minds whom fact can fool)
to live so ludicrous as death a lie?

Cummings, comme à son habitude, oppose deux groupes, à savoir "we" ("me" et "you"), face à "poor minds". Dans les lignes 12 à 14 qu'il consacre à ces derniers, se lit une question rhétorique qui n'est pas sans rappeler celles que l'on trouve dans "swim so now million many worlds in each" (*C.P.*, p. 603) ou "so many selves(so many fiends and gods" (*C.P.*, p.609). Ici, la question sous-entend la défaite de ces esprits ou consciences ("minds") qui se sont laissés entraîner par un savoir tourné uniquement vers les faits observables et mesurables, tels que le positivisme les recherche par exemple. Ayant ainsi abdiqué leur conscience propre, ils en sont réduits à l'état de "minds", terme connoté le plus souvent péjorativement chez Cummings. Bien plus, du fait qu'ils ont ce faisant renoncé à leur âme, ils ont perdu toute réalité concrète : ils ne sont plus qu'une recreation, une reconstitution par le langage ("fictional"). Un tel processus est inacceptable pour le poète et le jugement porté par l'instance poétique sur ces êtres aliénés le dit assez.

Enfin, concernant les modes de transmission de ces savoirs, ainsi que nous l'avons vu, le langage savant est pour lui par nature incomplet, car il ne tient pas compte de la connotation : il ne peut donc pas tout exprimer. De ce fait, Cummings le considère comme imparfait et imprécis.

Il est utile de rappeler brièvement que selon la vision cummingsienne du savoir, et en tenant compte des définitions de l'objectivité et de la subjectivité élaborées par Bergson dans *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, les savoirs scientifiques sont subjectifs. En effet, ils impliquent que l'objet étudié, quel qu'il soit, soit entièrement et adéquatement connu par le sujet conscient, au point que ce dernier puisse le posséder et l'incorporer. Or, Cummings récuse ce fait car selon lui, une connaissance fondée entre autres sur des mesures ne peut jamais être exacte du fait du caractère inévitable des erreurs et de la division que les mesures impliquent. Une telle forme de connaissance est donc un non-sens. Cummings affirme l'objectivité de la connaissance du monde qu'a le sujet poétique. En effet, toujours selon Bergson : « Objectif [est] ce qui est connu de telle manière qu'une multitude toujours croissante d'impressions nouvelles pourrait être substituée à l'idée que nous en avons actuellement ». ⁶¹⁷ Dans le cas d'une connaissance objective, l'objet reste observable, extérieur, on n'a jamais fini de le décrire ou d'en découvrir les possibilités ou les impressions que nos sens ou notre intellect peuvent en retirer. C'est un mode de connaissance ouvert, toujours en mouvement. Or, justement, si le sujet poétique chez Cummings atteint par exemple certains états de fusion (le concept de "Love" en est un avatar, ou "noone and a star, am to am" (*C.P.*, p.721) un exemple), ces états ne sont jamais donnés comme définitifs ou acquis *ad vitam aeternam*. Au contraire, un effort constant ou au moins un mouvement, même léger et bref, est nécessaire pour l'atteindre, et tout mouvement, même modeste, implique un effort de la part du sujet qui l'accomplit. Cummings opère de tels mouvements mentaux, pourrait-on dire, au sein de certains poèmes. Il prolonge même parfois cet effort d'un poème à l'autre, comme s'il voulait apporter des précisions au sujet des impressions qu'un objet particulier imprime dans son esprit – que l'on pense à la lune, par exemple. Son mode de connaissance implique un mouvement continu. Il interdit à celui qui choisit de l'accomplir (en l'occurrence le poète et, espère-t-il, son lecteur) tout sentiment ou velléité d'appropriation pure et simple de l'objet observé – sentiment et velléité que le poète attribue, déjà, aux savants dans "O sweet spontaneous /earth" (*C.P.*, p.58). La fusion procède d'un mouvement dirigé et n'implique pas l'aliénation des deux parties – chacun reste soi au sein de "wholeness" : il n'y a pas de rapport de domination entre le sujet connaissant et l'objet connu. Au contraire, les deux ne font plus qu'un, dans un rapport d'égalité ou, si les deux parties ne sont pas égales, c'est à la défaveur du sujet poétique, qui ne manque jamais alors d'exprimer son émerveillement devant l'Autre. Ce fait est visible dans "over us if(as what was dusk becomes)" (*C.P.*, p.741), que nous avons déjà cité, ou encore dans le sonnet qui se trouve à la page 745 des *Complete Poems* :

617 Bergson, H., *Essais sur les données immédiates de la conscience*, (*op.cit.*), p.57.

let's,from some loud unworld's most rightful wrong

climbing,my love(till mountains speak the truth)
enter a cloverish silence of thrushsong

(and more than every miracle's to breathe)

wounded us will becauseless ultimate
earth accept and primeval why less sky;
healing our by immeasurable night

spirits and with illimitable day

(shrived of that nonexistence millions call
life,you and i may reverently share
the blessed eachness of all beautiful
selves wholly which and innocently are)

seeming's enough for slaves of space and time
– ours is the now and here of freedom. Come

La connaissance de "Wholeness" est un processus exprimé en termes de mouvements, de déplacements, et l'émerveillement est perceptible à la ligne 4 par exemple. Le dernier vers semble impliquer une appropriation, mais le dernier mot montre qu'il s'agit bien plus d'un infini à explorer qu'à posséder – l'être humain, fini, ne peut posséder l'infini. *A contrario*, la conviction de savoir définir la vie et son cadre induit les "millions et "slaves of space and time" en erreur : ce qu'ils pensent s'être appropriés leur échappe irrémédiablement, et à la vérité, les possède puisqu'ils se sont soumis aux paradigmes qui leur permettent de construire leur (pseudo-)savoir ("seeming's enough", 1.13). Cummings invente une autre forme d'objectivité, qui s'approche de celle que Bergson a définie, et en fait un mode de connaissance et le cœur de certains poèmes.

2. Les fondements de l'intuition selon Cummings

L'objectivité bergsonienne met l'accent sur les impressions, non sur une connaissance exprimable par le langage. On sait l'importance de ce terme, "impressions", chez Cummings, visible dans les titres de certaines sections de *Chimneys* et de *&*. Ces titres peuvent être mis en relation avec le mouvement impressionniste, mais le rapprochement avec Bergson ajoute une nuance. La notion d'intuition, selon Bergson à nouveau, peut être un bon outil pour reconstituer l'élaboration par Cummings de son propre mode de connaissance du monde, en réaction à l'évolution du contexte épistémologique qu'il a connue. Milton Cohen affirme d'ailleurs que sur ce point, la philosophie de Bergson a exercé une influence certaine sur Cummings :

If any philosopher provided a model for Cummings's "feeling", it was Henry Bergson. Indeed, Bergson's "intuition" works in virtually the same way : il leads one "to the very inwardness of life," whereas "intelligence" allows one to see life only "from outside." Just as Cummings believed that the child's intuitive feeling permitted him to sense time as a homogeneous whole with "no divisions, value or object", Bergson declared that intuition permits the mind to perceive " the continuous fluidity of real time which flows along, indivisible." Although Bergson's name does not appear often in Cummings's early notes, his influence at the time was considerable, and Cummings could scarcely have avoided learning of theories so congenial to his own predilections.⁶¹⁸

Il semble cependant que cet avis doive être nuancé. Nous avons commencé à établir un parallèle entre l'élan vital selon Bergson et que le philosophe définit comme une image cherchant à exprimer les tendances de la vie, et "Love" chez Cummings, lequel ne se résume pas au sentiment amoureux mais représente l'élan créatif traversant la nature et le sujet poétique qui en fait partie. Selon Bergson, l'élan vital se ramifie, en quelque sorte, en plusieurs branches qu'il distingue selon deux critères principaux : la capacité à se déplacer et la forme d'intelligence. Pour ce dernier critère, la distinction s'opère en fonction du rapport à la matière et au vivant :

Torpeur végétative, instinct et intelligence, voilà donc enfin les éléments qui coïncident dans l'impulsion vitale commune aux plantes et aux animaux, et qui, au cours d'un développement où ils se manifestèrent dans les formes les plus imprévues, se dissocièrent par le seul fait de leur croissance. [...] La différence entre elles n'est pas une différence d'intensité, ni plus généralement de degré, mais de nature.⁶¹⁹

L'intelligence humaine est une faculté tournée vers la matière, ce que Bergson nomme "l'inorganisé", dans un but avant tout utilitaire, "tirer parti de la matière"⁶²⁰ : "En définitive, l'intelligence, envisagée dans ce qui en paraît être la démarche originelle, est la faculté de fabriquer des objets artificiels, en particulier des outils à faire des outils, et d'en varier indéfiniment la fabrication."⁶²¹ L'instinct, quant à lui, se fonde sur l'organisé, dans un but de survie : "Ainsi, à ne considérer que les cas limites où l'on assiste au triomphe complet de l'intelligence et de l'instinct, on trouve entre eux une différence essentielle : *l'instinct achevé est une faculté d'utiliser et même de construire des instrument organisés ; l'intelligence achevée est la faculté de fabriquer et d'employer des instruments inorganisés.*"⁶²²

618 Cohen, Milton A., *op.cit.*, p.79-80.

619 Bergson, H., *L'Évolution créatrice*, (*op.cit.*), p.609.

620 Bergson, H., *La Pensée et le Mouvant* (*op.cit.*), p.1278.

621 *Id.*, p.613.

622 *Ibid.*, p. 614.

Intelligence et instinct présentent donc des facultés différentes, mais il ne leur est pas pour autant aisé de se compléter.⁶²³ De tout cela, Bergson conclut que l'intelligence est maladroite avec le vivant, mais plus à son aise avec l'inorganisé, qu'elle peut s'approprier – le savoir subjectif est l'un des avatars de cette appropriation. Au contraire, l'instinct est plus proche du vivant et est le fondement principal de l'intuition :

L'instinct est sympathie. Si cette sympathie pouvait étendre son objet et aussi réfléchir sur elle-même, elle nous donnerait la clef des opérations vitales, – de même que l'intelligence, développée et redressée, nous introduit dans la matière. Car, nous ne saurions trop le répéter, l'intelligence et l'instinct sont tournés dans deux sens opposés, celle-là vers la matière inerte, celui-ci vers la vie. L'intelligence, par l'intermédiaire de la science qui est son œuvre, nous livrera de plus en plus complètement le secret des opérations physiques ; de la vie elle ne nous apporte, et ne prétend d'ailleurs nous apporter, qu'une traduction en termes d'inertie. Elle tourne tout autour, prenant, du dehors, le plus grand nombre possible de vues sur cet objet qu'elle attire chez elle, au lieu d'entrer chez lui. Mais c'est à l'intérieur même de la vie que nous conduirait l'*intuition*, je veux dire l'instinct devenu désintéressé, conscient de lui-même, capable de réfléchir sur son objet et de l'élargir indéfiniment.⁶²⁴

On peut noter de plus que selon Bergson, l'élan vital semble tendu en priorité vers l'intelligence. L'intelligence humaine est donc pour lui l'une des ramifications les plus représentatives de ce que cet élan peut produire. Cependant, il cherche à réconcilier l'intelligence avec l'élan vital dont elle s'est éloignée : l'intuition est le moyen de ce rapprochement.

Qu'en est-il chez Cummings ? Notons tout d'abord que la représentation d'êtres purement instinctifs au sens où Bergson l'entend, c'est-à-dire d'animaux, à défaut d'être très fréquente, est généralement marquante : le chat, la sauterelle sont en mouvement et mettent le lecteur en mouvement. Le poulain représente un élan de vie qui émerveille l'instance poétique:

the little horse is new

Born)he knows nothing, and feels
everything;all around whom is

perfectly a strange
ness(Of sunlight and of fragrance and of

Singing)is ev
erywhere(a welcom
ing dream:is amazing)

623 *Ibid.*, p.623 : "Il y a des choses que l'intelligence seule est capable de chercher, mais que, par elle-même, elle ne trouvera jamais. Ces choses, l'instinct seul les trouverait ; mais il ne les cherchera jamais."

624 *Ibid.*, p.645.

a world and in
 this world lies smoothly
 folded; a beautiful
 thing and a gro
 wing silence, who;
 is some
 one.⁶²⁵

Dans tous les cas, la spontanéité qui les caractérise met en valeur l'aspect instinctif de leur comportement. En revanche, l'intelligence humaine en tant que fondement de la technologie est systématiquement dénoncée comme un obstacle posé entre l'humain d'une part, et l'élan vital et l'instinct d'autre part. Le rejet du positivisme suit un raisonnement similaire.⁶²⁶ Le chemin de Cummings vers sa conception de l'intuition comme mode de connaissance passe par une importance accrue accordée aux impressions immédiates, parmi lesquelles les perceptions sensorielles. On voit ici apparaître, à nouveau, le pragmatisme, voire le matérialisme, au fondement de la poétique de Cummings. Paradoxalement, cela se perçoit d'autant mieux dans certains poèmes que Norman Friedman qualifie de transcendants, et dans lesquels Cummings valorise la vie intérieure qui est un rapport au monde fondé sur le lien matière / esprit, sans volonté d'appropriation :

out of the lie of no
 rises a truth of yes
 (only herself and who
 illimitably is)
 making fools understand
 (like wintry me) that no
 all matterings of mind
 equal one violet⁶²⁷

Dans ce court poème, les problèmes posés par l'intellect n'en sont qu'un, en définitive : le rapport au monde concret et naturel, que le sujet accueille et admire sans se l'approprier ("yes", l.2 ; "one violet", l.8).

Cette vie intérieure implique un effort, un mouvement de l'esprit. Dans *Matière et Mémoire*,⁶²⁸ Bergson parle de "mouvement cérébral", et cette métaphore n'est pas sans rappeler

625 C.P., p.657.

626 Cummings semble porter à son paroxysme les remarques de Bergson sur le positivisme (voir *La Pensée et le Mouvant*, (op.cit.), p.1278-1279) : s'il admet que l'intelligence (au sens bergsonien, opposé à "instinct") en soit à l'origine, il récuse l'intérêt de la maîtrise de la matière au stade déjà atteint par l'humanité de son temps.

627 C.P., p.736.

628 Bergson, H., op.cit., p.193).

fortement ces vers de Cummings dans "since feeling is first" : "the best gesture of my brain is less than / your eyelids' flutter" (*C.P.*, p.291). L'instinct est valorisé, plus que l'intelligence. Celle-ci, laissée à elle-même ne suffit pas et ne peut se substituer à l'intuition qui englobe les sensation et les sentiments, "feelings" dans les deux sens du terme. Il reste à voir comment Cummings envisage la mise en œuvre de l'intuition dans sa poésie.

3. "L'intuition comme méthode" dans la poésie de E.E. Cummings

Ce titre, emprunté au premier chapitre de l'ouvrage de Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*,⁶²⁹ nous prépare à l'idée suivante : chez Cummings, d'une façon quelque peu similaire à ce que Deleuze trouve chez Bergson, l'intuition n'est pas seulement un mode de connaissance instinctif, détaché de tout savoir construit comme de toute forme de rigueur. Au contraire, nous voyons déjà que chez Bergson, l'intuition est un mode de connaissance méthodique.⁶³⁰ Elle n'est pas sans but ; elle vise à une connaissance du monde extérieur et intérieur de l'homme conscient : "cette vision directe de l'esprit par l'esprit est la fonction principale de l'intuition, telle que nous la comprenons"⁶³¹. Par ailleurs, une telle connaissance se fonde sur des idées concrètes et des images qui le sont tout autant.

Nous avons déjà observé à maintes reprises à quel point les images concrètes étaient fréquentes dans la poésie de Cummings, mais il est un autre procédé qui vise précisément à rendre concrets des concepts et relations abstraites. Ce procédé se trouve, par exemple dans "out of more find than seeks".⁶³² Dans ce sonnet, Cummings, soit par dérivation soit en attribuant à certains mots une fonction grammaticale différente de la norme habituelle, transforme les relations ou abstractions auxquelles ils font référence en objets concrets, manipulables par l'intelligence car matérialisés. On l'observe avec "when", "forever", "where", dans le poème qui vient d'être cité. Les relations établies par le langage prennent pour l'esprit un caractère plus concret : c'est la manipulation elle-même de ces concepts qui est l'objet de l'observation. En voici un autre exemple :

wherelings whenlings
(daughters of if but offspring of hopefear
sons of unless and children of almost)
never shall guess the dimension of

629 Deleuze, G., *Le bergsonisme*, Paris, PUF, 1966, p.1.

630 Bergson, H., *op.cit.*, p.1271.

631 *Id.*, p.1285.

632 *C.P.*, p. 612.

him whose
each
foot likes the
here of this earth⁶³³

Les mots ainsi créés permettent de rendre concrètes, d'une certaine façon, les relations qui sont au fondement de sa conception de la vie spirituelle, ou celles qui sont établies par des modes de pensée différents, plus proches d'un savoir institutionnalisé et tournés vers la maîtrise de la matière et des concepts. De la sorte, il lui devient possible de les comparer à son propre mode de connaissance intuitif, lui aussi présenté sous cette forme (voir la deuxième strophe du poème de la page 512.).

