
Du toit au moi, un *poème-maison* pour rentrer chez soi dans la poésie d'Elizabeth Bishop¹

Marie MAS

Exploration du monde en poésie, les poèmes d'Elizabeth Bishop témoignent d'une expérience géographique ; celle de l'inexorablement déplacement. Ce qui nous intéresse ici est de comprendre comment les lieux d'exploration ont tendance à mener vers l'introspection et comment les espaces (*places*) et les ailleurs (*displacement*) renvoient aussi à la nécessité de trouver sa place (*placement*).

Si le retour à soi passe par le retour à la terre mère, il pointe directement vers la nécessité de retrouver et de refonder un foyer. Chez Bishop, l'exil et le constat d'un impossible retour « à la maison » tombent parfois comme un couperet : c'est le cas des pauvres qui se rendent à Rio et déchantent lorsqu'ils se retrouvent condamnés au statut de sans abri :

The poor who come to Rio
And can't go home again. (CP 112, v. 3-4)²

Critiques et biographes l'ont déjà mis en lumière, chez Elizabeth Bishop la maison fait défaut depuis la tendre enfance et cette absence ne cesse de se reproduire au fil de son existence. Ballottée tout d'abord d'une maison à l'autre, de la Nouvelle-Écosse (grands parents maternels) au Massachusetts (grands parents paternels), la jeune femme ne cessera ensuite de tenter de retrouver la trace de la maison natale ou

¹ Comment citer cet article : Référence électronique : Marie Mas, « Du toit au moi, un *poème-maison* pour rentrer chez soi dans la poésie d'Elizabeth Bishop », p. 87-108, *e-CRIT*3224 [en ligne], 5, 2013, mis en ligne le 3/9/2013. URL : <http://e-crit3224.univ-fcomte.fr> Tous droits réservés.

² Abréviations utilisées : CP : Elizabeth Bishop, *The Complete Poems 1927-1979*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1983.

CP*Prose* : Elizabeth Bishop, *The Collected Prose*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1984.

OA: Elizabeth Bishop, *One Art*, [Letters selected and edited by Robert Giroux (ed)], New York, The Noonday Press, Farrar, Straus and Giroux, 1994.

idéale. Le déficit initial induit l'urgence de trouver « poème à son pied », Elizabeth Bishop tâtonnant parmi la pluralité de constructions poétiques, ne cessant de jouer avec la forme. Alors le sujet poétique bishopien, tel un bernard-l'hermite³ — crustacé qui se loge dans des coquilles abandonnées⁴ — passe d'un poème à l'autre, de la villanelle au poème en prose, expérimente la sextine, le sonnet et le vers libre, évoluant ainsi d'habitation poétique en habitation poétique... L'entreprise d'écriture part en quête de la maison zéro.

Parmi les nombreuses habitations (maisons, appartements, hôtels et autres lieux de résidence) dans lesquelles Bishop séjourne, il en est trois qui se distinguent et hantent ses poèmes autant que ses souvenirs. La première est la maison de sa grand-mère maternelle à Great Village en Nouvelle-Écosse et les deux autres sont au Brésil : *Samambaia* à Petrópolis, la maison de son amie Lota de Macedo Soares et *Casa Mariana* à Ouro Preto. Ces trois lieux témoignent d'un attachement profond et ancrent la relation entre le corps, le sujet et la maison dans un rapport charnel. Au même titre que la montre de la mère dans « One Art »⁵, les maisons sont des objets douloureux qui renvoient à l'intime, des bouts de soi que l'on fait mine de perdre sans souffrir :

I lost my mother's watch. And look! my last, or
next-to-last, of three loved houses went.
The art of losing isn't hard to master. (CP 178, v. 10-12)

Ici les traces des souvenirs se mêlent tandis que la césure, l'exclamation, les virgules, la conjonction de coordination et l'enjambement participent de la scarification d'un texte qui tente de nier la douleur en scandant que la perte n'est pas difficile à surmonter.

En 1965 Elizabeth Bishop fait l'acquisition d'une maison coloniale à Ouro Preto dans l'état de Minas Gérais au Brésil, maison qu'elle baptise *Casa Mariana* en tribut à Marianne Moore. Elle s'investit énormément dans la restauration de cette bâtisse

³ Didier Anzieu parle du « Moi-poulpe », « le Moi-crustacé, avec une carapace rigide qui remplace le conteneur absent... » Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995, p. 126.