Il est un autre procédé dont Bergson souligne l'importance : la métaphore ou la comparaison, qui permettent elles aussi de rendre concrets des concepts abstraits. Ce procédé est bien sûr au cœur de la création poétique et Cummings ne fait pas exception. Nous avons déjà évoqué la comparaison fleur/univers et n'allons pas y revenir. Cependant, pour voir combien cette propension à rendre concret l'abstrait est présente chez Cummings, dès ses début, nous pouvons lire deux poèmes de *Tulips & Chimneys* : "i am going to utter a tree,Nobody / shall stop me" (*C.P.*, p.114), et "when my sensational moments are no more /unjoyously bullied of vilest mind [...] and the small spiritual cry of spring / utters a strinving flower" (*C.P.*, p.140). La même métaphore est à l'œuvre dans les deux textes : "utter" y est suivi d'un objet concret, en l'occurrence un être vivant, lequel prend la place de ce qu'on attend habituellement (un mot, un élément de langage), façon d'exprimer le dynamisme et la créativité de la parole poétique, et ses conséquences concrètes sur le monde matériel. Nous lisons par ailleurs :

the mind is its own beautiful prisoner.
Mine looked long at the sticky moon
opening in dusk her new wings

the decently hanged himself,one afternoon.⁶³⁴

Ce sonnet personnifie curieusement l'intellect de l'instance poétique, enfermé en lui-même des suites d'un désir inassouvi. Cependant, la première ligne est une généralisation. Cummings oppose dans un autre poème "The Mind" à "Soul"⁶³⁵ - l'intelligence pratique et matérielle à l'intelligence intuitive. Dans cette métaphore, l'image concrète souligne la nécessité des sensations

633 *C.P.*, p.512..

634 *C.P.*, p.157, l.1 à 4.

635 *C.P.*, p.474 : "The Mind's".

et sentiments, fondements de l'intuition, pour assurer la liberté du sujet. Celle-ci est elle-même exprimée, cela a été dit plus haut, en termes bien concrets de mouvement, d'avancée dans un infini spatial et temporel ("timelessness") qui est l'univers mental, spirituel, du sujet.

Tout justement, "timelessness", ce non-temps que Cummings oppose continuellement au temps conventionnel, mesuré, ne s'apparenterait-il pas à la « durée intérieure » de Bergson ?

L'intuition dont nous parlons porte donc avant tout sur la durée intérieure. Elle saisit une succession qui n'est pas juxtaposition, une croissance par le dedans, le prolongement ininterrompu du passé dans un présent qui empiète sur l'avenir. C'est la vision directe de l'esprit par l'esprit. Plus rien d'interposé ; point de réfraction à travers le prisme dont une face est espace et dont l'autre est langage.⁶³⁶

Pour Cummings, le mouvement est quasiment le même : une connaissance intuitive et adéquate du cosmos comme monde intérieur et extérieur du sujet exige de se placer mentalement sur une autre échelle temporelle, dans laquelle il existe uniquement le présent et un futur que le mouvement spirituel du sujet, exprimé en termes physiques, contribue à créer continuellement :

The place is now
let us accept
(the time
forever, and you'll wear your silver shoes⁶³⁷

Le même terme, "forever", indique la perpétuité du présent dans cette autre occurrence :

are worlds collapsing: any was a glove
but i'm and you are actual either hand
is when for sale? forever is to give
and on forever's very now we stand
nor a first rose explodes but shall increase
whole truthful infinite immediate us⁶³⁸

Cependant, là où Bergson voyait dans l'instant une accumulation de passé lié au présent, Cummings ne prête aucune attention au passé. Seul compte l'écoulement en tant que tel – le présent ressenti où se trouve en germe le futur. Ainsi, le sujet se place sur une dimension temporelle, une

636 Bergson, H., *op.cit.*, p.1272-1273.

637 *C.P.*, p.504, l.12 à 15

638 *C.P.*, p.538, l.9 à 14.

durée pure, dépourvue de la mémoire bergsonienne – c'est là que "Love", cet élan porté tout entier vers le devenir et la naissance perpétuels, peut vraiment être expérimenté et vécu : "–ours is the now and here of freedom. Come".⁶³⁹

Se replacer dans la durée intérieure, qui pour Cummings se vit comme un élan sans passé mais sans fin dans le futur, permet l'accès à une connaissance du monde fondée sur l'intuition, laquelle implique une forme de sympathie, avec l'être aimé tout d'abord, par la suite et logiquement étendue avec la totalité. C'est une expérience éminemment concrète à ses yeux : "what I feel to be valid for me is(you no doubt realize)what certain great mytics have named "eternity":meaning, not time-ad-infinitum, but time-lessness;or(in my own words[...]) not "measurable when" but "illimitable now" [...] (it's no mere concept,let me assure you!)".⁶⁴⁰ Il s'agit donc bien d'une expérience que le poète estime avoir vécue et qui a pour lui une réalité tangible.

Il est un sonnet qui récapitule à sa manière ce que l'intuition représente pour Cummings, un mode de connaissance précis ("I am abnormally fond of that precision which creates movement", écrivait-il déjà en 1926), dont la mise en œuvre méthodique nécessite de la part du sujet une certaine discipline. Richard S. Kennedy y lit une composante érotique.⁶⁴¹ Cependant, étant donné ce que "Love" représente pour Cummings, rien n'interdit de le lire sur un autre plan :

you shall above all things be glad and young.
For if you're young, whatever life you wear

it will become you;and if you are glad
whatever's living will yourself become.
Girlboys may nothing more than boygirls need:
i can entirely her only love

whose any mystery makes every man's
flesh put space on;and his mind take off time

that you should ever think,may god forbid
and(in his mercy)your true lover spare:
for that way knowledge lies,the foetal grave
called progress,and negation's dead undoom.

I'd rather learn from one bird how to sing
than teach ten thousand stars how not to dance⁶⁴²

639 *C.P.*, p.745, l.14.

640 *Selected Letters*, p.225 (lettre datée du 23 novembre 1953).

641 Kennedy, R.S., *E.E. Cummings Revisited*, (*op.cit.*), p.106.

642 *C.P.*, p.484.

On remarque le ton directif, injonctif, très inhabituel chez Cummings, du premier vers. De plus, l'injonction est quelque peu paradoxale, en tout cas pour le second adjectif "young", car un tel état n'est en principe pas du ressort de la simple volonté. Cependant, on peut comprendre les deux adjectifs "glad" et "young" de façon plus nuancée si on introduit dans ce sonnet quelques idées gravitant autour de l'intuition bergsonienne. Tout d'abord, "glad" semble impliquer une empathie, une "sympathie" avec la nature, ainsi que l'explique les lignes 3 et 4. Selon Bergson, la sympathie et l'instinct se confondent ; or, l'intuition est une forme d'instinct, donc de sympathie, augmenté de la conscience de lui-même.⁶⁴³ Ensuite, "you shall be [...] young" peut être compris comme une injonction à ne pas laisser de prise au temps social, au temps observable en particulier au travers des marques qu'il laisse sur le visage et le corps. L'instance poétique enjoint plutôt son destinataire à s'inscrire dans un non-temps, perpétuel (re)commencement de la vie, dans un élan inépuisable.

L'instance poétique – un "i" minuscule – projette ainsi son ou sa destinataire dans un futur hypothétique qui se déroule devant le couple à partir du présent : "whatever life you wear / it will become you" ; "whatever's living will yourself become" (l.3 et 4). Le présent est en quelque sorte le passé du futur, et le passé en tant que tel est inexistant. Cependant, on ne remarque pas de permanence du présent dans le futur, d'une façon qui serait analogue à la permanence du passé dans le présent de Bergson. Il s'agit plutôt de faire prendre conscience de la permanence de l'écoulement, du mouvement qui fait avancer le temps. L'instance poétique ne cesse de se projeter mentalement dans un futur probable ou hypothétique ("the time/that you should ever think", l.8-9). En le faisant, elle s'extrait du temps comme convention". Si l'on retire le temps de son esprit, on s'échappe dans l'espace qui se confond avec la durée pure : "whose any mystery makes every man's / flesh put space on; and his mind take off time". Le temps conventionnel, comme le vêtement, est fabriqué et épouse ou contraint les mouvements de celui qui le porte. Le langage lui aussi est une convention dont l'instance poétique cherche à s'affranchir : "the foetal grave / called progress" (l.11-12, nous soulignons). On voit se dessiner l'opposition entre "i/you" et "girlboys – boygirls" : à l'indifférenciation de l'identité (y compris sexuelle) des seconds, répond l'individualisation des premiers à tous les niveaux. Aux seconds sont associés "knowledge", "know", "death" et "grave", "foetal grave", "progress", "negation". À eux également l'immobilité de la mort. À chacun de ces termes répondent, respectivement : "mystery", "love", "life", "man's flesh", "become". À "i/you" sont aussi associés le mouvement qu'ils accomplissent ou qu'ils observent ("dance", l.14), ou le changement ("become", l.3 et 4). Pour couronner le tout, la voix poétique fait profession de refuser pour sa part l'action d'enseigner, au profit de celle d'apprendre à partir d'un savoir instinctif. On est

643 Bergson, H., *L'Évolution créatrice*, in *Œuvres*, *op.cit.*, p.645.

donc bien ici dans le domaine de l'intuition, et c'est une méthode que Cummings propose ici : paradoxalement, ses injonctions du début font de lui, pour ainsi dire, un enseignant cherchant à transmettre une méthode à un élève. C'est une méthode car Cummings en présente les résultats attendus : abolir le temps, préserver "Love" et rejeter ce qui a trait à l'intelligence au sens bergsonien ("for that way knowledge lies, the foetal grave/called progress"). Le terme "lie" est à double sens : il assimile le savoir à un mensonge, et affirme aussi la mort du savoir, à condition que le ou la destinataire accomplisse ce que l'instance poétique attend, à savoir préserver en lui-même la sympathie avec ce qui l'entoure tout en se plaçant dans la durée pure. La notion de mystère (1.7) également, a trait à l'intuition : elle sous-entend que la connaissance n'est jamais complète, qu'elle est en perpétuel progrès, toujours inachevée. Au contraire, le savoir ("knowledge"), est associé à la mort, et présenté comme un processus achevé.

Un dernier aspect de l'intuition selon Cummings se dégage à cette occasion : la différence fondamentale entre l'intuition et le savoir ("knowledge"), posée de manière plus radicale encore que chez Bergson entre intelligence et intuition. Le verbe "to know" désigne chez Cummings un processus achevé de prise de possession d'un objet ou d'un concept. Deleuze insiste sur une idée importante à ce sujet : l'intuition bergsonienne vise avant tout à résoudre des problèmes posés par le monde matériel au monde spirituel. Elle tiendrait une grande place dans l'aspect biologique de la vie humaine.⁶⁴⁴ Cette résolution des problèmes est continue et jamais achevée pour Cummings. Or le fait de savoir arrête le processus. Une solution au problème est apportée, et celui-ci est définitivement résolu, du moins le pense-t-on :

he does not have to feel because he thinks
 (the thoughts of others, be it understood)
 he does not have to think because he knows
 (that anything is bad which you think good)

because he knows, he cannot understand
 (why Jones don't pay me what he knows he owes)
 because he cannot understand, he drinks
 (and he drinks and he drinks and he drinks and)

not bald. (Coughs.) Two pale slippery small eyesucks

balanced upon one broken babypout
 (pretty teeth wander into which and out
 of) Life, dost Thou contain a marvel than
 this death named Smith less strange?

Married and lies

644 Deleuze, G., *op.cit.*, p.5.

Le personnage a ici perdu tout contact avec l'expérience concrète, du fait qu'il est persuadé de savoir quelque chose, le contenu de son savoir étant sans importance aucune pour l'instance poétique.

Pour Cummings, le fait de penser ("think") est également inscrit dans le temps humain, non dans la durée vraie qu'il nomme "timelessness" : en effet, la pensée peut être arrêtée à partir du moment où le savoir est affirmé. Ce n'est pas le cas pour les sensations ("feelings"), qui ne peuvent être étouffées : un poème tel que "since feeling is first" montre bien que "feeling" est un processus continu, inscrit dans une durée impossible à mesurer. En fait, pour Cummings, l'intuition comprend fondamentalement deux aspects qu'il exprime métaphoriquement par "feel" (ou "feeling") et "Love" (verbe ou nom). "Feel" raccroche le sujet au versant matériel, sensoriel, de son monde. C'est un processus individualisant, qui a tendance à subjectiver le monde connu, quoique de façon très relative puisque ce processus n'est jamais achevé, le monde se renouvelant sans cesse :

now(more near ourselves than we)
is a bird singing in a tree,
who never sings the same thing twice
and still that singing's always his

eyes can feel but ears may see
there never lived a gayer he;
if earth and sky should break in two
he'd make them one(his song's so true

who sings for us for you for me
for each leaf newer than can be:
and for his own(his love)his dear
he sings till everywhere is here⁶⁴⁶

L'instinct dont le poète tire un enseignement ("I'd rather learn from one bird how to sing", *C.P.*, p.484) est une métaphore pour l'acte de création, y compris l'écriture poétique. Un instinct individualise l'oiseau et lui permet de réunifier le cosmos. À la fin du poème, on devine la présence d'un sujet humain qui incorpore les sensations que lui apporte le chant de l'oiseau, voire le chant lui-même, et ainsi prend à nouveau conscience, intuitivement, de ses liens avec le cosmos.

Le second versant de l'intuition, plus spirituel et immatériel, est "Love", cette ramification de l'élan vital originel. "Love" est plus globalisant, il a tendance à objectiver le monde. On le lit par

645 *C.P.*, p.406.

646 *C.P.*, p.760. Nous soulignons.

exemple dans des poèmes tels que "if i love You" (*C.P.*, p.364), "speaking of love(of)" (*C.P.*, p.365), "over us if (as what was dusk becomes)" (*C.P.*, p.741), "stand with your lover on the ending earth—" (*C.P.*, p.743), "all worlds have halfsight,seeing either with" (*C.P.*, p.845). Remarquons qu'en effet, pour ainsi dire, jamais "Love" n'est opposé à "hatred" ou "dislike", qui seraient ses antonymes naturels et en feraient un sentiment humain presque banal, ce qu'il n'est évidemment pas chez Cummings. "Love" est plutôt mis en concurrence avec "know" et l'immobilité, et placé hors du temps social conventionnel :

joyful your complete fearless and pure love
with one least ignorance may comprehend
more than shall ever provingly disprove
either vastnesses of orish mind

—nothing believable inhabits here:
overs of known descend through depths of guess,
shadows are substances and wings are birds;
unders of dream adventure truths of skies—

darling of darlings!by that miracle
which is the coming of pure joyful your
fearless and complete love,all safely small
big wickedly worlds of world disappear

all and(like any these my)words of words
turn to a silence who's the voice of voice⁶⁴⁷

Associé à "timelessness", il est la sensation pure du flux d'énergie qui traverse le sujet comme il traverse l'univers, sans discontinuer, sans qu'il soit fait état de la part du poète de variations dans son intensité.

Les deux versants de l'intuition selon Cummings, "feel" et "Love" se complètent donc à la manière de "Oneness" et "Wholeness". Bergson écrivait : "L'état, pris en lui-même, est un perpétuel avenir".⁶⁴⁸ À quoi E.E. Cummings répond : "We can never be born enough" : on ne se tient jamais assez dans la durée intérieure, on ne fait jamais assez recours à l'intuition, ce processus jamais achevé, pour connaître et comprendre ce monde en perpétuel devenir. C'est précisément ce but que le Père Noël poursuit dans *Santa Claus* : atteindre et partager la compréhension, et non la connaissance seule. On pourrait résumer en disant pour Cummings, "feeling" et "Love" sont les conditions *sine qua non* de l'intuition dont le résultat est "understanding", non "knowledge". Le sonnet "when /(day's amazing murder with)" récapitule tout cela : à des êtres qui se sont laissés entraîner par un savoir attaché aux faits et ne sont plus que des ombres, le poète répond par l'énergie

647 *C.P.*, p.761.

648 Bergson, H., *op.cit.*, p.1463.

d'une attitude face au monde guidée par l'intuition. Cette intuition, fondée sur des sensations (l.15) et sur "Love" (l.10), comporte une part d'incertitude et d'inachevé acceptée (l.3) ; tournée vers le devenir (l.4), elle n'a que faire du passé et des causes qui sous-tendent le présent (l.4-5) ; elle rend concrètes les relations abstraites (l.5, l.12), s'oppose au savoir (l.13), au mensonge (l.14), et fait de ceux qui la choisissent comme mode privilégié de connaissance des êtres à part entière (l.7-8) et hors du temps (l.15 : le silence est un attribut du cosmos, lié à "timelessness" ; l.16 : "young" inscrit le sujet dans un devenir perpétuel), alors que d'autres ont aliéné leur volonté et leur esprit critique (l.13). Et tout cela s'achève par l'émerveillement de l'instance poétique, et la reconnaissance de la vérité (l.16) de l'intuition :

when
 (day's amazing murder with)
 (perhaps
 those mountains turn into these dreams who are
 becauselessly themselves;alive and steps
 one if(precisely nowhere from)of star,
 what more than mere most spaceless and untimed
 actual perfectly existences
 through me have you eternally and roamed
 –but still our you and i resemble us!
 being without attempt each miracle
 more isful than believe,how should we try
 (like fictional poor minds whom fact can fool)
 to live so ludicrous as death a lie?
 Only some silence called a thrush dares sing
 (ours is a truth so beautifully young).

F) "Obsessed by Making" : le poète "*homo faber*"

Après avoir étudié l'intuition comme mode privilégié de connaissance chez Cummings, ainsi qu'à sa conception toute personnelle de celle-ci, il convient de revenir sur le rôle du poète et sur la mise en mots ou en scène, dans les poèmes comme dans les textes dramatiques, de l'acte de création en lien avec l'intuition. Dans ce contexte, le vocabulaire bergsonien nous semble à nouveau une entrée adaptée, en particulier l'idée d'"*homo faber*", qui se trouve au deuxième chapitre de *L'Évolution créatrice* :

Si nous pouvions nous dépouiller de tout orgueil, si, pour définir notre espèce, nous nous en tenions strictement à ce que l'histoire et la préhistoire nous présentent comme la caractéristique constante de l'homme et de l'intelligence, nous ne dirions peut-être pas *Homo sapiens*, mais *Homo faber*. En définitive, *l'intelligence, envisagée dans ce qui en paraît être la démarche originelle, est la faculté de fabriquer des objets artificiels, en particulier les outils à faire des outils, et d'en varier indéfiniment la fabrication.*⁶⁴⁹

On peut établir une relation entre ce passage de Bergson et les conceptions mises en œuvre par Cummings dans sa poésie. Pour ce faire, relisons tout d'abord un passage de la lettre qu'il adressa à Eva Hesse, le 31 décembre 1959 : "... concerning Science & myself ... it might be said that S exploits nature;but I love nature [...] & loathe exploitation [...]— that artists(poets, painters, etc) are human beings [...] whereas scientists are inhuman manipulators of becoming".⁶⁵⁰ Remarquons de plus que, dans cette même lettre, Cummings utilise précisément le terme *hubris*, c'est-à-dire l'orgueil (voir Bergson ci-dessus), pour désigner ce qui est selon lui l'"essence" du personnage de la Mort, celui qui justement prétend savoir, autrement dit celui qui prétend être un *sapiens*.⁶⁵¹ Nous pouvons nous reporter à l'avant-propos de *Is5* :

If a poet is anybody,he is somebody to whom things made matter very little—somebody who is obsessed by Making. Like all obsessions, the Making obsession has disadvantages;for instance,my only interest in making monyey would be to make it.Fortunately,however,I should prefer to make almost anything else,including locomotives and roses. It is with roses and locomotives(not to mention acrobats Spring electricity Coney Island the 4th o July the eyes of mice and Niagara Falls)that my "poems" are competing.⁶⁵²

On pourrait trouver cette assertion étonnante : le poète écrit ou représente mais ne fabrique pas ces objets. Comment donc sa représentation pourrait-elle se trouver en concurrence avec des objets concrets ? Ensuite, l'absence de finalité revendiquée est frappante et démarque à première vue l'*homo faber* cummingsien de celui de Bergson. Comment donc cet avatar du poète se rencontre-t-il dans son œuvre et quelles sont ses caractéristiques ?

649 Bergson, H., *op.cit.*, p.613. C'est l'auteur qui souligne.

650 Cummings, *Selected Letters*, p.265.

651 *Id.*, p.266 : "For me "How could Death die?" couldn't be more significant:revealing, as it does, the *ύβρις* which is Death's essence."

652 *Complete Poems*, p.221.

1. "Man" et le Père Noël : deux incarnations de l'*homo faber* cummingsien

Il faut ici se souvenir de l'origine étymologique du mot "poème", lequel provient directement d'un mot grec, "*poiêma*", signifiant création. Le terme "*poiêtês*" désigne quant à lui le créateur, l'auteur du poème, mais dans un sens plus concret, il peut aussi se traduire par "fabricant, artisan".⁶⁵³ Le poète est donc littéralement un *homo faber* – à la limite, l'expression bergsonienne pourrait presque passer pour une traduction littérale du mot grec "*poiêtês*". Il n'est pas impossible, si Cummings a eu accès au texte du philosophe français, et étant donné sa connaissance des langues anciennes classiques, que l'analogie et la synonymie entre les deux expressions aient pu le frapper. Le substrat pragmatique de ses conceptions a pu s'en trouver renforcé : faire ou fabriquer implique une expérience, une intimité avec la matière qu'est le langage. L'art en général, l'art poétique en particulier devient, proprement, une expérience, au sens pragmatique du terme.⁶⁵⁴ Cependant, Cummings ne donne pas à son *homo faber* un caractère purement matérialiste. Il ne s'agit pas bien sûr pour lui pas de "fabriquer des outils à faire des outils" (Bergson) au sens où nous l'entendons le plus couramment : la liste d'objets ironiquement cités dans "even if all desires things moments be"⁶⁵⁵ nous le rappelle, si besoin est. On devine bien qu'à ses yeux, le véritable *homo faber* ne se contente pas d'outils tels que ceux-ci. De plus, nous avons vu que sa recherche artistique prend en compte le dynamisme global du cosmos, sa capacité à changer, sans que l'action humaine soit en cause, ou à de très rares exceptions près. Toute la question est donc de savoir comment *homo faber* peut s'inscrire pleinement et activement dans ce processus de création perpétuelle du réel dont James parlait, lui aussi.⁶⁵⁶ Pour cela, nous pouvons étudier les deux représentations les plus marquantes d'*homo faber* dans l'œuvre de Cummings. Toutes deux sont théâtrales : il s'agit de "Man" dans *Anthropos*, puis du Père Noël, dans *Santa Claus – A Morality*.

Le personnage de "Man" dans *Anthropos* peut quasiment être considéré comme éponyme : le titre de la pièce est constitué du mot grec qui désigne l'espèce humaine dans son ensemble, ce qui

653 Voir la notice dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, Rey, A., (éd.), Éditions Le Robert, Paris, 2010, p.1685.

654 Voir Dewey, J., (Cometti, J.-P., Domino, C., Gaspari, F., Mari, C., Murzilli, N., Pichevin J.P. et Tiberghien, G., trad.), *L'art comme expérience*, Farrago, Publications de l'université de Pau, 2005, en particulier le ch.IV, *L'acte d'expression* (p.85 à 110).

655 C.P., p.235, l.6 à 10 : "some guys claims der never was / nutn like [...] / dictaphones /wireless subways vacuum /cleaners pianolas funnygraphs skyscrapers an safetyrazors"

656 James, W., *Pragmatism*: "The essential contrast is that *for rationalism reality is ready-made and complete from all eternity, while for pragmatism it is still in the making, and awaits part of its complexion from the future*. On the one side the universe is absolutely secure, on the other it is still pursuing its adventures." (*op.cit.*, p.599).

est bien sûr l'une des deux significations du terme "man" en anglais. *Anthropos*, l'homme, peut donc être représenté par "Man", mais il l'est sans doute aussi par les personnages présents à un moment ou l'autre sur scène, pris tous ensemble comme un groupe. Le personnage de "Man" est le seul qui paraisse véritablement humain, selon les critères de Cummings dans sa lettre à Eva Hesse. Bien plus, c'est un humain qui peint : au sens propre, il est poète-peintre, tout comme son créateur.⁶⁵⁷ La pièce est donc bien une mise en abîme de l'acte poétique, acte créateur par excellence. "Man" peint et fabrique dans le même mouvement son propre regard sur ce qui l'entoure : il lui est donc loisible de transformer la machine et d'y voir un être vivant. Ce n'est pas une illusion, mais bel et bien une preuve de son pouvoir créatif. *A contrario*, les infrahumains ne fabriquent rien sinon un slogan – encore ne le fabriquent-ils pas réellement, puisqu'il n'est que l'assemblage de mots convenus, de fragments de paradigmes, figés et intangibles une fois proférés. Les infrahumains ne peuvent souffrir aucune remise en cause de leur pouvoir injonctif et prescripteur : là aussi est *l'hubris*.

MAN (*arms akimbo, frowns*) : What are you three freaks talking about ?

FIRST INFRAHUMAN CREATURE (*ardently*) : Civilization !

SECOND INFRAHUMAN CREATURE (*fervently*) : Emancipation !

THIRD INFRAHUMAN CREATURE (*enthusiastically*) : Progress !

MAN (*grins*) : Don't try to kid me !

FIRST INFRAHUMAN CREATURE (*earnestly*) : No, reely !

SECOND INFRAHUMAN CREATURE (*pompously*) : It's the Ford's truth !

THIRD INFRAHUMAN CREATURE (*solemnly*) : So help me Lenin !⁶⁵⁸

À la remise en cause de leur pouvoir, les infrahumains répliquent par un argument d'autorité. Ce sont des *homo sapiens*, des prescripteurs d'un savoir figé qui cherchent à soumettre un *homo faber* dont l'œuvre n'est ni décrite précisément ni achevée car "Man" l'abandonne au profit de l'observation de la machine-mammouth.⁶⁵⁹ "Man" laisse sa toile comme si elle devait se terminer d'elle-même : on peut ici penser à une expression paradoxale de Cummings au sujet de son roman autobiographique *The Enormous Room* : "when this book wrote itself".⁶⁶⁰ On peut y discerner une conception romantique de l'inspiration, mais l'importance de l'intuition pour Cummings conduit à nuancer quelque peu cette interprétation. L'œuvre est une matérialisation du pouvoir créateur de

657 Voir à ce sujet Alfandary, I., *E.E. Cummings ou la minuscule lyrique*, p. 26-27.

658 Cummings, E.E., *Complete Theatre*, (op.cit.), p.137.

659 *Id.*, p.131 : "SCENE : [...] to the audience's right, a naked man (his back toward the trio) is cautiously, with a few crude painting tools, outlining some monster on the upcurving wall before him." Autre didascalie quelques pages plus loin (p. 135) : "The naked man, who has neither heard nor seen the preceding action, lays down carefully his painting tools, casts a brief look at his uncompleted work and walks briskly upstage toward the curtain of hides which hangs in the central background". (nous soulignons). Dans la suite de la pièce, "Man" ne reviendra jamais vers la toile qu'il peignait avec application au début : il la laisse donc inachevée.

660 Voir *i – six nonlectures*, (op.cit.), p.65.

l'univers, et son auteur est à la fois le créateur et le médium, l'outil de création. "Man" est nu, vulnérable, et surtout en contact direct avec le cosmos. Il est donc l'*homo faber* parfait, celui qui, étant en lien direct avec la matière et ses sensations, peut créer sans que les paradigmes ne freinent son pouvoir créatif, et qui recrée sans cesse son regard.

L'autre incarnation de l'*homo faber* sur scène est le Père Noël, dans la pièce dont il a déjà été question, *Santa Claus*. Ce fait est moins directement lisible. En effet, si le personnage de "Man" peut faire directement allusion à l'aspect le plus matériel de l'activité artistique de Cummings à savoir la peinture, le Père Noël paraît moins en prise avec le monde matériel et pas du tout avec l'art. Cependant, en lisant de près la première scène, on s'aperçoit que l'intérêt de ce personnage se porte vers la compréhension, non vers le savoir. Même si le Père Noël n'en a pas une conscience claire, la Mort le discerne assez vite :

DEATH : Very good. Now as to this ungivable something your're trying to give, this gift which nobody can take – what, just exactly, is it ?

SANTA CLAUS : I don't know.

DEATH : I do.

SANTA CLAUS : Do you ?

DEATH : Yes. It is understanding.

SANTA CLAUS : Understanding ?

DEATH : [...] and you are heavy with the only thing which simply can't be sold.

[...]

SANTA CLAUS : What's the easiest thing to sell?

DEATH : Knowledge.⁶⁶¹

En d'autres termes, implicitement, le Père Noël préfère une connaissance en construction ("in the making", pour reprendre les termes de James), à un savoir tout fait, ("ready-made"). Le Père Noël est donc une incarnation de l'*homo faber*, l'homme qui fabrique et/ou qui n'a d'intérêt que dans l'acte de création, floué par *homo sapiens*, l'homme qui sait et que son savoir remplit d'orgueil.

661 Cummings, E.E., *Complete Theatre*, p.143.

2. L'acte créateur concret et sa représentation dans la poésie de Cummings

Dans son ouvrage *E.E. Cummings ou la minuscule lyrique*, Isabelle Alfandary écrit :

Parce que le sens est ce qui arrive, *le poète y travaille sans relâche*. Pour preuve, le nombre qui peut être considérable de versions à peine différentes du même poème. E.E. Cummings qui préfère ne pas biffer ses épreuves, quitte à devoir réécrire le poème en entier, inverse ici l'ordre des mots d'un vers, remplace là une virgule par un point-virgule. [...] Le poète est celui qui provoque le sens et le hasard, non celui qui le domine, *celui qui cherche à en faire l'expérience* – au point d'en devenir, le cas échéant, le jouet.⁶⁶²

L'auteure souligne par ailleurs l'importance de la typographie dans la poésie de Cummings, "champ laissé à l'abandon" jusque là et largement investi par le poète, l'un des premiers à l'avoir fait à cette échelle.⁶⁶³ Or il est à propos de rappeler que l'acte de fabriquer ("Making"), implique deux choses : l'effort, donc une forme de travail, et l'expérimentation.⁶⁶⁴ C'est donc au travers de sa typographie, en effet, que *l'homo faber* cummingsien se montre le plus clairement. La typographie a pour le poète un aspect très concret, elle demande un effort d'organisation des lettres sur la page, et la transcription de ses poèmes sur un nouveau support, avec de nouveaux outils, est l'occasion de littéralement remettre son œuvre sur le métier, ce qui ne se fait apparemment pas sans douleur :

Dear Aunt Jane

[...] am fighting – forwarded & backed by a corps of loyal assistants – to retranslate 71 poems⁶⁶⁵ out of typewriter language into linotype-ese. This is not so easy as one might think; consider, if you dare, that whenever a typewriter "key" is "struck" the "carriage" moves a given amount and the "line" advances recklessly or individualistically. Then consider that the linotype (being a gadget) inflicts a presestablished whole – the type "line" – on every smallest part; so that words, letters, punctuation marks & (most important of all) spaces-between-these various elements, awake to find themselves rearranged automatically "for the benefit of the community" as politicians say. Oddly, this malforming or standardizing process is technically called "justify"ing [...] you should watch me arguing for two and a

662 Alfandary, I., *op.cit.*, p.73. (Nous soulignons).

663 *Id.*, p.77-79.

664 Partant de l'idée selon laquelle *l'homo faber* tel qu'il le définit se caractérise par une utilisation de l'intelligence qui le conduit à la production d'outils particuliers, Bergson écrit un peu plus loin sur l'intelligence, les lignes que voici : "Au contraire [de l'instrument construit par instinct], l'instrument fabriqué intelligemment est un instrument imparfait. Il ne s'obtient qu'au prix d'un effort. Il est presque toujours d'un maniement pénible." (*op.cit.*, p.614).

665 Il s'agit vraisemblablement, étant donné la date et le nombre de poèmes, de la mise en page pour impression du recueil *No Thanks*, paru cette même année.

half hours(or some such)over the distance between the last letter of a certain word and the comma apparently following that letter but actually preceeding the entire next word [...]⁶⁶⁶

On voit bien ici que Cummings est, au sens propre, *homo faber*, aux prises avec des objets-poèmes qu'il faut travailler comme une matière concrète. Les outils du poète sont tout d'abord les mots, puis les machines qui les convertissent en signes lisibles, donc sensibles, qui permettront à leur tour au lecteur de fabriquer sa propre vision du monde. Des outils-machines à fabriquer des outils-poèmes, en somme. Une métaphore très matérielle se trouve dans deux poèmes et fait allusion de manière quelque peu indirecte à l'écriture :

i fail slenderly i
win(like touch all stars or
to live in the moon

a while)and shall
carve time so we'll before
what's death
come(in one bed.

(*C.P.*,p. 433. nous soulignons).

such was a poet and shall be and is

– who'll solve the depths of horror to defend
a sunbeam's architecture with his life:
and *carve* immortal jungles of despair
to hold a mountain's heartbeat in his hand⁶⁶⁷

Cette métaphore est révélatrice car elle se résoud soit en matérialisant son prédicat (le temps ou le désespoir), soit en donnant à "carve" une autre signification, plus en lien avec le langage. Elle appelle par conséquent comme hypogramme probable le mythe de Pygmalion, *homo faber* s'il en fut, qui sculpta une statue à qui son amour donna la vie grâce à l'action de Vénus.⁶⁶⁸ L'art – c'est-à-dire la poésie et la peinture, deux modes de création qui touchent à la matière chacun à leur façon – et la vie ne font qu'un, selon Cummings, ou plus exactement, l'art est vivant : "Nothing measurable can be alive; nothing which is not alive can be art", affirme-t-il lors de l'une de ses *nonlectures*.⁶⁶⁹ C'est l'acte créatif, guidé par "Love" et "feeling", autrement dit par l'intuition, qui donne donc la vie. Si l'on creuse un peu sur le plan mythique, et si l'on cherche l'image en négatif de l'*homo faber* "Pygmalion", on trouvera l'*homo sapiens* "Prométhée", un être qui, pour avoir apporté le savoir aux

666 Cummings, E.E., *Selected Letters*, p.140-141. (Lettre datée du 11 mars 1935).

667 *C.P.*, p.562. Nous soulignons.