⁴ À ce propos, nous pourrions à notre tour jouer avec les mots, en filant la métaphore dans ses retranchements les plus exigus. En effet, si la coquille est l'enveloppe calcaire qui recouvre le corps de certains mollusques ou encore celle des œufs d'oiseaux, c'est aussi une faute typographique, une lettre substituée à une autre qui nous ramène à l'origine de « The Man-Moth » (CP 14-15). Ainsi, la poétesse choisit là aussi de se loger dans une coquille abandonnée au hasard de la frappe d'un texte qu'elle trouve dans un journal, puisque c'est le mot « mammoth » qui, devenu par erreur « manmoth » inspirera à la poétesse l'écriture du poème du même nom.

⁵ CP 178.

datant du dix-septième siècle et dont le toit lui rappelle la carapace d'un homard : « The house has the most beautiful roof in town — it is like a lobster lying on its stomach with its tail curled at right angles », écrit-elle à ses amis les Barker la même année. La métaphore animale renforce une fois de plus le caractère paradoxal et ambivalent d'un toit protecteur et nomade — c'est-à-dire que l'abri n'est pas garant de l'établissement ou de la stabilité géographique. Il s'agit d'une maison-carapace⁶ qui protège et que l'on transporte sur son dos au gré des inclinations subjectives et poétiques... De cette manière, les maisons auxquelles Bishop s'attache semblent jalonner le chemin qui mène à l'évidente nécessité de l'établissement du corps dans un espace de vie chaleureux, protecteur et rassurant. Non seulement il faut créer un foyer, une maison, mais aussi domestiquer l'espace poétique pour le rendre familier, intime et rebâtir une forme poétique adéquate. Il est alors nécessaire de se constituer une écriture maison (*home-made*), faite main (*hand-made*), au service de l'écriture d'une maison (*made for home*). La question de la mise en forme textuelle est donc étroitement liée à celle de la mise en corps, et elle nous amène naturellement à nous interroger sur l'idée de « contenance » (contenant/contenu) physique, sémantique et métaphorique.

Dans le chapitre premier de *La poétique de l'espace* consacré à la maison, Gaston Bachelard écrit ceci :

Pour une étude phénoménologique des valeurs d'intimité de l'espace intérieur, la maison est, de toute évidence, un être privilégié, à condition, bien entendu, de prendre la maison à la fois dans son unité et sa complexité (...) La maison nous fournira à la fois des images dispersées et un corps d'image⁷.

Inexorablement, l'exploration du monde extérieur renvoie le sujet à sa propre corporéité; au fil des poèmes, les objets du quotidien apparaissent comme autant de supports d'expression et de projection. Pour Bishop la question d'habiter le monde est intimement liée à celle d'habiter un corps (quel qu'il soit). L'écriture devient alors un moyen de se mettre en quête de ses propres limites et la réhabilitation du corps passe par la construction d'un *corps-texte* dans lequel le lieu d'habitation par

⁶ Ceci n'est pas sans nous rappeler d'autres animaux à coquille ou à carapace qui peuplent le corpus bishopien : le tatou, les tortues, l'escargot, le crabe...

⁷ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige/ PUF, 2011, p. 9

excellence, la maison, se reproduit en filigrane au sens propre comme au sens figuré⁸. Poème après poème, la maison endosse diverses fonctions puisque, tout comme le corps, tour à tour elle contient, protège, accueille ou bien enferme et isole.

Maisons

Le motif de la maison n'est pas un topos galvaudé qui s'étiolerait au fil de ses apparitions ; c'est d'abord un objet réel qui se transforme en une métaphore filée qui ressurgit à tous les niveaux.

Une fois sa trace esquissée dans *North & south*, la maison est visible dans tous ses états dans le second recueil, *A Cold Spring*: maisonnette onirique (« A Summer's Dream » CP 62-63), baraque de pêcheur (« At the Fishhouses » CP 64-66), trace ténue d'elle-même (« Cape Breton » CP 67-68), monument historique et autobiographique (« View from of Capitol from the Library of Congress » CP 69), maison de repos ou de retraite dans « Faustina, or Rock Roses » (CP 72-74). Puis, en 1965, dans *Questions of Travel*, la maison rejoint la puissance d'interrogation générale qui inonde le troisième recueil. Elle devient tour à tour une tache (« specklike house », v. 3), objet d'une « squatterisation » dans « Squatter's Children » (CP 95-96), habitation organique dans « Song for the Rainy Season » (CP 101-02), l'objet d'un naufrage et véritable fruit d'un néologisme fort à propos (« housewreck », v. 8) dans « Twelfth Morning or What You Will » (CP 110-11), maison d'enfance insondable dans « Sestina » (CP 123-24), et maison de fou dans « Visits to St. Elizabeths » (CP 133-35). D'autres références font aussi surface dans certains poèmes issus du chapitre *Uncollected work* (CP 139-54), tel que « House Guest » (CP 148-49), mais c'est en 1976 avec *Geography III* que Bishop nous propose une lecture rétrospective du palimpseste — tout d'abord dans « One Art » (CP 178) par le biais de l'allusion aux « three loved houses » (v. 11), puis dans « The End of March » (CP 179-80) où elle tente tant bien que mal de mettre sa quête en mots : « my proto-dream-house, / my crypto-dream-house » (v. 24-25).