668 Voir Ovide, *Les Métamorphoses*, (*op.cit.*), p. 260-261.

669 Cummings, E.E., *i – siw non lectures*, p.68.

hommes, se trouve châtié aux Enfers, prisonnier et mutilé. Il est possible de voir une réminiscence de ce mythe dans le sort réservé au personnage de la Mort, quand à la fin de *Santa Claus* la foule l'enlève pour le mettre en pièces. On peut aussi trouver Héphaïstos, le forgeron infirme, "our illustrious scientist" ainsi que Cummings l'appelle dans le poème tout à la fois allégorique et satirique : "in heavenly realms of hellas dwelt" (*C.P.*, p.799). Tous deux sont liés à l'élément "feu", assez peu présent dans l'imaginaire cummingsien, sauf au début de l'appel à l'aide de l'humanité en voie de destruction du fait même de sa science : ("fire stop thief help murder save the world", *C.P.*, p.555). Tous deux sont, à un moment ou à un autre de leur histoire, menaçants à cause de leur savoir, et mutilés, diminués. Au contraire, Pygmalion, dont l'art a donné la vie, ne fait qu'un avec son œuvre et en sort grandi.⁶⁷⁰

Dans *Santa Claus*, Cummings oppose explicitement "knowing" ou "knowledge", autrement dit un savoir figé constitué d'une collection de paradigmes, à "understanding", c'est-à-dire une connaissance en construction perpétuelle, dans laquelle l'intelligence, au sens bergsonien, est subordonnée à l'intuition. De la même manière et pour les mêmes raisons, il oppose "thinking" à "feeling", et se pose tout naturellement comme *homo faber* face à *homo sapiens* : les deux co-existent donc à ses yeux, contrairement à ce qu'écrit Bergson, tout simplement parce que Cummings fait de son *homo faber* un être avant tout guidé par l'intuition et non par l'intelligence matérielle. Bergson affirme que l'intelligence est plus à l'aise avec la matière, avec l'inorganisé qu'avec l'organisé.⁶⁷¹ Cummings, lui, dispose de plusieurs matières premières pour accomplir son œuvre, à savoir les mots et ses expériences sensorielles et spirituelles, les deux ayant la même réalité, la même matérialité à ses yeux. Autrement dit, Cummings a pour lui une matière actuelle (le langage, les mots écrits) et une matière "souvenir" (son expérience et le monde qui l'entoure). Le poète recrée le souvenir de l'expérience : pour ce faire, chacune des deux matières est tour à tour outil et matière travaillée.

Dans cette optique, la prise en compte du contexte épistémologique et scientifique est une nécessité pour E.E. Cummings.⁶⁷² Il constitue en effet tout à la fois une partie du monde expérimenté, base de la matière "souvenir", et le paradigme qui lui permet, en s'y opposant, de se

670 On pourrait peut-être, mais là n'est pas le sujet de cette recherche, mettre en lien le mythe de Pygmalion qui travaille le poète et les poèmes-portraits qu'il a écrits en particulier dans la première partie de sa carrière, jusqu'au début des années 1930, par exemple au début de *Is 5*.

671 "Notre intelligence, telle qu'elle sort des mains de la nature, a pour objet principal le solide inorganisé." *L'Évolution créatrice*, (*op.cit.*), p.625.

672 Selon les auteurs du Groupe μ , "l'épistémologie [...] est implicitement à l'œuvre dans la sémantique d'une langue particulière, à une époque particulière, dans une société particulière". *Rhétorique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1977 (rééd. 1990).

définir comme *homo faber* opposé à *homo sapiens*, autrement dit comme poète au sens fort ou étymologique du terme. Son travail sur le langage écrit comme matière concrète ne peut que nous aider à le penser. Cummings se doit donc de considérer cet aspect du contexte culturel dans lequel il écrit aussi précisément qu'il le peut pour en réfuter les paradigmes, sinon au niveau théorique puisqu'il n'est pas suffisamment armé intellectuellement cela, du moins en tant qu'injonction et vecteur de standardisation des êtres humains. Des textes comme *Anthropos*, *Santa Claus* ou l'introduction aux *New Poems* sont des exemples marquants de la protestation énergique du poète s'élevant contre les savoirs et techniques de son temps, non en raison de ce qu'elles sont, mais en raison de ce qu'elles amènent comme conséquences à ses yeux, ainsi qu'il l'écrit en 1959 : " [...] concerning Science & myself ... it might be said [...] that, like Death, S is fundamentally a depersonalizing leveller [...] whereas I stand for individuality or personal uniqueness as against sameness or standardization [...]"⁶⁷³

673 *Selected Letters*, p.265.

3. L'*homo faber* entre *logos*, *anthropos* et *cosmos*

Afin d'observer une dernière fois comment Cummings, *homo faber*, sait prendre en compte dans sa poésie la totalité de l'expérience qui est à sa disposition, pour s'opposer consciemment à *homo sapiens*, nous lirons quatre poèmes répartis sur la deuxième moitié de la carrière de l'auteur.

Le premier poème provient de *No Thanks* (1935) :

love's function is to fabricate unknownness

(known being wishless;but love,all of wishing)
though life's lived wrongsideout,sameness chokes oneness
truth is confused with fact,fish boast of fishing

and men are caught by worms(love may not care
if time totters,light droops,all measures bend
nor marvel if a thought should weigh a star
—dreads dying least;and less,that death should end)

how lucky lovers are(whose selves abide
under whatever shall discovered be)
whose ignorant each breathing dares to hide
more than most fabulous wisdom fears to see

(who laugh and cry)who dream,create and kill
while the whole moves;and every part stands still.⁶⁷⁴

Le poème consiste en fait en une expansion du premier vers. Cummings oppose, comme souvent, des groupes de termes. Ainsi, on peut dégager un groupe de termes qualifiant "men" et un autre qualifiant "lovers". Au premier groupe se rattachent : "known", "wishless", "life", "wrongsideout", "sameness", "fact", "worms", "time", "light", "measures", "thought", "weigh", "death", "discovered", "fabulous", "wisdom", "fears", "see". Au second, "love", "fabricate", "unknownness", "all", "wishing", "oneness", "truth", "lucky", "ignorant", "breathing", "hides", "laugh", "cry", "dream", "create", "kill", "the whole", "every part". On remarque que les verbes d'actions, qui actualisent dans ce sonnet une médiation entre *cosmos*, *anthropos* et *logos*, les trois pôles de la triède élaborée par le Groupe μ ,⁶⁷⁵ ont tous pour sujets "lovers" : ce sont eux les véritables acteurs, les poètes au sens premier du terme puisque l'un des verbes, "create", est un quasi synonyme de "fabricate" au premier vers, lequel est accompli par "love". On a donc bien ici une représentation de l'acte de création, et de l'*homo faber*, sous les traits impersonnels des amants. Le

674 C.P., p.446.

675 *Op.cit.*, p.96 à 110.

medium est "love" : il opère une médiation entre *logos* et *anthropos* d'une part, au travers du sentiment des amants ; entre *logos* et *cosmos*, d'autre part en tant qu'énergie dynamisant l'univers. La médiation entre *anthropos* et *cosmos* se fait grâce à "breathing", "laugh", "create", "kill", l'ensemble des quatre constituant un terme qui n'est pas actualisé mais qui est "feeling".

Dans le premier groupe de mots, *logos* est représenté par "known", "truth", "wisdom" ; *anthropos* au premier chef par "men", puis par "sameness", ainsi que par "chokes", "caught", "bend", "weigh", "dying". Le pôle *cosmos* comprend "worms", "star", "death". Tous les termes sont liés soit au savoir, soit à la mesure et à la limite, soit à la destruction et à la mort. Le sonnet actualise une dialectique entre *homo sapiens* animé par un désir de contrôle et *homo faber* animé par l'élan vital qui anime le cosmos : Love / feeling. Cependant, l'instance poétique reste singulièrement absente. Il s'agit d'une représentation du processus de création lui-même, opposé à un processus de destruction ou d'auto-destruction.

Le deuxième sonnet provient de *IXI* :

no man,if men are gods;but if gods must
be men,the sometimes only man is this
(most common,for each anguish is his grief;
and,for his joy is more than joy, most rare)

a fiend,if fiends speak truth;if angels burn

by their own generous completely light,
an angel;or(as various worlds he'll spurn
rather than fail immeasurable fate)
coward,clown,traitor,idiot,dreamer,beast-

such was a poet and shall be and is

-who'll solve the depths of horror to defend
a sunbeam's architecture with his life:
and carve immortal jungles of despair
to hold a mountain's heartbeat in his hand⁶⁷⁶

Si l'on s'en tient aux être animés, à l'extrême du pôle *anthropos*, on trouve "man", "men". À l'autre extrême du pôle *cosmos*, "gods". Le poète ("such was a poet") se tient au centre, et sa position est actualisée par des termes intermédiaires : "fiends", "angels". Il est tiraillé entre les deux. Cependant, son action médiatrice est expliquée à la dernière strophe, en deux phrases construites de manière parallèle. À chaque fois, un verbe, relié métaphoriquement au pôle *logos*, a pour prédicat un terme du pôle *anthropos* modifié par un autre du pôle *cosmos* : "solve – horror – depths"; "carve

676C.P., p.562.

– despair – immortal". Chacun de ces trios, caractérisé par un sentiment négatif, se résoud en un autre trio positif, construit selon le même principe : "defend – sunbeam – architecture" ; "hold – mountain – heartbeat". L'agent qui permet de passer de l'un à l'autre est, dans le premier cas, la maîtrise du langage par le poète, ce que les verbes "solve" et "defend" montrent ; dans le deuxième cas, la main du poète, au travers là aussi des verbes "carve" et "hold". C'est une action du poète qui permet de passer d'un état négatif de la triède *logos-anthropos-cosmos* à un état plus positif ou apaisé. L'expression de son action actualise l'image de l'*homo faber*, car c'est une action réfléchie qui met en œuvre, métaphoriquement (ou non, d'ailleurs, étant donné le geste de l'écriture, même à la machine à écrire), les mains du poète comme outils pour fabriquer, sculpter ("carve") un nouvel état de l'univers à partir de l'ancien, et son intellect ("solve", "defend") pour calculer, contrôler ses gestes. Comme les trois sommets de la triède sont actualisés de façon explicite, on peut considérer que c'est l'univers dans son ensemble qui est métaphoriquement reconstruit. Le mythe de Pygmalion agit ici comme hypogramme⁶⁷⁷. L'intelligence du poète est utilisée à bon escient car elle lui sert à affûter sa sensibilité ("feeling", mot matrice). Le poète est représenté en *homo faber* construisant son intuition, et ce processus n'est ici pas tout à fait achevé car "Love" est absent (c'est le premier mot et le thème du poème suivant). À nouveau, dans cette mise en mots de l'action du poète, la voix poétique ne s'engage pas à la première personne. Cependant, le poète est nommé en tant que tel, et non fondu au sein un groupe indistinct ou d'un couple, contrairement au poème étudié précédemment.

Le troisième poème provient de *XAIPE* :

who sharpens every dull
here comes the only man
reminding with his bell
do disappear a sun

and out of houses pour
maids mothers widows wives
bringing this visitor
their very oldest lives

one pays him with a smile
another with a tear
some cannot pay at all
he never seems to care

he sharpens is to am
he sharpens say to sing
you'd almost cut your thumb

⁶⁷⁷ Si l'on veut pousser cet hypogramme au bout, Galatée serait l'intuition complètement éveillée par Love. Or, le poème suivant (*C.P.*, p.563) a justement "love" à la fois pour premier mot et pour thème.

so right he sharpens wrong

and when their lives are keen
he throws the world a kiss
and skings his wheel upon
his back and off he goes

but we can hear him still
if now our sun is gone
reminding with his bell
to reappear a moon⁶⁷⁸

Curieusement, un autre poème sur un thème très voisin se trouve quelques pages plus loin dans le même recueil :

in

Spring comes(no
one
asks his name)

a mender of things

with eager
fingers(with
patient
eyes)re

-new-

ing remaking what
other
-wise we should
have
thrown a-

way(and whose

brook
-bright flower-
soft bird
-quick voice loves

children
and sunlight and

mountains)in april(but
if he should
Smile)comes

nobody'll know⁶⁷⁹

678 C.P., p.624.

679 C.P., p.660

Le personnage principal est présenté dans un cas comme un rémouleur ("who sharpens every dull", l.1), dans l'autre cas comme un simple "réparateur", mais il s'agit bien du même personnage symbolique, revêtu des mêmes fonctions réparatrices. Son action porte sur le langage (*C.P.*, p.624, quatrième strophe). C'est donc bien, lui aussi, un *homo faber* qui utilise un outil – probablement son propre langage, bien affûté – pour transformer ou réparer celui des autres. La voix poétique s'inclut dans le groupe de ceux qui viennent à la rencontre du rémouleur-poète : en effet, par sa fonction poétique, le poète ne transforme pas seulement le langage des autres, mais le sien propre. Il doit alors se désolidariser de l'incarnation de l'*homo faber* dans ce texte. C'est au lecteur de rétablir la vérité poétique : le poète est tout à la fois le rémouleur-réparateur du langage, et l'un des bénéficiaires, sinon le premier, de sa propre action. Sa fonction créatrice est extériorisée par le biais d'une métaphore : ainsi, il peut exprimer le fait qu'elle a une influence sur lui-même. Le poète est explicite quant à l'objet de l'action poétique (la transformation du langage et / ou de la vie de ceux qui l'emploient) ; en même temps, il délègue cette action à un personnage extérieur à lui-même et dont l'activité usuelle paraît bien loin de l'écriture.

Dans le dernier poème "now(more near ourselves than we)"⁶⁸⁰ l'instance poétique délègue sa fonction créatrice à un être encore plus éloigné d'elle-même, à savoir un oiseau. Il s'agit d'un des ultimes poèmes parus du vivant de l'auteur. Encore une fois, la triède est actualisée : *logos* avec des termes tels que "singing", "song", "true" ; *cosmos* avec "bird", "tree", "lived" "earth", "sky", "one", "leaf", "everywhere" ; et enfin *anthropos* avec "ourselves", "we", "eyes", "feel", "ears", "see", "gayer", "us", "you", "me", "his love", "his dear". On voit bien la personnification de l'oiseau : des termes classés dans *anthropos* sont en fait associés à un terme de *cosmos*. Étant donné les actions qu'il accomplit, et le fait qu'il soit sous-entendu qu'il éprouve des sentiments humains, il s'agit bien évidemment d'une métaphore désignant le poète et lui permettant, en déplaçant le centre d'intérêt du lecteur, de lui montrer de manière détournée l'acte créateur en cours d'accomplissement, ainsi que son but (rétablir l'unité de "Wholeness", l.8 et l.12). La métaphore se comprend au travers de la personnification de l'oiseau, qui se lit dans le pronom utilisé pour le désigner, ainsi que dans les caractéristiques morales qui lui sont attribuées dans la dernière strophe (l'amour). Or, dans ce poème comme dans le précédent, le poète garde en tête qu'il écrit aussi pour lui-même : à nouveau, il externalise sa fonction créatrice et la confie à un être autre que lui-même. Tout mot qui établirait un lien explicite ferait immédiatement tomber le poème dans l'allégorie : il y perdrait sa fonction poétique au profit d'une fonction didactique à laquelle Cummings refuse de se livrer.

680 *C.P.*, p. 760. Poème déjà cité plus haut dans son intégralité, page 394.

Grâce à ces quelques poèmes, on voit que le poète a conscience que son art lui permet de reconstruire non seulement le monde dans son regard, mais lui-même, dans le but d'accroître sa liberté. Au contraire, selon lui, la science ne s'occupe que de ce qui lui est extérieur, dans le but de le contrôler. Le poète est pour Cummings animé par une énergie qui traverse l'univers, qui le relie à lui et le rend vivant. Comme l'univers, l'homme grandit. Le poète *homo faber* est peut-être un simple médiateur entre l'œuvre qui se crée et le cosmos qui en est la cause lointaine, mais c'est un médiateur actif, qui accompagne la création et les changements qu'elle induit par son action concrète. L'action du poète, *homo faber* guidé par son intuition et qui, grâce à elle, accompagne et encourage l'élan de vie à se manifester, et celle du savant, *homo sapiens* guidé par son intelligence et qui arrête l'élan en pleine course, sont selon lui irréconciliables : "[...] artists(poets, painters, etc) are human beings whereas scientists are inhuman manipulators of becoming."⁶⁸¹ Malgré l'opposition frontale, les savoirs construits par ces mêmes scientifiques décriés par le poète ont trouvé une place dans la poésie de Cummings, comme matière première et comme cible lui permettant d'affûter son regard et son langage.

681 *Selected Letters*, p.265.

VII. Conclusion

Cummings affirme clairement, tout au long de son œuvre, la primauté des sens et des émotions sur une certaine forme de rationalité. En cela, il se situe non seulement dans la lignée des poètes romantiques, mais aussi dans celle de penseurs tels que William James, pour lequel les émotions sont avant tout une réaction physique à des stimuli. Cummings fait donc en sorte que ses poèmes induisent au cours de leur lecture une réaction sensible qui provoquera l'émotion recherchée. Cependant, il ne dissocie pas sa poésie du contexte culturel dans lequel il la crée. En effet, il prend en compte à sa manière, comme un élément du contexte parmi d'autres, la redéfinition par la science de la place de l'homme dans le cosmos. Il n'est bien sûr pas question de faire de Cummings un poète savant. Au contraire, Cummings ne cesse de se démarquer du langage scientifique et de mettre l'accent sur ce qui constitue selon lui ses faiblesses, à savoir son caractère univoque et dénotatif.

Étant explicite, la critique des savoirs par Cummings est intéressante car elle dessine en creux ce que les changements paradigmatiques et leur vulgarisation ont pu apporter comme bouleversements dans la façon de considérer la science à partir des années 1920 et surtout 1930, lorsque les théories de la relativité et de la physique quantique sont plus largement diffusées. Sa critique ne porte pas uniquement sur l'aspect technique ou sur la technologie au sens large, même si ce point est central. Cummings s'attaque tout d'abord au langage scientifique lui-même. En effet, on perçoit au travers de ses écrits poétiques, théâtraux et épistolaires que le langage savant promet des réponses irréfutables aux questions que l'humanité se pose, et s'oppose en cela au langage poétique qui met l'accent sur le mystère et l'émerveillement. Dans son œuvre, les réponses données par le langage savant laissent entendre à ceux qui l'adoptent que tous les obstacles à la compréhension du monde sont levés : cela aboutit à un sentiment de toute-puissance que le poète dénonce à plusieurs reprises.

Si Cummings ne se pose en aucune manière ni à aucun moment comme un poète savant, il n'occulte pourtant pas complètement ses connaissances. On peut donc noter, à quelques occasions, une certaine révérence envers les savoir eux-mêmes, comme si le poète reconnaissait leur validité. Aussi, dans sa recherche d'une forme de vérité de la représentation poétique, se permet-il d'utiliser quelques procédés ou tropes issus du langage scientifique, et ce dans des domaines bien définis :

mathématiques, cosmologie, théorie de la relativité et des quantas sont mises à contribution. Pour rendre compte de sa vision poétique du monde, le poète tient compte des idées nouvelles qui circulent et lui parviennent. En cela, E.E. Cummings ne se différencie pas des auteurs contemporains tels que Joyce ou Pound, lesquels ont, eux aussi, pris en compte le contexte épistémologique pour construire leurs mondes, fictionnels ou poétiques. Cependant, Cummings extériorise de façon peut-être plus marquée et explicite sa critique de certains aspects de ce contexte, et attire parfois l'attention de son lecteur sur ce point par le ton satirique employé pour le traiter. Cummings se démarque toutefois en ce qu'il ne semble pas remettre en cause les conséquences des nouvelles théories sur la conception de la place de l'homme dans l'univers. Sa critique s'attaque plutôt aux problèmes posés par la vulgarisation, c'est-à-dire par l'émission et la réception des théories en tant que messages.

Cummings constate, par exemple dans "Space being(don't forget to remember)Curved", que la division des savoirs induit une vision fragmentaire du monde, d'autant plus si le langage savant employé pour décrire tel ou tel aspect n'est pas suffisamment maîtrisé. Il oppose ce fait à ses propres conceptions : Cummings reste attaché à la dialectique entre l'unité et l'unicité ("wholeness"/"oneness") et oscille entre pluralisme et monisme. Aussi cherche-t-il à réunir dans sa poésie les facettes séparées d'un univers littéralement disséqué par l'humanité, laquelle s'extrait d'elle-même de la nature pour pouvoir mieux l'observer, voire la contrôler : il s'agit pour lui de rétablir une vision de l'unité et de l'unicité du cosmos et de redéfinir la place de l'homme conscient en son sein. La notion de totalité est préférée à celle d'infini, connotée négativement puisqu'elle implique l'imperfection. Dans ses évocations du cosmos, les emprunts discrets à la cosmologie permettent à Cummings de préciser sa vision poétique qu'il cherche à rendre aussi cohérente que possible dans le contexte de la science de son temps. Il ne semble pas, au contraire d'autres auteurs, particulièrement hostile aux changements d'échelle induits par les théories alors en plein essor. On perçoit des traces de cette recherche dans l'image de l'univers qui se dessine progressivement dans son œuvre, un univers dynamique et en expansion. Son rejet d'un temps absolu et d'un univers héliocentré en est également l'expression. Dans ce cas, l'émergence d'une réalité existant sans le concours de la conscience humaine paraît une suite logique. La conscience se fond dans le Tout, et devient "noone", sans que les voix poétiques qui font état d'une telle expérience n'expriment la moindre révolte. Tout cela est en conformité avec ce que la vulgarisation lui permet de savoir à partir de la fin des années 1920, et reflète quelques débats importants sur le statut de l'observateur et celui du réel.

Il existe donc une certaine ambivalence, une ambiguïté de E.E. Cummings au sujet des connaissances scientifiques. Son rejet de la science comme savoir institutionnalisé est perceptible, ainsi que sa critique des paradigmes vus comme des facteurs d'uniformisation des consciences. Cependant, il se trouve pris entre ce rejet patent et l'impossibilité d'un refus en bloc de ces savoirs. Si le poète est attaché à une certaine forme d'empirisme, s'il veut que sa poésie reflète le réel ou le vécu de l'expérience, alors il lui faut intégrer des bribes des théories et des savoirs qui décrivent le monde. En effet, ils sont en eux-mêmes une expérience. En tant que tels, ils sont indispensables pour étayer sa recherche d'une cohérence dans sa représentation poétique du monde : c'est en ce sens que l'on peut comprendre pourquoi Cummings s'est assuré, parfois, que ses images et procédés d'écriture, avec ce qu'ils véhiculent, ne contredisaient pas les paradigmes en vigueur sur certains sujets de prédilection. Cette préoccupation est perceptible dans son œuvre à partir de la parution du recueil *ViVa* jusqu'à la fin de sa vie, ainsi que sa correspondance en témoigne. La notion pragmatique de vérité sous-tend cette recherche constante de précision. Les termes "truth", "true" sont assez fréquents chez Cummings, et la vérité y fait souvent l'objet de controverses implicites : revendiquée par le camp des savants ou par une voix poétique lyrique, la vérité est un concept qui paraît également fondamental dans l'esprit du poète, et sa recherche n'est jamais achevée. Ce n'est pas un absolu. Cummings pousse ici la philosophie jamesienne dans ses retranchements, au travers de sa conception de la vérité.⁶⁸²

Cummings montre un intérêt certain pour des domaines scientifiques particuliers, mais exprime de sérieuses réserves quant à l'utilisation et à la réception des théories qui s'y rattachent. Tout d'abord, il constate les transformations subies par la société de son temps, non seulement en termes de mode de vie sur le plan matériel, mais aussi dans la manière de penser. Il note et dénonce une hiérarchisation des modes de pensée, voire des hommes entre eux en lien avec les savoirs qu'ils maîtrisent. De cela découle l'uniformisation évoquée plus haut : les savants sont pour lui des manipulateurs qui rejettent la part spirituelle de l'homme que le poète cherche à atteindre. Par la suite, seuls leurs paradigmes sont généralement considérés comme valables et font office de modèles de pensée largement partagés. Tout autre mode de connaissance est disqualifié. Cummings décrit explicitement un tel processus en particulier dans son œuvre théâtrale, de façon souvent

682 On peut rappeler à ce sujet un épisode intéressant de *La partie et le tout – Le monde de la physique atomique (Souvenirs, 1920-1965)* de Werner Heisenberg, dans lequel est rapportée une discussion entre le savant et un jeune physicien américain nommé Barton, imprégné de philosophie pragmatique. Heisenberg réfute les conceptions de Barton lequel a abandonné toute notion d'absolu (pour paraphraser James), et ne s'attache à une théorie que dans la mesure où ses descriptions et prédictions des phénomènes sont suffisamment exactes pour son usage pratique. Heisenberg pointe les limites d'une telle conception de la validité d'une théorie, que l'on peut mettre en rapport avec ce que James écrit dans *Pragmatism* ou *The Meaning of Truth*. Heisenberg, W., *La partie et le tout – Le monde de la physique atomique (Souvenirs, 1920-1965)*, Paris, Champs Flammarion, p.133-144.

caricaturale, du reste : ce point s'oppose bien sûr à son exigence de liberté individuelle, affirmée dans un grand nombre de poèmes et d'écrits non poétiques.

C'est ici qu'un autre rapprochement avec la philosophie de William James serait à étudier plus en détail. En effet, pour le philosophe américain, précisément, les manifestations de la part spirituelle de l'être humain, notamment les croyances religieuses et expériences dites mystiques, étaient un sujet d'étude valable, alors que la pensée positiviste les avait ouvertement méprisées. James considérait qu'elles faisaient partie de l'expérience humaine et qu'à ce titre, elles étaient porteuses d'une parcelle de vérité au sens pragmatique du terme : c'est pourquoi il consacra à ce sujet une part non négligeable de son œuvre en psychologie, notamment *The Will to Believe* et *The Varieties of Religious Experience*. L'empirisme de James s'intéresse, on le voit, à des sujets qui *a priori* lui sont étrangers. Or, on remarque un mouvement semblable chez Cummings : dans les poèmes écrits au début de sa carrière poétique, l'importance donnée aux expériences sensorielles comme sources de notre connaissance du monde va de pair avec le rejet du sublime et de la transcendance, et un intérêt pour les sujets sordides, reflets de l'expérience humaine la plus prosaïque que le poète refuse de rejeter. Cependant, les poèmes qu'à la suite de Norman Friedman nous avons qualifiés de transcendants, sont de plus en plus fréquents dans ses recueils plus tardifs. Dans le même temps, son attention à une certaine précision dans la représentation du cosmos, en relation avec le contexte scientifique, semble accrue. On pourrait y lire un paradoxe, sauf si l'on prend en compte les fondements empiriques de ses conceptions. En effet, si l'on considère son rapport au temps, par exemple, Cummings prend de plus en plus conscience que son expérience toute personnelle concernant le « non-temps » ("timelessness") est porteuse d'une parcelle de vérité. Il a pu lire dans certains aspects de la théorie de la relativité et dans son rejet du temps absolu une confirmation du bien-fondé de ce qu'il décrit dans ses poèmes. Son empirisme n'est pas incompatible, alors, avec une dimension qui pourrait être qualifiée de transcendante, mais que le poète ne considère pas tout à fait ainsi car c'est une facette concrète à ses yeux de son expérience et de son rapport au monde. À ce titre, elle est aussi valable selon lui que les savoirs construits par les scientifiques, fondés sur des observations. La différence se situe dans le rapport à ce qui est observé : là où les savants se préoccupent uniquement de ce qui leur est extérieur, Cummings y ajoute son monde intérieur, qu'il observe comme un élément cosmique. C'est pourquoi les mesures manquent d'intérêt pour lui : elles limitent notre vision à ce qui est matériellement visible et mesurable, à l'exclusion de tout le reste. De ce fait, on comprend que les poèmes de Cummings ne soient pas le reflet de paysages intérieurs ou d'émotions temporaires : le poète cherche plutôt, d'une part, à partager les résultats d'une expérience empirique fondée sur les sens et

personnelle, et d'autre part, à faire du lecteur un acteur et un observateur d'une expérience semblable, dans son propre univers intérieur. On peut également rapprocher ce processus des expériences de pensée dont Einstein, en particulier, a fait usage pour élaborer ou vulgariser sa théorie de la relativité. Tout comme en sciences, le langage usuel est parfois impuissant à retranscrire de telles expériences : d'où l'hermétisme de certains poèmes, qui peut être mis en rapport avec l'extrême complexité des théories qui s'élaborent au moment même où Cummings écrit.

Dans le poème "kind)" (*C.P.*, p. 464), deux voix interviennent : l'une pour commenter à sa manière l'évolution du modèle d'univers de Shapley, et l'autre pour commenter ce commentaire, notamment par son attitude nettement plus contemplative. À la fin du poème, on peut se demander laquelle de ces voix se montre la plus proche des conceptions de l'astronome américain : celle qui s'en tient à un sens terre-à-terre et est uniquement préoccupée par la formulation de la théorie, ou celle qui prend soudain conscience que la science confirme son intuition, à savoir que l'univers est beaucoup plus étendu et dynamique qu'on ne le pensait jusqu'alors. Finalement, comme on le voit dans ce poème, la voix poétique contemplative qui s'exprime bien souvent dans les poèmes de Cummings ne s'exclut pas des savoirs fondamentaux. En revanche, Cummings dénonce ceux qui mettent en place un système d'exclusion, en s'arrogeant le rôle de redistributeurs du savoir : ce sont toutes ces voix qu'on entend dans "Space being(don't forget to remember)Curved", les docteurs de "pity this busy monster,manunkind", la Mort de *Santa Claus*, les infrahumains d'*Anthropos, or the Future of Art*, toutes ces troisièmes personnes, ces "mostpeople" qui ne fondent leur connaissance du monde que sur des théories élaborées par d'autres qu'eux-mêmes et oublient de se fier à leurs sensations. Si "knowledge" est, il est vrai, toujours connoté négativement, il s'agit plutôt d'un mode de connaissance incomplet car une partie est confisquée ou niée, que du savoir en tant que tel. Le poète ne revendique pas tant son ignorance – relative, d'ailleurs – des théories scientifiques, qu'un droit à connaître le monde autrement que selon les voies les plus couramment admises ou autorisées par les dépositaires du savoir, ou du moins ceux qui se prétendent tels. Cummings reconnaît et cherche à mettre en application l'intuition comme un mode et une méthode de connaissance à part entière, fondée sur la dialectique "wholeness/oneness", c'est-à-dire un balancement entre les sensations de l'individu et sa conscience de ses limites dans l'espace et le temps ("feeling") d'une part, et d'autre part son sentiment d'être en lien avec l'énergie ("Love") qui traverse le cosmos dont il est une parcelle, une particule infiniment petite. En élaborant un tel mode de connaissance, il ne s'éloigne pas tant que cela du mode de réflexion de savants comme Einstein, qui fondaient leurs théories sur des expériences de pensées que leur intuition leur permettaient de bâtir. On comprend

alors que l'ironie dont Cummings fait preuve n'est peut-être pas vraiment dirigée contre Einstein en tant qu'homme ou savant, mais contre ce qu'il représente ou, plutôt, contre ceux qui, selon le poète, transmettent ses théories et découvertes de façon imparfaite.

C'est en ce sens que sa critique de la technique peut être entendue : d'une part, Cummings la voit comme un outil qui permet d'uniformiser les théories scientifiques en les réduisant à quelques éléments assez aisément concevables et intégrables par le public. La vulgarisation transmise par ce biais occulte toute la complexité des savoirs et du monde. D'autre part, elle est le produit matériel de certaines théories et découvertes scientifiques : Cummings n'accepte pas que celles-ci ne soient pas utilisées dans le but de permettre une meilleure connaissance du monde par l'humanité, mais pour l'asservissement de cette dernière, en lui présentant cet asservissement comme un progrès scientifique. William James a affirmé que l'intérêt d'une meilleure connaissance du monde résidait dans le fait que grâce à elle, l'humanité pourrait améliorer ses conditions de vie. Cependant, il s'est ensuite défendu d'une vision trop matérialiste et utilitariste de la science. Cummings semble comprendre ce point de vue à sa manière : une meilleure connaissance du monde, c'est-à-dire de la nature ou du cosmos, ne peut s'élaborer sans une attention accrue portée à la connaissance intuitive. Une fois que l'intuition retrouve sa place dans la construction des connaissances d'un individu, alors se rétablit le lien entre ce dernier et l'élan de vie qui traverse l'univers. En retour, dans ce cercle vertueux, l'intuition s'en trouve améliorée, et l'individu atteint la véritable compréhension, "Understanding", cette qualité activement recherchée par le Père Noël dans *Santa Claus* et dont la Mort affirme qu'elle ne peut se vendre (donc être distribuée anonymement), mais qu'elle se construit et se conquiert par l'individu lui-même.

Les efforts du poète en ce sens sont perceptibles tout au long de son œuvre. Il est en effet une caractéristique qui, paradoxalement peut-être, fait se rejoindre le langage poétique de Cummings et le langage scientifique. La difficulté de lecture de ses poèmes tient à la précision dans l'écriture à laquelle il prêtait une attention extrême, multipliant les brouillons et les versions, comme si une erreur risquait de faire s'effondrer l'univers poétique qui se créait sur la page. Le poète, tel un scientifique, fait et refait ses calculs : il ne se contente pas de savoir écrire, mais il fabrique son propre langage poétique qui servira à retranscrire son savoir. Chaque création de l'"*homo faber*" qu'est le poète se rapproche d'une expérience de pensée et semble obéir à un protocole ; le processus, bien concret, peut paraître parfois laborieux lorsqu'il s'agit par exemple de faire respecter ses choix typographiques par l'éditeur ou l'imprimeur. Cette lenteur va à l'encontre de la spontanéité revendiquée par le poète, mais est analogue à un travail de recherche scientifique. Il est difficile de

dire si Cummings était conscient de ce parallèle. Cependant, son travail sur la grammaire, la précision et le caractère parfois hermétique de ses poèmes trouvent une part de leur origine dans la volonté du poète de se positionner face à un langage savant qui, s'il est simplifié et uniformément distribué, est considéré sinon comme une menace, du moins comme un aspect dominant du contexte culturel dont Cummings percevait le pouvoir de séduction sur les esprits. Ses outils face au langage chiffré (au sens propre comme au sens figuré) de la science sont les mots, les lettres, les espaces, tous ces signes typographiques qui marquent la résistance du poète face à ce qu'il perçoit comme un processus d'uniformisation du langage et des consciences : ce sont les outils de l'homme qui crée et qui fabrique, littéralement du « poète », face à ceux qui, selon lui, revendiquent leur statut de savants et ne font que produire, sans créer véritablement.

VIII. Bibliographie

Œuvres de E.E. Cummings

A Miscellany. G.Firmage, éd. London : Peter Owen, 1958.

Collected Poems. New York : Harcourt, Brace and company, 1938.

Collected Poems. New York : Harcourt, Brace & World, 1963.

Complete Poems 1904 – 1962. Georges Firmage, éd. New York : Liveright, 1991.

Etcetera : The Unpublished Poems. New York ; London : Liveright, 1983.

50 poems. New York : Duell, Sloan and Pearce, 1940.