Seulement, la simple présence de la maison n'est pas garante de son sens usuel, notamment celui de bâtiment servant de logis. En effet, les maisons sont autant des lieux de vie que des habitations mortifères : lieux de mort ou d'enfermement qui renvoient à l'internement d'une mère ou d'un ami (« Visits to St Elizabeths », CP 133-35), ou encore lieux de repos ou de convalescence qui rappellent la chambre close de l'enfant affaibli et alitée. De nombreux poèmes font référence à un habitat lacunaire,

⁸ « La question du lyrisme, en même temps qu'elle est celle de la voix et du rythme, n'est autre que la question d'un certain séjour, d'une certaine façon d'"habiter" le monde » nous dit Pinson. J. C. Pinson, *Habiter en poète*, Champ Vallon, 1995.

défaillant ou encore aliénant, tandis que l'expression récurrente « wasps' nest » ne peut manquer d'être ambiguë : guêpier ou nid de guêpe, piège ou refuge ?

Nids ou guêpiers ?

Si le nid possède un sens général de « lieu où l'on s'établit », il devient par extension un abris, un logement, et le sens s'étend à l'habitation de l'homme dans son aspect d'intimité : nid d'amour, nid douillet. Mais avant toute autre chose, il nous renvoie à une idée primaire et primitive du refuge animal⁹, véritable matrice originelle où se love l'œuf. « La maison-nid n'est jamais jeune » nous dit Bachelard, elle renvoie à l'origine, au commencement, « elle est le lieu naturel de la fonction d'habiter »¹⁰.

L'image du nid est d'autant plus prégnante dans le corpus bishopien que nous y relevons un recours récurrent à la faune (comme dans « The Armadillo » (CP 103-04) où une montgolfière s'écrase sur le nid du hibou, « The ancient owls' nest have burned »). Le motif prend de l'épaisseur au fil des occurrences : dans « Jerónimo's house » (CP 34) le narrateur décrit sa maison comme un nid d'amour (« my home, my love-nest », v. 9) ou encore comme un nid de guêpe (« my gray wasps' nest », v. 6). C'est précisément le même nid de guêpe qui revient dans « Santarém » (CP 185-87) sous sa forme propre, puisqu'il y est question d'un objet incongru posé sur les étagères d'une pharmacie qui fascine le narrateur :

In the blue pharmacy the pharmacist
 had hung an empty wasps' nest from a shelf:
 small, exquisite, clean matte white,
 and hard as stucco. I admired it
 so much he gave it to me.
 Then—my ship's whistle blew. I couldn't stay.
 Back on board, a fellow-passenger, Mr. Swan,
 Dutch, the retiring head of Philips Electric,
 really a very nice old man,
 who wanted to see the Amazon before he died,
 asked, "What's that ugly thing?" (CP 186-87, v. 66-76)

⁹ « Avec le nid (...) nous trouverons tout un lot d'images que nous allons essayer de caractériser comme images premières, comme images qui sollicitent en nous une primitivité. », *op. cit.*, p. 93.

¹⁰ *op. cit.*, p. 99.

Objet d'admiration ou chose affreuse dénigrée (« that ugly thing », v. 76), comment appréhender cet objet étonnant suspendu dans ce cabinet de curiosités qu'est l'étrange pharmacie bleue. Réelle ou issue d'un songe éveillé, l'officine apparaît comme un lieu magique et improbable. N'oublions pas que le récit de ce périple à Santarém dépend du souvenir : « Of course I may be remembering it all wrong », nous prévient le narrateur au premier vers.

Le nid, serait-il la métaphore de la création poétique, condensé du poème idéal : court (« small »), percutant (« exquisite »), à la construction solide (« as hard as stucco »). Dans un chapitre *du Lyrisme* intitulé « L'architecture lyrique¹¹ », Maulpoix nous rappelle le dialogue d'Eupalinos de Paul Valéry dans lequel Socrate affirme que les vivants « sont faits d'une maison et d'une abeille¹². » Alors, le nid et la guêpe seraient-ils la reproduction de l'abeille et de la maison, inscrivant ainsi une nouvelle page du palimpseste ? Maulpoix ajoute ceci :