Him. New York : Liveright, 1955.

i – six nonlectures. Cambridge, London : Harvard University Press, 1981.

Is 5. New York : Liveright, 1996.

95 poems New York : Harcourt, Brace, Jovanich, 1958.

No thanks. New York : Liveright, 1978.

100 selected poems. New York : Grove Press, 1954.

I x I. New York : H. Holt and company, 1944.

Poems : 1923-1954. New York : Harcourt : Brace and World, 1954.

Santa Claus : A Morality. New York : Henry Hold and Company, 1946.

Selected Letters. Dupee, F.W. et Stade, G., éd. New York : Harcourt, Brace & World, Inc., 1969.

73 poems. New York : Harcourt, 1963.

The Correspondence of Ezra Pound and E.E. Cummings. Barry Ahearn, éd. University of Michigan Press, 1996.

The Enormous Room. New York : Liveright, 1978.

The Theatre of E.E. Cummings. Georges Firmage, éd. New York, London : Liveright Publishing Corporation, 2013.

Three Plays & a Ballet. New York : October House, 1967.

Tulips and Chimneys : The Original 1922 Manuscript with the 34 Additional Poems from "L". New York : Liveright, 1976.

22 and 50 Poems. New York, London : Liveright, 2001.

ViVa. New York : Liveright, 1997.

XAIPE : seventy-one poems. New York : Oxford University Press, 1950.

Traductions en français

L'Énorme Chambrée. Grossman, Dan J. (trad.). Paris : Christian Bourgois, 1979.

Santa Claus / Le Père Noël. Édition bilingue, Grossman, Dan J. (trad.). Paris : l'Herne, 1998.

Poèmes Choisis. Davreu, Robert (trad.). Paris : Librairie José Corti, 2004.

95 poèmes. Demarcq, Jacques (trad. et prés.). Paris : Seuil, 2006.

Ouvrages sur E.E. Cummings

Alfandary, Isabelle. *E.E. Cummings ou la minuscule lyrique*. Paris : Belin, 2002.

Esthétique de la grammaire dans la poésie de E.E. Cummings. Thèse sous la direction de Marie-Christine Lemardeley. Paris, Sorbonne Nouvelle, 1999.

Baum, S.V. (éd.). *EΣTI : e.e.c. – E.E. Cummings and the Critics*. East Lansing : Michigan State University Press, 1962.

Bobillot J.-P. *Trois Essais Sur La Poésie Littérale: De Rimbaud à Denis Roche, D'Apollinaire à Bernard Heidsieck*. Romainville : Al Dante, 2003.

Calvin L. *Structural Ambiguity in the Poetry of E. E. Cummings*. Michigan : University Microfilms, Ann Arbor, 1955.

Cheever, Susan. *E.E. Cummings – A life*. New York : Pantheon Books, 2014.

Cohen Milton A. *Beleaguered Poets and Leftist Critics: Stevens, Cummings, Frost, and Williams in the 1930s*. Tuscaloosa : University of Alabama Press, 2010.

POETandPAINTER – The Aesthetics of E.E. Cummings's Early Work. Detroit : Wayne State University Press, 1987.

Dendinger, L.N. (éd.), *E.E. Cummings : The Critical Reception*. New York : Burt Franklin, 1981.

- Desblaches, Claudia. *Dire le réel en poésie – Edward Estlin Cummings, William Carlos Williams*. Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2010.
- Fahy, Thomas. *Staging Modern American Life – Popular Culture in the Experimental Theatre of Millay, Cummings, and Dos Passos*. New York : Palgrave Macmillan, 2011.
- Fairley, Irene R. *E.E. Cummings and Ungrammar*. New York : Watermill Publishers, 1975.
- Firmage, George James. *E.E. Cummings: A Bibliography*. [1st ed.]. Middletown, Conn : Wesleyan University Press, 1960.
- Flajšar, J. et Zénó V., (éd.). *Words Into Pictures : E.E.Cummings's Art Across Borders*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Friedman, Norman (éd.). *E. E. Cummings – A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1972.
- E. E. Cummings – The Art of his Poetry*. Baltimore : The John Hopkins Press, 1960.
- E.E. Cummings – The Growth of A Writer*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1964.
- Re)Valuing Cummings : Further Essays on the Poet, 1962-1993*. Gainesville : University Press of Florida, 1996.
- Kennedy, Richard S. *Dreams in the Mirror – A Biography of E.E. Cummings*. New York : Liveright, 1980.
- E.E. Cummings Revisited*. New York : Twayne Publishers, 1994.
- Kidder, R. M. *E.E. Cummings : an Introduction to the Poetry*. New York : Columbia University Press, 1979.
- Norman, Charles. *E.E.Cummings – The Magic-Maker*. Boston, Toronto : Little, Brown and Company, 1972.
- Rosenblitt, J.Alison. *E.E. Cummings' Modernism and the Classics*. Oxford : Oxford University Press, 2016.
- Rotella, G. (éd.). *Critical Essays on E.E. Cummings*. Boston : G.K.Hall, 1984.
- Sawyer Lauçanno, Christopher. *E.E. Cummings : A Biography*. Naperville (IL) : Sowce Books, 2004.
- Stetler, Charles Edward. *A Study of the Transcendental Poetry of E. E. Cummings*. Michigan : University Microfilms, Ann Arbor, 1966.

Terblanche, Etienne. *E.E. Cummings : Poetry and Ecology*. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2012.

Wegner, Robert E. *The Poetry and Prose of E. E. Cummings – A Study in Appreciation*. New York : Harcourt, 1965.

Yaron, Iris. *Du poème hermétique et des processus de son traitement : l'exemple d'E. E. Cummings*. Atelier national de reproduction des thèses, 1998.

Articles

Baker, D., *E.E. Cummings' "Space Being...Curved"*. Article consultable en ligne à l'adresse suivante:

www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/cummings/curved.htm (dernière consultation : 18 mai 2019).

Pound, Ezra. *Vorticism*, in *Fortnightly Review* n° 96, 1^{er} septembre 1914. Consultable dans les archives en ligne de la revue à l'adresse suivante : <http://fortnightlyreview.co.uk/vorticism/> . Dernière consultation : 18 mai 2019.

Parekh, Pushpa N., *Nature in the Poetry of E.E Cummings*. Article consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://faculty.gvsu.edu/webster/cummings/issue3/Parekh3.htm> (dernière consultation : 20 mai 2019).

Poétique et sémiotique

Bédouret-Larraburu S., et Laplantine C. *Emile Benveniste : Vers une poétique générale*. Pau: PUPPA, 2015.

Cohen, Jean. *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion coll. Champs essais, 1966.

Eco, Umberto (Roux de Bézieux, C. et Boucourechliev, A., trad.). *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil (coll.Points Essais), 1965.

(Bouzaher, Myriam, trad.). *Lector in fabula – Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset, 1985.

Eliot, T.S. *The Use of Poetry And The Use of Criticism*. London : Faber & Faber Ltd., 1964. Genette, Gérard. *Figures II*. Paris : Éditions du Seuil (coll.points Essais), 1969.

Groupe μ . *Rhétorique de la poésie – Lecture linéaire, lecture tabulaire*. Paris : Éditions du Seuil (coll.Points), 1990.

Jakobson, Roman et Todorov, Tzvetan. *Questions de poétique*. 2e éd. rev. et corrig. par l'auteur. Paris : Seuil, 1986.

Riffaterre, Michael. *The Semiotics of Poetry*. Bloomington : Indiana University Press, 1984.

Veza, Laurette. *La Poésie Américaine de 1910 à 1940*. Paris, Bruxelles, Montréal : Éd. Didier, 1972.

Épistémocritique

Albright, Daniel. *Quantum poetics : Yeats, Pound, Eliot, and the science of modernism*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.

Popelard, Mickaël. *La figure du savant chez Shakespeare et Marlowe – Rêves de puissance et ruine de l'âme*. Paris : PUF, 2010.

Rae, Patricia. *The Practical Muse : Pragmatist Poetics in Hulme, Pound, and Stevens*. London, Cranbury (NJ) : Associated University Presses, 1997.

Roe, Nicholas, éd. *Samuel Taylor Coleridge and the Sciences of Life*. Oxford University Press, USA : 2002.

Thiher Allen. *Fiction Refracts Science : Modernist Writers From Proust to Borges*. Columbia, London: University of Missouri Press, 2005.

Philosophie

Aristote (Pellegrin, Pierre, trad.). *Physique*. Paris : Garnier-Flammarion, 2002.

Bachelard, Gaston. *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : Librairie générale française, 1992.

La valeur inductive de la relativité. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1929.

Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*. Paris : éd. Galilée, 1981.

Bergson, Henri. *Durée et simultanéité*, Paris, PUF coll. Quadriga, 2009.

Œuvres (Édition du Centenaire), Paris, PUF, 1963.

Sur le pragmatisme de William James, Paris, Puf coll. Quadriga, 2011.

Comte, Auguste. *Cours de philosophie positive, Première leçon in Philosophie des sciences*, Paris, Ed. Gallimard, 1996.

- Couquiaud, Maurice. *L'Horizon poétique de la connaissance*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- Deleuze, Gilles. *Le bergsonisme*. Paris : PUF coll. Quadrige, 2011.
- Dewey, John (Cometti, J.-P., Domino, C., Gaspari, F., Mari, C., Murzilli, N., Pichevin, C., Piwnica, J. et Tiberghien, G., trad.). *L'art comme expérience (Œuvres philosophiques III)*. Pau : Éditions Farrago, 2005.
- Einstein, Albert (Solovine, M. et Hanrion, R., trad.). *Comment je vois le monde*. Paris : Flammarion coll. Champs, 1979.
- Feyerabend, Paul. (Périgaut, F., trad.). *La science en tant qu'art*. Paris : Bibliothèque Albin Michel Sciences, 2003.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses – Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966.
- Heidegger, Martin (Préau, A., trad.). *Le principe de raison*. Paris : Gallimard, 1962.
- James, William. *Writings 1878-1899*. New York : The Library of America, 1992.
- James, William. *Writings 1902-1910*. New York : The Library of America, 1987.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris : GF Flammarion, 1995.
- Kant, Emmanuel (Delamarre, A., Marty, F., trad.). *Critique de la raison pure*. Paris : Gallimard coll. Folio essais, 1980.
- Madelrieux, Stéphane. *William James, L'attitude empiriste*. Paris : PUF, 2008.
- Platon, (Robin, Léon, trad.), *Théétète, ou De la science – œuvres complètes, vol.II*. Paris : Gallimard, coll. Pléiade, 1950 p.142 à 192.
- Poincaré, Henri. *La Science selon Henri Poincaré : La science et l'hypothèse, La valeur de la science, Science et méthode*. Paris : Dunod, 2013.
- Popper, Karl (Thyssen-Rutten, N. Et Devaux, P., trad.). *La logique de la découverte scientifique*. Paris : Payot, 1973.
- Putnam, R.A., (éd.). *The Cambridge Companion to William James*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.
- Soulez, Antonia (dir.). *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits*. Paris : PUF, 1985.
- Vieillard-Baron, J.-L. (coord.). *Bergson : La Durée et La Nature*. Paris : Presses universitaires de France, 2004.

Wahl, Jean. *Les Philosophes pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*. Paris : Le Seuil, 2005.

Wittgenstein, Ludwig (Granger, Gilles-Gaston, trad.). *Tractatus logico-philosophicus*. Paris : Gallimard, 1993.

Science

Darwin, Charles. *On the Origin of Species – A Facsimile of the First Edition*. Cambridge (Mass.) and London : Harvard University Press, 1998.

The Descent of Man. Amherst : Prometheus Books, 1998.

Einstein, Albert (Solovine, M., trad.). *La relativité*. Paris : Petite bibliothèque Payot, 2001.

Œuvres choisies, tome 2 – Relativités I : Relativités restreinte et générale. Textes choisis et présentés par Françoise Balibar, Olivier Darrigol, Bruno Jech et John Stachel. Paris : Éditions du Seuil, Éditions du CNRS, 1993.

Œuvres choisies, tome 3 – Relativités II : Relativité générale, cosmologie et théories unitaires. Textes choisis et présentés par Françoise Balibar, Olivier Darrigol, Bruno Jech et John Stachel. Paris : Éditions du Seuil, Éditions du CNRS, 1993.

– et Balibar, Françoise. *Physique, Philosophie, Politique*. [Nouvelle édition]. Paris: Seuil, 2002.

– et Infeld, Leopold, (Solovine, Maurice, trad.). *L'Évolution des idées en physique*. Paris : Édition du Club France Loisirs, 1983.

The Evolution of Physics. New York, London, Toronto, Sydney : Touchstone, 2007.

Flammarion, Camille. *Astronomie Populaire : description générale du ciel*. Paris : E. Marpon et E. Flammarion, éd., 1880 (Fac-simile de l'édition originale. Paris, Flammarion, 1975).

Astronomie Populaire. Édition entièrement refaite sous la direction de Gabrielle Camille Flammarion et de André Danjon. Paris : Flammarion, 1955.

Frege, Gottlob (Imbert, C., traduction et introduction). *Les fondements de l'arithmétique*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.

Gamow, George. *Mr. Tompkins in Paperback*. Cambridge : Cambridge University Press, 1965 (réimpression 1973).

Hawking, Stephen. *A Brief History of Time – From the Big Bang to Black Holes*. London : Bantam Books, 1995.

(Naddeo-Souriau, I., trad.). *Une brève histoire du temps – Du big bang aux trous noirs*. Paris : Flammarion coll. Champs, 1989.

– et Penrose, Roger (Balibar, F., trad.). *La nature de l'espace et du temps*. Paris : Gallimard coll. Folio Essais, 1997.

The Nature of Space and Time. Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2010.

Heisenberg, Werner. *Physics and Philosophy – The Revolution in Modern Science*. New York : Harper Perennial Modern Thought Edition, 2007.

(Karvelis Ugné et Leroy A. E, trad.) *La nature dans la physique contemporaine*. Paris : Gallimard, 1979.

(Kessler P., trad.). *La partie et le tout: le monde de la physique atomique*. Paris : Flammarion, 1990.

Schrödinger, Erwin (Ladrière, J. et de Jouvenel, F., trad.). *Physique quantique et représentation du monde*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.

Tannery, Paul. *La Géométrie grecque*. Sceaux : Éditions Jacques Gabay, 1988 (réimpression autorisée de l'édition originale publiée par Gauthier-Villars en 1887).

Tort, Patrick. *Darwin et le darwinisme*. Paris : PUF coll. Que sais-je ?, 2005.

Articles – Vulgarisation scientifique

Curtis, Heber D. "Dimensions And Structure Of The Galaxy". *Bulletin Of The National Research Council*, Vol. 2, Part 3, May, 1921, Number 11. Article consultable en ligne à l'adresse suivante : https://apod.nasa.gov/diamond_jubilee/1920/cs_nrc.html (Dernière consultation le 18 mai 2019).

Shapley, Harlow. "Evolution Of The Idea Of Galactic Size". *Bulletin Of The National Research Council*, Vol. 2, Part 3, May, 1921, Number 11. Article consultable en ligne à l'adresse suivante : https://apod.nasa.gov/diamond_jubilee/1920/cs_nrc.html (Dernière consultation le 18 mai 2019).

Histoire des sciences et épistémologie

- Balibar Françoise. *Galilée, Newton lus par Einstein : espace et relativité*. (2^{ème} éd. corr.) Paris : Presses universitaires de France, 1986.
- Babilar, Françoise et Toncelli, Raffaella. *Einstein, Newton, Poincaré – Une histoire de principes*. Paris : Belin, 2008.
- Barbin, Évelyne et Le Goff, Jean-Pierre (coord.). *Si le nombre m'était conté*. Paris : Ellipses Éditions, 2000.
- Chaberlot, Frédéric. *La Voie Lactée – Histoire des conceptions et des modèles de notre Galaxie des temps anciens aux années 30*. Paris : CNRS éditions, 2003.
- Guichard, Jacqueline. *L'infini au carrefour de la philosophie et des mathématiques*. Paris : Ellipses Edition, 2000.
- Jarrige, François. *Techno-critiques – Du refus des machines à la contestation des technosciences*. Paris : Éditions La Découverte, 2014.
- Kuhn, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, London : The University of Chicago Press, 2012.
- Serres, Michel. *Les Origines de la Géométrie – Tiers livre des fondations*. Paris : Flammarion, 1993.
- Souchard, Bertrand. *L'énergie d'Aristote à Einstein – Un éternel recommencement*. Paris : EDP Sciences, 2018.

Articles – Histoire des sciences et épistémologie

- Barberousse, A. et Vorms, M. « Le changement scientifique ». *Précis de philosophie des sciences* (Barberousse, A., Bonnay, D. et Cozic, M., dir.). Paris : Vuibert, 2011.
- Palayret, Guy. « Le rêve et la norme : l'idée de nature dans l'œuvre de Rousseau », in *La Nature* (Goddard, J.-C., dir.). Paris : Vrin, 1991.
- Trimble, Virginia. "Shaping Up Shapley : A Commentary." Article publié sur le site de la revue *American Scientist*, consultable à l'adresse suivante : <https://www.americanscientist.org/article/galaxies> (Dernière consultation le 18 mai 2019).

Histoire

Scheidt, John. *La religion des Romains*. Paris : Armand Colin, 2010.

Œuvres littéraires

Alighieri, Dante (Vegliante, Jean-Charles, trad.). *La Comédie*. Paris, Gallimard, 2012.

Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.

Coleridge, Samuel Taylor. *The Complete Poems*. London : Penguin, 2004.

Crane, Stephen, Bowers F. (éd.). *The Works of Stephen Crane, vol.VIII : Tales, Sketches, and Reports*. Charlottesville : The University Press of Virginia, 1973,

Emerson, Ralph Waldo. *Complete Poems and Translations*. New York : The Library of America, 1994.

Emerson, Ralph Waldo. *Essays – First and Second Series*. New York : The Library of America, 1983.

Emerson, Ralph Waldo. *Nature*, in *The Conduct of Life, Nature and Other Essays*. London : J.M.Dent & Sons, 1927.

Frost, Robert. *Collected Poems, Prose & Plays*. New York : The Library of America, 1995.

Hésiode (Backès, Jean-Louis, trad., prés., notes). *La Théogonie*. Paris : Gallimard, 2001.

Longfellow, Henry Wadsworth. *Poems and Other Writings*. New York : The Library of America, 2000.

Lucrèce (Pigeaud, J., trad.). *La Nature des choses*. Texte inclus dans le recueil : *Les Epicuriens*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2010.

Marlowe, Christopher. *Doctor Faustus and Other Plays*. Oxford : Oxford university Press, 1998.

Ovide (Chamonard, J., trad.). *Les Métamorphos*. Paris : Flammarion, 1966.

Thoreau, Henry David. *A Week on the Concord and Merrimack Rivers – Walden – The Maine Woods – Cape Cod*. New York : The Library of America, 1984.

Thoreau, Henry David (Bode, Carl, éd.). *Collected Poems Of Henry Thoreau – Enlarged Edition*. Baltimore : The Johns Hopkins Press, 1964.

Rousseau, Jean-Jacques. *Faut-il aller vivre dans les bois ? Lettre de J.-J. Rousseau à M.Philopolis*. Texte présenté et annoté par Roger Bruyeron. Paris : Hermann Éditeurs, 2012.

Quignard, Pascal. *Les sordidissimes*. Paris : Ed. Grasset & Fasquelle, Coll. Folio Gallimard, 2005.

Saint-John Perse. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard coll.Pléiade, 1998.

Wordsworth, William et Coleridge, Samuel Taylor. *Lyrical Ballads*. London New York, N.Y.: Routledge, 2005.

Wordsworth, William. *Selected Poems*. London : Penguin Books, 2004

IX. Annexes

Annexe 1 – Index des poèmes de E.E. Cummings

Le chiffre entre parenthèses à côté de chaque première ligne ou titre de poème correspond à la pagination dans l'édition de 1994 des œuvres poétiques complètes de Cummings publiées par Georges Firmage (*Complete Poems 1904-1962*. New York : Liveright, 1994).

A

a//mong crum//bling people(a (321) : 216.

a clown's smirk in the skull of a baboon (361) : 214.

a connotation of infinity (138) : 77 ; 78 ; 79 ; 82-84 ; 87 ; 352-353.

a great (786) : 267 (note).

a wind has blown the rain away and blown (153) : 77 ; 85.

after five (51) : 43.

all nearness pauses,while a star can grow (750) : 217-223 ; 229.

all worlds have halfsight,seeing either with (845) : 374 ; 376 ; 394.

An(fragrance)Of (349) : 331 - 332

and what were roses. Perfume?for i do (136) : 76 ; 77.

as if as (423) : 328 – 330.

as usual i did not find him in cafes (71) : 56.

at just 5 a (787) : 263.

at the ferocious moment of 5 o'clock i find myself gently decompos- (111) : 49 ; 56 – 58 ; 60 ; 62 ; 67 ; 68 ; 76 ; 86 ; 87 ; 182 ; 214 ; 215 ; 261.

at the head of this street a gasping organ is waving moth-eaten tunes (109) : 56 ; 57 ; 59 ; 61 ; 62 ; 66 ; 70 ; 72 ; 73 ; 87 ; 90.

B

Beautiful (713) : 334.

be unto love as rain is unto colour – create (373) : 178 ; 377-378.

being to timelessness as it's to time (768) : 371 ; 377.

brIght (455) : 119 ; 120 ; 220 : 340-342.

Buffalo Bill's (90) : 47 (*note*).

but granted that it's nothing paradoxically enough beyond mere personal (330) : 268 ; 269.

C

come(all you mischief- (452) : 269-270 ; 278.

D

dead every enormous piece (561) : 262.

E

ecco a letter starting "dearest we" (504) : 283 – 284; 293-294 ; 389.

enter no(silence is th blood whose felsh(839) : 333 ; 334.

Epithalamion (3) : 27 ; 31 ; 32 ; 182 ; 183 ; 294 ; 334.

even if all things desires moments be(235) : 73 ; 109 ; 121 ; 177 ; 178 ; 233.

everybody happy ? (791) : 268.

F

fabulous against ,a, fathoming jelly (161) : 161 (*note*).

f/eeble a blu (723) : 283 ; 283 ; 286 ; 296.

("fire stop thief help murder save the world"(555) : 151 ; 198 ; 200 ; 202-205 ; 207 ; 209-212 ; 240.

5 (82) : 66 (*note*) ; 178 ; 248-254 ; 279.

for any ruffian of the sky (774) : 373-374

from spiralling ecstatically this (714) : 352.

G

God (1056) : 86.

god gloats upon Her stunning flesh. Upon (141) : 77.

H

he does not have to feel because he thinks (406) : 110 ; 392-393.

how generous is that himself the sun (756) : 325-328.

Humanity i love you (53) : 209 ; 365.

I

i am a little church(nogreat cathedral) (749) : 357-361.

i am going to utter a tree,Nobody (114) : 48 ; 49 ; 202 ; 229 ; 388.

i carry your heart with me(i carry it in (766) : 371.

i thank You God for most this amazing (663) : 212 ; 295 ; 324-327.

i was considering how (65) : 88 ; 337-341.

i was sitting in mcsorley's. Outside if was New York and beauti- (110) : 56 ; 57 ; 58 ; 62 ; 65 ; 214.

if everything happens that can't be done (594) : 122 ; 132 ; 175 ; 184 ; 255 ; 256 ; 372.

if learned darkness from our searched world (148) : 77.

if(touched by love's own secret)we, like homing (659) : 12 ; 23 ; 91 ; 166 ; 172 ; 174 ; 175 ; 177 ; 179 ; 222 ; 232 ; 275 ; 296 ; 299-318 ; 323 ; 353 ; 356 ; 373 ; 381.

(im)c-a-t-(mo) (655) : 64 ; 114-115.

in heavenly realms of hellas dwelt (799) : 123 ; 402.

in/Spring comes(no- (660) : 299 ; 407-408. :

into a truly (419) : 331 ; 332 ; 334.

it is at moments after i have dreamed (145) : 77.

it)It will it (362) : 121.

J

joyful your complete fearless and pure love (761) : 106 ; 394.

K

kind) (464) : 109 ; 122 ; 348-351 ; 414.

"kitty".sixteen,5'1", white,prostitute. (126) : 174 ; 264.

L

let's from some loud unworld most rightful wrong (745) : 382 ; 390.

life is more true than reason will deceive (592) ; 106 ; 258-263.

little ladies more (56) : 46 ; 47 ; 215.

love is a spring at which (563) : 406 (note)

love is the every only god (526) : 95.

love's function is to fabricate unknowness (446) :172 (note) ; 178 ; 302 (note) ; 317 ; 404-405.
love's the i guess most only verb that lives (1026) : 379.
tendrils of celestial wish (669) : 173 ; 284 ; 287 ; 292-298 ; 344.

M

moon over gai. (384) : 102 ; 182 ; 215 ; 281: 287 288 ; 293 ; 297 ; 330 ; 346 ; 353.
mOOOn Over tOwns mOOOn (383) : 106 ; 182 ; 281-282 ; 292-293 ; 297 ; 346 ; 383.
mortals) (536) :180.
much i cannot) (433) : 401.
my eyes are fond of the east side (187) : 56 (note) ; 57-60 ; 62-63 ; 90.

N

n// Umb a (789) : 263.
noone and a star,am to am (721) : 343-346 ; 347 ; 361-363 ; 383.
noone autumnal this great lady's gaze (626) : 337.
not man,if men are gods;but if gods must (562) : 402 ; 406.
not time's how (anchored in what mountaining roots) (517) : 267.
n(o)w (348) : 26 ; 118-119 ; 121 ; 181 ; 332 ; 333.
now air is air and thing is thing:no bliss (675) : 172.
now comes the good rain farmers pray for(and (754) : 334.
now i lay with everywhere around (816) : 355.
now(more near ourselves than we) (760) : 394 ; 409.

O

O Distinct (52) : 35-42 ; 43 ; 86-95 : 68 ; 77 ; 339 ; 340.
o pr (392) : 214.
! // o(rounD)moon,how (722) : 285-287 ; 298.
O sweet spontaneous / earth (58) : 30-35 ; 86 ; 90 ; 100; 111 ; 178 ; 184 ; 235 ; 274.
O the sun comes up-up-up in the opening (773) : 327-329 ; 331 ; 333.
O Thou to whom the musical white spring (142) : 77.
of Ever-Ever Land i speak (466) : 172 ; 180.
one's not half two. It's two are halves of one (556) : 198 ; 200 ; 205 ; 207 ; 209 ; 372.
or who and who) (608) : 353.
out of more find than seeks (612) : 388.

out of night's almost Floats a colour (719) : 379.
out of the lie of no (736) : 387.
over us if(as what was dusk becomes (741) : 106 ; 344 ; 346-348 ; 352 ; 383 ; 295.

P

pieces (in darker (623) : 216 ; 386.
pity this busy monster,manunkind, (554) : 90 ; 121-123; 132 ; 151; 171 ; 173 ; 181 ; 198-199 ;
203-207 ; 209-211 ; 239-240 ; 415.
plato told him (553) : 159 ; 198 ; 205 ; 207.

R

reason let others give and realness bring – (454) : 352.
round a so moon could dream (i sus (698) : 282 ; 295.
r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r (396) : 111 ; 116-117 ; 119 ; 206 ; 240 ; 290.

S

since feeling is first (291) : 27 ; 43 ; 52-56 ; 117 ; 181 ; 187 ; 204 ; 388 ; 394.
six / are in a room's dark around (507) : 266-267.
SNO (113) : 49-52 ; 261.
so many selves(so many fiends and gods (609) : 104 ; 171 ; 172 ; 181 ; 308 ; 309 ; 335 ; 365-
370 ; 382.
someone i am wandering a town (if its (720) : 362-364.
SONG (776) : 373.
Space being(don't forget to remember)Curved (317) : 13 ; 17 ; 23-24 ; 109 ; 110 ; 112-113 ; 124 ;
133 ; 164-167 ; 171 ; 176 ; 177 ; 183-186 ; 189 ; 196 ; 215 ; 221 ; 226 ; 239 ; 2241- 243 ; 267 ;
412 ; 415.
spring!may (767) : 378.
stand with your lover on the ending earth (743) : 379 ; 380 ; 395.
structure,miraculous challenge,devout am (352) : 23 ; 87.
sweet spring is your (591) : 373.
swim so now million many worlds in each (603) : 125-141 ; 168 ; 175 ; 182 ; 188 ; 206 ; 220 ;
224 ; 292 ; 3629 ; 345 ; 366-368 ; 382.

T

tell me not how electricity or (326) : 109 ; 214.

the bigness of cannon (55) : 46 ; 86.

the Cambridge ladies who live in furnished souls (115) : 37 ; 47 ; 89 (note) ; 215 ; 248 ; 283 ; 339.

the dress was a suspicious madder,importing the cruelty of roses. (74) : 56 (note).

the great advantage of being alive (664) : 122 ; 262 ; 377.

the little horse is new- (657) : 212 ; 286-287.

the mind is its own beautiful prisoner (157) : 389.

the moon looked into my window (285) : 284-285 ; 295.

The River of mist (1057) : 86.

the / sky / was (64) : 240.

the surely/Cued (313) : 67 ; 270-278.

The world is very big, and we (1058) : 21 ; 86.

(thee will i praise between those rivers whose (9): 88.

there are 6 doors (314) : 215-216 ; 264-265 ; 314.

there are so many tictoc (1034) : 234-235 ; 238.

these people socalled were not given hearts (510) : 97 ; 258 ; 261-262 ; 308.

this is the garden:colours come and go, (144) : 77-78.

this(let's remember)day died again and again (599) : 262 ; 337.

Thou in whose swordgreat story shine the deeds (139) : 76-77 ; 87 ; 176.

to stand(alone)in some (674) : 173.

touching you i say(it being Spring (304) : 297.

U

unlove's the heavenless hell and homeless home (765) : 124 ; 328 ; 380.

V

voices to voices, lip to lip (262) : 171 ; 174-175 ; 180.

W

we love each other very dearly (577) : 372 -373.

well)here's looking at ourselves (325) : 131 ; 179 ; 214.

what freedom's not some under's mere above (538) : 390.

what time is it i wonder nevermind (324) : 224 ; 237.
what time is it?it is by every star (817) : 123 ; 223-231 ; 234-235 ; 2237-239 ; 286.
when (1033) : 382.
when cited day with the sonorous homes (151) : 77 ; 85.
when my sensational moments are no more (140) : 87 ; 389.
when unto nights of autumn do complain (137) : 76-77.
wherelings whenlings (512) : 388-389.
white guardians of the universe of sleep (811) : 346-348.
who before dying demands no rebirth (402) : 1178-179.
who sharpens every dull (624) : 407-409.
will suddenly trees leap from winter and will (152) : 85.

Y

yes but even (708) : 215.
you shall above all things be glad and young (484) : 97 ; 111 ; 391-394.
Young m (733) : 283.
your little voice (41) : 43.

Autres textes provenant des *Complete Poems* :

Is5 – Foreword (221) : 94 ; 100-101 ; 154 (note) ; 397.
New Poems (Introduction) (461-462) : 90 ; 94 ; 96 ; 102 (note) ; 107-108 ; 123 (note) ; 140 ; 159 ; 235 ; 259 ; 280 ; 293.

Annexe 2 – Noms cités

Albright, Daniel : 11, 113, 130, 227.
Alfandary, Isabelle : 14, 93, 94, 117, 168, 181, 247, 269, 310, 399, 401.
Alighieri, Dante : 10, 60, 61, 46, 74.
Aristote : 182, 187, 256, 259, 260, 261, 269.
Babilar, Françoise : 352.
Baker, David : 24, 25, 26, 112, 124, 164 – 167, 169, 177.
Bachelard, Gaston : 286, 288, 305, 344.
Bates, William : 25.
Batt, Noëlle : 12.
Baudelaire, Charles : 80, 221, 222.
Baudrillard, Jean 155.
Baum, S.V. : 14, 16, 103.
Bergson, Henri : 19, 27, 28, 29, 63, 88, 123, 221, 227, 228, 232, 237, 252, 253, 259, 260, 276, 277, 306, 318, 369, 370, 374, 376, 378, 382-388, 390, 392, 393, 395-398, 401.
Bkouche, R. : 269.
Blackmur, R.P. : 14, 16, 29.
Bruyeron, Roger : 208.
Bunyan, John : 46, 140.
Chaberlot, Frédéric : 350, 357.
Cohen, Jean : 54, 112, 121, 139, 167, 302.
Cohen, Milton A. : 23, 25, 29, 59, 248, 252, 254, 270, 271, 273, 274, 278, 279, 280, 284, 285, 385.
Coleridge, Samuel Taylor : 22, 35, 68, 71, 72, 84, 92, 93, 95, 101, 107, 175, 208, 209.
Comte, Auguste : 8, 9, 32-35, 183, 184, 188, 356, 357.
Crane, Stephen : 70.
Curtis, Heber D. : 350.
Darwin, Charles : 186, 207, 241, 243, 244.
Desblaches, Claudia : 26, 27, 29.
Deutsch, Babette : 25, 103.
Eco, Umberto : 11, 102, 103.
Einstein, Albert : 9, 10, 11, 13, 17, 24, 30, 42, 113, 121, 123, 153, 164-167, 169, 183, 185, 186, 188, 189, 196, 203, 217-223, 225-227, 230, 231, 237, 319-321, 323, 352, 353, 355, 381, 415.
Eliot, Thomas Stearnes : 11, 52, 53, 88, 131, 140, 221, 227, 238, 319-321, 323, 381.
Emerson, Ralph Waldo : 15, 17, 257, 28, 47, 48, 50, 51, 74-84, 86, 88-91, 96, 106, 131, 182, 183, 298, 319-324, 356, 361.
Fahy, Thomas : 419.
Firmage, George : 12, 21, 142, 270, 370, 428, 438.
Foucault, Michel : 8, 107.
Freud, Sigmund : 30.
Flammarion, Camille 10, 25, 26, 182, 296, 336, 342, 343, 346, 347, 356.
Frege, Gottlob : 276, 277.
Friedmann, Alexander : 42, 220, 353.
Friedman, Norman : 12, 14, 15, 17, 18, 22, 23, 27, 76, 126, 102, 106, 126, 140, 186, 200, 217, 291, 328, 343, 345, 361, 362, 380, 381, 387, 414.
Frost, Robert : 165, 167-170, 221.
Gamow, George : 129, 130, 136, 138, 139, 140.
Guichard, Jacqueline : 256, 260, 261.