Ce propos résume l'aventure du lyrisme : l'abeille est ce qui se projette sur le monde, s'élançait à travers l'espace et le temps, désire, aspire, travaille, butine existe et se disperse ; la maison est ce qui demeure, ce qui est lentement édifié pour résister au temps, ce qui repose en soi et offre le repos, ce qui recueille et rassemble, ce qui demeure immobile et mort tant que l'abeille en est absente. À l'abeille correspond l'instinct ou l'élançement lyrique, son aspiration, son enthousiasme et sa vigueur conquérante ; à la maison correspond la forme, la structure, le poème abouti où la subjectivité s'équilibre et s'apaise. Abeille et maison sont indissociables (...) ¹³

Quant à l'offrande du nid, marque-t-elle l'accès symbolique à soi et au poème ? Un effet de paronomases nous permettrait aisément de gloser le vers 67 de la sorte : « an empty wasps' nest *from a self* », c'est-à-dire, « a nest empty from its self / itself ». De cette manière, le sujet devient le bénéficiaire de ce nid-corps évidé et privé de son « moi » qu'il lui incombe de remplir à sa guise, d'incarner... d'habiter. On peut à ce sujet remonter la trace d'une maison tout le long du poème. Après avoir fait l'aveu d'un désir de s'établir et de ne plus aller plus loin (« I really didn't want to go no farther ; », v. 3), le narrateur voit surgir des habitations (« suddenly there'd been houses », v. 7). L'endroit est propice à l'établissement poétique, à la construction d'une maison de rêve : « I liked the place ; I liked the idea of the place. » (v. 12)

¹¹ J-M. Maulpoix, *du Lyrisme*, José Corti, 2000, p. 341-45.

¹² *op. cit.*, p. 344.

¹³ *op. cit.*, p. 344-45.

continue le sujet. Puis, la maison se démultiplie, « one house faced with *azulejos* » (v. 26), « The priest's house » (v. 62), l'officine bleue et le nid, à l'intérieur.

Le retour par le souvenir, après plusieurs années (« after, after — how many years ?, v. 2), permet de réinvestir la forme, l'enveloppe. Alors, le nid, habitation onirique, corporelle et poétique permet peut-être aussi à la poétesse de dénoncer la fragilité, la nécessité et la précarité inhérentes au processus d'écriture.

Souvent les nids — tout comme les habitations — peinent à assumer leur rôle de refuge. Dans « The Burglar of Babylon » (CP 112-18), les habitants des bidonvilles bâtissent des abris de fortune qui mettent les corps en péril :

On the hills a million people,
A million sparrows, nest,
Like a confused migration
That's had to light and rest,

Building its nests, or houses,
Out of nothing at all, or air.
You'd think a breath would end them,
They perch so lightly there.

But they cling and spread like lichen,
And the people come and come. (CP 112, v. 5-14)

Les métaphores animales et végétales transforment la marée humaine en une nuée de moineaux qui se propage comme du lichen sur une pierre. La confusion (« confused », v. 7) englobe les entités, la prolifération des êtres assimile les hommes (« people », v. 5, 14) et leurs habitations (« nests, or houses », v. 9). Le nid est un assemblage d'herbes et de brindilles, le lichen, un organisme composé résultant d'une symbiose entre un champignon et d'autres cellules. C'est d'abord une tâche (There grows a fearful stain : », v. 2) que l'on aperçoit au loin, mais si l'on s'approche, on distingue ceux qui la composent : les corps, les nids ou les habitations ? La prolifération, déshumanisante, gomme les différences, les nids sont des habitations, les hommes, des moineaux, du lichen, à moins que les hommes ne deviennent eux-mêmes les éléments constitutifs de leur nid ? Bachelard cite Michelet à ce sujet et nous dit ceci :

« La maison, c'est la personne même, sa forme et son effort le plus immédiat ; je dirai sa souffrance. Le résultat n'est obtenu que par la pression constamment répétée de la poitrine. Pas un de ces brins d'herbe qui, pour prendre et garder la courbe, n'ait été mille et mille fois poussé du sein, du cœur, certainement avec trouble de la respiration, avec palpitation peut-être » (...) En travaillant le gîte à la manière dont Michelet rêve à son nid (...) On aurait la maison personnelle, le nid de notre corps¹⁴.

Or, ici le tissu prosodique serré et le canevas tressé composé de cours vers en quinconces renvoient non seulement au nid mais aussi au corps. D'abord les nombreuses allitérations en /s/, /z/, /θ/, /ð/ (« the », « hills », « There », « grows », « stain », « sparrows », « nest », « confused », « rest », « houses », « nothing », « think », « breath », « them », « they », « spread »...) miment le bruissement des ailes des moineaux affairés à assembler les brindilles, mais aussi l'essoufflement des corps haletants à l'œuvre. À moins que le poème-nid ne soit aussi un poème-corps qui souffle et qui respire au rythme d'une ponctuation qui déstabilise et frôle parfois la syncope : « A million sparrows, nest » (v. 6), ou encore « Building its nests, or houses/Out of nothing at all, or air ». (v. 9-10).

Parfois encore, le sujet semble être pris dans un véritable conflit avec la construction, et il peine à trouver sa place aussi bien dans le cadre environnant que dans le cadre textuel. C'est ainsi que dans « The Man-Moth » (CP 14-15), l'homme-phalène tente désespérément l'ascension des bâtiments rétifs de la jungle d'asphalte new yorkaise (« and nervously begins to scale the faces of the buildings. », v. 13). Cependant il est condamné à retourner inexorablement dans les souterrains qui lui servent d'habitation (« The pale subways of cement he calls his home, v. 26).

L'espace présente des trajectoires contradictoires et paradoxales. Si les trois premières strophes décrivent un mouvement ascendant (« Here, above », v. 1, « visits to the surface », v. 10, « Up the façades », v. 17) les trois suivantes décrivent le retour sous terre (« Then he returns/ to the pale subways of cement(...)», v. 25). Mais ce n'est pas tout. L'incise en début de chaque strophe renforce le mouvement vertical tandis que nos yeux balaient les vers horizontalement et que l'homme-phalène voyage dans le sens contraire de la marche, à l'envers (« facing the wrong way », v. 29, « he travels backwards », v. 32). Pour Jean-Jacques Lecercle, le texte a donc « une structure spatiale métaphorique qui est très proche du littéral, c'est à dire ancrée dans

¹⁴ *op. cit.*, p. 101.

la matérialité spatiale du poème et de l'acte de lecture (...) comme nous tous, le papillon est soumis à la force de gravité »¹⁵.

Le poème dépeint un rapport de force entre le corps du sujet et l'environnement dans lequel il évolue, le corps du poème reproduisant littéralement les corps de bâtiment :

Up the façades,
his shadow dragging like a photographer's cloth behind him,
he climbs fearfully, thinking that this time he will manage
to push his small head through that round clean opening
and be forced through, as from a tube, in black scrolls on the light.
(Man, standing below him, has no such illusions.)
But what the Man-Moth fears most he must do, although
he fails, of course, and falls back scared but quite unhurt. (CP 14, v. 17-24)

L'univers citadin est anxiogène (« fearfully », v. 19, « fears most », v. 23) à l'image des strophes compactes qui saturent l'espace de la page, les gratte-ciel étouffent et ferment l'espace. Quant à l'unique point de fuite du tableau — ouverture (« that round clean opening » v. 20) ou percée dans le ciel (« a small hole at the top of the sky ») — elle n'est en fait rien d'autre qu'un trompe l'œil. De cette façon, non seulement le parcours de l'être hybride, mais aussi les procédés d'écriture (« black scrolls », v. 21) et de lecture dénotent l'activité douloureuse de celui qui peine à se sentir chez « soi ». Le lecteur doit parcourir l'ensemble des six strophes, véritables blocs de béton, pour parvenir au terme de ce parcours qui s'impose comme un chemin de croix en six stations. Chaque strophe mime le mouvement ascendant ou descendant de l'homme-phalène et s'inscrit sur la page comme un nouvel immeuble. De plus, si le premier vers de chaque strophe (« Here above », « But when the Man-Moth », « Up the façades », « Then he returns », « Each night he must », « If you catch him ») apparaît comme une bouffée d'oxygène à la surface, les sept vers suivants nous replongent immédiatement dans l'univers asphyxiant que composent les hauteurs écrasantes et les souterrains étouffants de la ville. Les ouvertures sont rares et étroites (« an opening under the edge of one of the sidewalks », v. 12, « a small hole », v. 14, «), les passages sont difficiles et éprouvants (« to push his small head through », v. 20, « be forced through », v. 21.

¹⁵ J.J. Lecercle, « Espaces d'espèce : 'The Man-Moth', d'Elizabeth Bishop, Cartes et strates », *Tropismes* 7. Université Paris X- Nanterre, 1995, p. 194.

Ici le conflit entre le sujet et le décor illustre clairement le combat interne que l'être hybride mène contre son propre corps disgracieux, tandis que l'écriture incarne le tout graphiquement sur la page, la dialectique de la profondeur et de la surface (reprise dans la forme des strophes) inscrivant la mise en abyme des corps sur le papier. Ce paysage urbain nous rapproche sans aucun doute d'un paysage lyrique au sens où J-M. Maulpoix le décrit :

Le paysage lyrique est plus qu'un état d'âme. Le sujet ne se contente pas de s'y comprendre comme en un miroir, ni d'y verser ses émotions. Il le choisit et le structure, lui prête les figures les plus inattendues, le détaille ou le réduit à presque rien, *l'invente*, le découvre en soi ou se découvre en lui... Il se situe dans l'univers en le recomposant ; son identité est liée à sa localisation. Les textes lyriques confèrent au paysage un rôle actif et déterminant. Ils y ouvrent des perspectives morales et spirituelles, et le font participer à l'organisation de l'espace poétique, au même titre que la disposition des strophes ou le volume des périodes¹⁶.