Hacking, Iain : 187.
 Hallez, M. : 256, 280.
 Hawking, Stephen : 42, 182, 204, 220, 225, 226, 317, 355, 361.
 Heisenberg, Werner : 9, 11, 127-129, 139, 140, 167, 244, 245, 317, 413.
 Hésiode : 32.
 Homère : 10, 45.
 Hubble, Edwin : 26, 42, 129, 220, 351, 353.
 Infeld, Leopold : 185, 195, 231.
 James, William : 11, 13, 17, 18, 28, 29, 39-44, 52-56, 69-71, 78, 87-91, 104, 117, 118, 165, 186, 187, 193, 194, 237, 238, 360, 364, 365, 381, 398, 400, 411, 413, 414, 416.
 Jarrige, François : 163, 164.
 Joyce, James : 10, 11, 71, 227, 412.
 Kant, Immanuel : 36, 37, 42, 44, 276.
 Kennedy, Richard S. : 17, 21, 22, 29, 35, 43, 52, 55, 85, 86, 89, 144, 145, 246, 247, 325, 326, 329, 335, 353, 355, 358, 364, 365, 369, 391.
 Kidder, Rushworth M. : 17, 124, 166.
 Kuhn, Thomas : 8, 173-175, 177, 182-185, 187, 189, 197.
 Longfellow, Henry Wadsworth : 37, 36, 47.
 Lucrèce : 31, 32.
 Malderieux, Stéphane : 41.
 Marlowe, Christopher : 145-149, 152, 186.
 Newton, Isaac : 17, 24, 129, 165, 167, 170, 174, 183, 185, 186, 188, 189, 196.
 Nordon, N. : 256, 280.
 Orr, Elaine : 27, 43.
 Ovide : 32, 45, 47, 165, 402.
 Palayret, Guy : 208.
 Parekh, Pushpa N. : 15.
 Pecker, Jean-Claude : 342.
 Perry, Ralph Barton : 29.
 Platon : 9, 11, 22, 149, 156, 201, 257.
 Poincaré, Henri : 167, 191, 195, 352.
 Popelard, Mickaël : 146, 148.
 Popper, Karl : 184.
 Pound, Ezra : 10, 11, 24, 26, 60, 63, 64, 65, 67, 72, 113, 131, 177, 183, 185, 226, 227, 296, 381, 412.
 Quignard, Pascal : 37.
 Rae, Patricia : 11, 63.
 Roe, Nicholas : 101.
 Riffaterre, Michael : 64, 252, 361.
 Rimbaud, Arthur : 50.
 Rousseau, Jean-Jacques : 142, 208, 209, 212.
 Rosenblitt, J. Alison : 420.
 Scheidt, John : 73.
 Schrödinger, Erwin : 10, 137, 160, 161, 315, 316.
 Shapley, Harlow : 109, 122, 185, 189, 349-352, 415.
 Stein, Gertrude : 113.
 Tannery, Paul : 275.
 Terblanche, Etienne : 15, 210, 214.
 Thayer, Nancy : 142.
 Thayer, Scofield : 27.

Thiher, Allen : 11, 17, 130, 227.
Thoreau, Henry David : 15, 27, 48-52, 142, 207-210, 213, 214, 240.
Tort, Patrick : 244.
Veza, Laurette : 28.
Vowles, Richard B. : 24.
Wegner, Robert E. : 189, 190.
Woolf, Virginia : 11, 227.
Wordsworth, William : 9, 18, 36, 37, 41, 68, 69, 72, 92-101, 103, 105-108, 110, 111, 121, 125, 139, 183.
Yaron, Iris : 14, 15.
Yeats, William Butler : 11, 130, 217, 381.

Annexe 3 – Texte intégral de la pièce de E.E. Cummings : *Anthropos : or The Future Of Art.*

Cette courte pièce de théâtre a été publiée pour la première fois par E.E Cummings en 1930, dans une anthologie de théâtre américain contemporain pour laquelle elle avait été écrite.⁶⁸³ Elle n'a été publiée séparément qu'en 1944 (Mt.Vernon, NY : Golden Eagle Press), dans une édition limitée à un peu plus de six cents exemplaires. Elle n'a été réimprimée qu'une seule fois par la suite, en 1971, par Folcroft Library Edition (PA), dans un tirage limité à 150 exemplaires en *facsimile* de l'édition originale. Seuls quelques exemplaires de collection de l'édition originale de 1944 ou de l'anthologie de 1930 sont aujourd'hui proposés sur des sites spécialisés. D. Jon Grossman en a donné une traduction en français, imprimée dans une édition bilingue, à l'instar de *Santa Claus : Anthropos : L'Avenir de l'Art* (Paris : Le Temps qu'il fait, 1986). Cette édition étant épuisée, il est aujourd'hui difficile de se la procurer.

On ne trouve donc ce texte que dans l'édition que George Firmage a établie de l'œuvre théâtrale complète de Cummings, *The Theatre of E.E. Cummings* (New York : Liveright, 2012). Ce recueil comporte, outre *Anthropos*, les autres pièces de Cummings : *Him*, *Santa Claus*, et *Tom – A Ballet* (une adaptation du roman de Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*). Dans sa présentation, George Firmage ne fait pas mention d'une mise en scène d'*Anthropos*, alors qu'il le fait pour *Him* et *Santa Claus* : on peut supposer qu'elle n'a jamais été montée.

Devant la difficulté que représente la relative rareté des exemplaires de cette pièce, et étant donné à la fois sa brièveté et l'importance qu'elle a prise dans notre travail de recherche autour de l'imaginaire scientifique dans l'œuvre de E.E. Cummings, nous avons pris le parti de la reproduire ici entièrement, en prenant pour référence l'édition de George Firmage.

⁶⁸³ Cummings, E.E. et al. *Whither, Whither, or After Sex, What? A Symposium to End Symposiums*. Anthologie publiée par Walter S.Hankel. Il en a été fait deux éditions différentes : l'une par Macmillan, l'autre chez The Macaulay Company (New York). Toutes deux datent de 1930. Nous n'avons trouvé trace d'aucune autre édition.

ANTHROPOS : or THE FUTURE OF ART

E.E. Cummings (1930)

SCENE – *one-half of the dim interior of a hemispherical cave. In the foreground – to the audience's left, three uncouth infrahuman creatures smothered in filthy skins squat, warming their gnarled paws at what was once a fire – to the audience's right, a naked man (his back toward the trio) is cautiously, with a few painting tools, outlining some monster on the upcurving wall before him. In the central background hangs a curtain of skins : somewhere behind this curtain, a sequence of rattling gushing hissing rumbling clanking noises repeats itself without interruption.*

FIRST INFRAHUMAN CREATURE (*staring at the embers, speaks grayly*) : Well, as I was saying...

SECOND INFRAHUMAN CREATURE (*ditto*) : Ugh-huh.

THIRD INFRAHUMAN CREATURE (*ditto*) : I know what you mean, G.

A pause. All three stare dully at the embers. The man continues to paint, warily and precisely, on the wall before him.

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : What we need is a slogan.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : Absolutely.

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : That's talking, O, my boy.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : You're on the right track, O.

Another pause. The three stare. The outline grows.

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : How do you like this ?

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : Which ?

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : "Taboogeyman'll get you if you don't watch out."

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : Too long, D, too long.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : And much too true.

Another pause. The three stare. Planes begin.

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : I have an idea.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : No !

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : Let's hear it, O.

SECOND INFRAHUMAN CREATURE^{Ei} : "Save your sorrows for tomorrows."

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : Pretty weak. *(To 3rd)* What do you say, D ?

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : Sure. They want something more positive.

Another pause. The three stare. Tones build.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : Here's a beaut.

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : Ye-ay-uh ?

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : "Get wise to yourself."

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : Nn-nn.

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : Too matter-of-fact.

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : You must interest their imaginations, G.

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : They're just children after all, you know.

Another pause. The three stare. Masses coalesce.

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : Listen.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : WELL ?

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : "Time is money."

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : Nothing doing.

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : We've got to kid'em along. *(To 1st)* Haven't we, G ?

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : Remember, D, they have sensibilities.

SECOND INFRAHUMAN CREATURE^{Ei} : Why not appeal to their higher natures, eh ?

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : That's the stuff, O; give 'em something ideelistic.⁶⁸⁴

684 Orthographié de cette manière par Cummings.

Another pause. The three stare. Volumes poise.

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : I've thought of a peach !

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : Fire away, O.

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : "It's crucified."

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : Rotten.

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : No punch.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : Insipid.

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : Lacks pep.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : Too psychological.

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : They wouldn't understand it.

Another pause. The three stare. Color weaves.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : Zowie.

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : Shoot, G !

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : Spit it out, G, old man !

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : Come clean !

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : Make it snappy !

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : Shake a leg !

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : Let's go !

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : "Nothing succeeds like success."

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : AWFUL.

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : I should say NOT.

Another pause. The three stare. The elephantine design has not quite achieved itself – the man hesitates, perplexed.

ALL THREE INFRAHUMAN CREATURES (*simultaneously*) : I GOT IT !

They leap up.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : "Ev-

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : O-

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : Lution."

ALL THREE INFRAHUMAN CREATURES : HOORAY !

They advance toward the footlights ; patting each other on the back and shaking hands.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : Gee – that's SWELL !

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : O – BOY !

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : DE – CIDEDLY !

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : Let's call 'em in : what do you say ?

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : Sure thing !!

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : Posi-tively !

All three, facing the audience, whistle whrilly through their fingers – whereupon a muttering snarling grunting squeaking jabbering mob of hide-smothered infrahuman dwarfs angrily seethes down the center aisle toward the footlights.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE (*straightening*) : At-

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : Ten-

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : TION !

The onrushing mob freezes into a silent mass whose units punctually and simultaneously salute – the salute is languidly returned by the trio.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : Men – the war will soon be over !

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : Evolution is our ally !

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : Three cheers for Evolution !

MOB OF INFRAHUMAN DWARFS : RAH – RAH – RAH.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE : About – face !

The mob obeys.

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : Forward –

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : March !

Exit the silent mob, marching up the center aisle in good order.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE (*relaxing*) : Whew !

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : Pretty neat, the way they took it – eh ?

THIRDS INFRAHUMAN CREATURE : I'll say so !

The naked man, who has neither heard nor seen the preceding action, lays down carefully his painting tools, casts a brief look at his uncompleted work and walks briskly upstage toward the curtain of hides which hangs in the central background.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE (*catching sight of the man for the first time, recoils and shrieks*) : Look !

He points. The man, surprised, pauses.

SECOND INFRAHUMAN CREATURE (*looking, scream*) : Help !

THIRD INFRAHUMAN CREATURE (*seeing, starts violently*) : What the hell is that thing doing !

MAN (*shrugging his shoulders*) : I'm stuck.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE (*to 2nd and 3rd*) : What does it mean : "Stuck"?

SECOND INFRAHUMAN CREATURE (*to 1st and 3rd*) : How the devil did it get in, anyway ?

THIRD INFRAHUMAN CREATURE (*to 1st and 2nd*) : Where does it think it's going ?

MAN (*nodding toward the background curtain*) : I've got to have another look.

He makes for the curtain.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE (*plucking up courage*) : Wait a decade !

The man pauses.

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : What's the big idea ?

THIRD INFRAHUMAN CREATURE : "Another look" at which ?

MAN (*nodding toward the background curtain*) : That mammoth.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE (*mystified*) : "Mammoth"?

SECOND INFRAHUMAN CREATURE (*horrified*) : What "mammoth"?

THIRD INFRAHUMAN CREATURE (*anguished*) : Where ?

MAN (*pointing to the curtain*) : Outside, there.

FIRST INFRAHUMAN CREATURE (*uncomprehendingly*) : "Outside"—?

SECOND INFRAHUMAN CREATURE (*incredulously, to 1st and 2nd*) : Does it mean there are still mammoths ?

THIRD INFRAHUMAN CREATURE (*stupefied, to 1st and 2nd*) : Doesn't realize ages have elapsed ?

MAN (*arms akimbo, frowns*) : What are you three freaks talking about ?

FIRST INFRAHUMAN CREATURE (*ardently*) : Civilization !

SECOND INFRAHUMAN CREATURE (*fervently*) : Emancipation !

THIRD INFRAHUMAN CREATURE (*enthusiastically*) : Progress !

MAN (*grins*) : Don't try to kid me !

FIRST INFRAHUMAN CREATURE (*earnestly*) : No, reely !

SECOND INFRAHUMAN CREATURE (*pompously*) It's the Ford's truth !

THIRD INFRAHUMAN CREATURE (*solemnly*) : So help me Lenin !

MAN (*still grinning*) : Yes ? (*Stepping crisply to the curtain, he seizes it and yanks it aside – revealing a jagged cave-mouth and, beyond, a sunlit excavation wherein a solitary rattling gushing hissing rumbling clanking steamshovel is rotating and plunging and rearing and wheeling and spewing.– The trio of infrahuman creatures, speared by instreaming sunlight, yells : the man, quickly half-turning, lifts one hand in an imperious gesture of warning, and whispers*) : Sh !

FIRST INFRAHUMAN CREATURE (*its teeth chattering with terror*) : What the—

MAN (*scowling, whispers imperiously*) : Don't scare him !

SECOND INFRAHUMAN CREATURE (*quaking*) : "Scare him"– ?

THIRD INFRAHUMAN CREATURE (*tottering*) : "Scare"–who?

MAN (*cautiously indicating the steamshovel, whispers*) : That mammoth ! (*Confidentially*) :
They're very timid ! (*Stealthily falls on hands and knees : whispers*) : So long !

*Warily creeps through the cave-mouth, and onward in the direction of the steamshovel :
occasionally halting, to flatten himself on the earth.*

FIRST INFRAHUMAN CREATURE (*flabbergasted, to 3rd*) : Ugh-huh.

*Tearing himself from the spear of sunlight, he cringes to the fire ; the third follows suit : both squat,
quivering, warming their gnarled paws and staring at the embers.*

SECOND INFRAHUMAN CREATURE : I know what you mean.

*Slinking up the sunspear to the very cave-mouth, he violently pulls the curtain – the entire cave
darkens : he staggers to the embers, squats, shuddering : stares.*

THIRD INFRAHUMAN CREATURE (*grayly, to itself*) : Well, as I was saying...

● CURTAIN ●

LE POÈTE, LES PHILOSOPHES ET LES PHYSICIENS : REPRÉSENTATION ET CRITIQUE DES SCIENCES DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE E.E. CUMMINGS

Ce travail s'inscrit dans un questionnement sur les liens entre la littérature et la science au XX^{ème} siècle, appliqué à l'œuvre littéraire du poète américain E.E.Cummings (1884-1962). La première partie du travail consiste à voir comment Cummings répond dans son œuvre aux conceptions de la science et de la connaissance qui font partie de son arrière-plan culturel et littéraire, en particulier celles exprimées par les philosophes transcendantalistes et pragmatistes du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècles. Il sera également question du caractère matérialiste et concret de l'écriture poétique de Cummings au début de sa carrière poétique, en réaction à ces courants de pensée. Les conceptions personnelles et les critiques de Cummings au sujet de la science et du langage scientifique seront ensuite dégagées : le poète s'attache à mettre en valeur les limites du langage savant et l'aspect déshumanisant des sciences et des techniques. Il montre la fracture qui s'instaure entre l'humanité et la nature, dont il souligne la spontanéité. La seconde partie étudie comment Cummings, en dépit de ses critiques, met en œuvre un véritable imaginaire scientifique dans ses poèmes et dans ses pièces de théâtre. Cet imaginaire lui permet de reconstruire sur le plan poétique la plénitude du cosmos et de l'humain mise à mal par les sciences. Le poète peut alors élaborer sa propre définition de l'intuition, proche de celle de Bergson, et esquisser le portrait du poète "homo faber", l'homme aux prises avec la matérialité du monde, dont l'œuvre et l'action répondent aux conséquences de celles de l'"homo sapiens", l'homme savant qui s'est détaché de la nature.

MOTS-CLÉS : Littérature américaine – XX^{ème} siècle – poésie – poésie américaine – modernisme – E.E. Cummings – épistémocritique

THE POET, THE PHILOSOPHERS AND THE PHYSICISTS : REPRESENTATION AND CRITICISM OF SCIENCE IN E.E. CUMMINGS' LITERARY WORKS

This dissertation questions the links between literature and science during the 20th century, as they can be observed in the literary works of American poet E.E.Cummings (1884-1962). The first part of this study is about how Cummings meets in his works to the conceptions of science and knowledge that are part of his cultural and literary background, especially those expressed by transcendentalist and pragmatist philosophers in the 19th and early 20th centuries. It will also deal with the concrete and materialistic aspect of Cummings' poetical writings at the beginning of his literary career as a reaction to these schools of thought. Cummings' personal conceptions and criticism about science and scientific language will then be revealed : the poet endeavours to highlight the limits of scholarly language and the deshumanizing aspect of sciences and techniques. He shows the newly installed breach between mankind and nature, whose spontaneity he emphasizes in his works. The second part studies how Cummings, in spite of his criticisms of science, makes use of a truly scientific imagination in his poems and theatrical works. This enables him to reconstruct, on a poetical level, the wholeness of cosmos and mankind that was jeopardized by science. He can then develop his own definition of intuition which is close to that of Bergson, and draw a portrait of the "homo faber" poet, or the man struggling with the materiality of cosmos as opposed to the "homo sapiens", a learned man who set himself apart from nature.

American literature – XXth century – poetry – American poetry – modernism – E.E. Cummings – epistemocritics

ED 514 - EDEAGE - Etudes Anglophones, Germanophones et Européennes

Université Sorbonne Nouvelle - Maison de la Recherche - 4, rue des Irlandais - 75005 PARIS