À l'opposé, dans « Sestina » (CP 123-24), le conflit n'est pas extérieur. C'est bien à l'intérieur que bout non seulement la bouilloire sur le feu (« the iron kettle sing on the stove » v. 11) mais surtout que s'accroît le malaise inhérent à la construction comme logis et comme forme textuelle ; à tout moment l'une comme l'autre semble être sur le point d'exploser comme une cocotte sous pression. Ici, la maison est envisagée sous plusieurs angles et le mécanisme de la sextine nous permet de considérer l'habitation de l'extérieur et de l'intérieur, le terme « house » étant l'un des six mots à la rime qui revient inlassablement en fin de vers à une place différente. De cette manière, la structure effectue un va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur, comme pour tisser l'un et l'autre, passant de la pluie battante sur le toit (vers 18 et 16) à la scène quotidienne dans la cuisine. Tout cela renforce les contrastes, mais permet surtout au lecteur d'établir des parallèles entre les intempéries extérieures et l'atmosphère morose et mélancolique qui règne dans la cuisine — d'autant plus que les six mots rimants (« house », « grandmother », « child », « stove », « almanac » et « tears ») s'annoncent d'emblée comme interchangeable. Si par ailleurs la pluie renforce l'idée d'une maison-nid qui abrite l'enfant et la grand-mère, la juxtaposition et la répétition des images agissent telle une permanence rétinienne qui superpose la pluie, les larmes de la bouilloire, dans la tasse ou sur les joues de l'enfant et de la grand-mère, ainsi que les larmes internes ou ravalées. Comme si la pluie s'infiltrait dans la maison par le biais des larmes, dénotant par là même la perméabilité de

¹⁶ J-M. Maulpoix, *du Lyrisme*, José Corti, 2000, p. 339.

l'intérieur et de l'extérieur. Pour Anne Colwell c'est cette porosité entre intérieur et extérieur qui est à la base du processus bishopien :

Bishop continually fought with the imagined split between the internal and the external worlds, a paradox mirrored in the split (...) between the self and the other, and, perhaps most importantly, between the visible and the invisible life force within it. Thus, the paradox of embodiment, both in bodily and poetic form, arises directly from the paradoxes that animates Bishop's creative process¹⁷.

Une fois de plus, la maison est impuissante à prémunir les sujets, leurs corps sont submergés par les flots de souvenirs douloureux et le toit de la maison ne parvient pas à remplir sa fonction première de protection du corps de bâtiment. C'est à ce moment précis que malgré sa rigueur implacable le mécanisme s'enraye, comme pour conjurer la résurgence de l'intime matérialisée dans le poème par l'enjambement des vers 18 à 19 :

Tidying up, the old grandmother
hangs up the clever almanac

on its string. Birdlike, the almanac
hovers half open above the child,
hovers above the old grandmother
and her teacup full of dark brown tears. (CP 123, v. 17-22)

Fissure ou gouffre, l'enjambement signifie un passage, véritable terrier carrollien, il est le trou dans lequel les instances basculent et se fondent. À l'issue de la chute, les images flirtent avec le rêve surréaliste. Il s'agit de défamiliariser la scène par un recours à l'inquiétante étrangeté où les objets personnifiés s'animent : l'almanach prend la parole comme pour faire diversion et la maison devient le lieu de projection de soi unifiant le corps de bâtiment et le corps des sujets :

She shivers and says she thinks the house
feels chilly, and puts more wood in the stove. (CP 123, v. 23-24)

L'enfant reproduit, à l'aide de crayons, une maison rigide (« rigid house », v. 27) à laquelle on accède par un chemin sinueux (« winding pathway », v. 28).

¹⁷ Anne Colwell, *Inscrutable Houses, Metaphors of the Body in the poems of Elizabeth Bishop*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa and London, 1997, p.2.

Métaphore de la sextine (longue spirale de mots qui forment une structure rigide) ou métaphore d'un corps qui tente de dissimuler (« to hide her tears », v. 6) la tourmente des souvenirs douloureux, tortueux ? À moins qu'il ne s'agisse de nier le corps à l'origine de la douleur, celui de la mère décédée. Ainsi l'absence que l'on cherche à dissimuler devient omniprésence par le biais des larmes (« tears ») et de son homonyme, la déchirure (« tear »), matérialisée par l'enjambement aux 18 et 19. Le dessin, reproduction en miniature —condensé de l'image initiale et du poème corseté par la forme stricte— déclenche par la même occasion le procédé répétitif de mise en abyme qui enferme. Maison natale (ou carcérale ?), le souvenir est celui du lieu du passé et de la déchirure, l'habitation devient le lieu de l'expression poétique. La démultiplication entête, elle ébranle le souvenir qui devient illisible : « and the child draws another inscrutable house » (v. 39). La maison de l'enfance n'est plus la maison idéale, elle devient une maison onirique marquée par les fissures du rêve, ou du cauchemar, du souvenir biaisé. Pour Bachelard, précisément, « La poésie, dans sa grande fonction, nous redonne les situations du songe. La maison natale est plus qu'un corps de logis, elle est un corps de songe¹⁸. »

Dans la strophe finale, tercet en forme de morale, la polyphonie des voix brouille les pistes tandis que les protagonistes, la maison et le poème apparaissent tous sous la même étiquette : « inscrutable house » (v. 39).

Time to plant tears, says the almanac.

The grandmother sings to the marvellous stove
and the child draws another inscrutable house. (CP 124, 37-39)

Chez Bishop, l'image du nid est également celle d'un refuge efficace évoquant l'idée d'un cocon ou d'une nichée et reliant l'écriture à la nécessité d'un retour à soi. Le nid est une métaphore d'un lieu d'établissement ou de refuge qui pointe vers l'intimité de l'habitat, du corps ou du poème — mais il évoque encore l'artisanat du poème né d'un ajointement de brindilles. Le spectre d'une maison natale dénote un besoin de faire corps avec soi-même et ses souvenirs, mais aussi un besoin de bâtir une habitation poétique solide et efficace.

¹⁸ *op. cit.*, p. 33.

Refuges : "re-fus-je"¹⁹

Si de nombreux logis s'avèrent défailants, il est une demeure dans laquelle Bishop parvient enfin à se sentir chez elle, au sujet de laquelle elle ne cesse de s'émerveiller dans sa correspondance :

This place is *wonderful*, Pearl. I just spend too much time in looking at it and not working enough. I only hope you don't have to get to be forty-two before you feel so at home.²⁰

C'est l'image de Samambaia²¹ qui sert de décor à « Electrical Storm » (CP 100) et à « Song for the Rainy Season » (CP 101-02). Dans ces deux poèmes — qui s'inscrivent comme les éléments constitutifs d'un diptyque — la maison est clairement synonyme de refuge, un lieu de vie commune heureuse.

Dans « Song for the Rainy Season » (CP 101-02), le titre nous indique d'abord qu'il s'agit d'une ode qui chante les louanges d'une maison organique qui abrite les corps des amantes. Il n'y a pas de doute possible, puisque la signature indique précisément la localisation géographique de ce havre de félicité :

Sítio da Alcobacinha
Fazenda Samambaia
Petrópolis (CP 102)

Dès la première strophe, nous comprenons que les matières organiques vivent en communauté et que non seulement la maison est un refuge privilégié parfaitement intégré dans la nature, mais que le site en lui-même forme un cocon protecteur incorporant la maison dans la nature, et vice-versa :

Hidden, oh hidden
 in the high fog
 the house we live in,
 beneath the magnetic rock,
 rain-, rainbow-ridden,
 where blood-black
 bromelias, lichens,

¹⁹ Après de longues années d'errance géographique, l'établissement au Brésil marque un nouveau départ qui tient lieu de retour à soi. La maison Brésilienne, Samambaia en particulier, s'inscrit comme une reproduction de la maison natale initiale, un refuge qui permet à nouveau de trouver racine, de se retrouver.

²⁰ *OArt* 262.

²¹ La maison de sa compagne Brésilienne, Lota de Macedo Soares, située dans les hauteurs de Petrópolis dans laquelle Elizabeth Bishop s'établit pendant près de vingt ans.

owls, and the lint
of the waterfalls cling,
familiar, unbidden. (CP 101, v.1-10)

Ici, les corps végétaux, minéraux, animaux et humains vivent en une totale harmonie basée sur un système d'interdépendance : la maison abrite ses habitantes tandis que ses murs constituent les supports de vie pour d'autres êtres (animaux et végétaux). Cependant, il ne s'agit pas de parasitisme pour autant, les plantes saprophytes telles que la mousse (« lichens », v. 7) et autres champignons (« mildew », v. 39), ou épiphytes (comme les broméliacées environnantes « bromelias » v. 7) poussent çà et là unissant les matières végétales et minérales. La maison est ainsi synonyme de communion des corps — à l'intérieur comme à l'extérieur de ses murs — ainsi que d'ouverture à l'autre :

House, open house,
to the white dew
and the milk-white sunrise
kind to the eyes,
to membership
of silver fish, mouse,
bookworms,
big moths; with a wall
for the mildew's
ignorant map; (CP 101-02, v. 31-40)

La maison est aussi un observatoire privilégié de la faune et de la flore, une construction parfaitement intégrée dans la nature où l'extérieur et l'intérieur communiquent et se font le reflet l'un de l'autre. Le lieu devient emblématique de l'inspiration poétique, puisque tout est source de vie dans ce décor. C'est un écosystème dans lequel les hommes, la maison et la nature sont constitutifs d'un microcosme où les uns ne vivent pas sans les autres, mais c'est aussi un cadre de vie organique qui évoque une nature féminine, à la fois matrice universelle et protectrice, véritable temple de la sensualité hésitant entre retrait (« Hidden, oh hidden », v.1) et exposition (« House, open house », v. 31). Les champs lexicaux de la faune, de la flore et de l'intimité se mêlent et ensemencent ainsi un espace fertile : la maison, mais aussi le texte.

Or les nids ne sont pas tous aussi féconds. Il en est un, d'une tout autre nature, qui illustre un espace créatif et désordonné, véritable abri métapoétique et autoréflexif.

Poème-abri

Dans « Jerónimo's House » (CP 34) le sujet nous propose une description de sa maison tandis que nous nous trouvons rapidement pris dans un tourbillon d'objets incongrus qui sont autant « d'objeux »²² au sens pongien du terme. De cette manière, l'avatar nous convie à pénétrer dans sa demeure, tandis que la poétesse nous invite simultanément à repérer les éléments métapoétiques constitutifs de ce poème-maison. Les composants de l'un et de l'autre sont ainsi mélangés sur la page et redistribués en huit strophes (au lecteur de se construire une image de la maison et de reconstituer le puzzle du poème, véritable corps dégingandé).

Dès les premiers vers un paradoxe s'installe entre la fonction théorique de l'habitation et sa conception fantasque et imaginaire. En effet, si l'habitation est censée être un nid ou un abri qui protège le corps du sujet (« My home, my love-nest, v. 9 ; « my shelter from/the hurricane », v. 63-64), elle apparaît tout d'abord comme un rêve de papier issu d'un imaginaire décalé, à l'image des vers sur la page :

My house, my fairy
 palace, is
 of perishable
 clapboards with
 three rooms in all,
 my gray wasps's nest
 of chewed-up paper
 glued with spit. (CP 34, v. 1-8)

L'accumulation des groupes nominaux, accolés les uns aux autres par l'usage des prépositions (« and », « with » ou « of »), fait office de mortier périssable censé sceller les alvéoles du nid de guêpe, ainsi que les éléments mobiles de cette habitation de bric et de broc. Quant au spectre du papier, il se reproduit dans le poème à travers les roses en papier de soie (« four pink tissue-/paper roses. », v. 39-40) et le papier à lettres (« the writing-paper/lines », v. 53), le matériau constitutif commun resserrant encore un peu plus le lien entre les deux entités. Alors, la maison,

²² Néologisme de Francis Ponge basé sur la contraction des termes "objet" et "jeu".

fragile origami, et le poème, simple page d'écriture, paraissent tous deux également impuissants à protéger le corps du sujet poétique.

Le titre nous rappelle les comptines de notre enfance, et plus particulièrement le conte énumératif « This is the house that Jack built²³ ». Le poème est jeu, un objet léger désordonné, comme si Bishop semble vouloir s'essayer au « parti pris » pongien des choses. En effet, si 1942 est la date à laquelle Bishop écrit « Jeronimo's house » c'est aussi la date à laquelle Francis Ponge publie son *Parti pris des choses* dans lequel il tente d'abolir la distinction entre le mot et la chose. Le poisson frit sur la table (« and on the table/one fried fish/spattered with burning scarlet sauce », v. 35-36) n'est-il pas une façon de renvoyer à l'hypotexte français²⁴ dont le vieux cor semble se faire l'écho (« an old French horn », v. 43). De plus, Bishop joue avec les mots et nous livre ici un véritable poème-énigme. Il incombe au lecteur de retracer la ligne bleue de l'écriture qui s'étend de la table en osier tressé peinte en bleu (« center table/of woven wicker painted blue », v. 23-24), en passant par les quatre chaises bleues (« and four blue chairs », v. 25), jusqu'au papier à lettres (« the writing-paper/lines of light », v. 53-54), pour comprendre que la conception de la maison dissimule la fabrication du poème. Le poème-maison est alors une construction textuelle qui dessine en creux l'empreinte du corps du sujet poétique. Jerónimo dessine sa maison tout comme l'artiste-peintre dessine des ombres pour fait surgir un visage. Quant au matériau premier, il implique à nouveau fortement le corps puisque c'est un papier mâché, collé avec de la salive. La maison est habitée non seulement par le corps du sujet mais aussi par une vie autonome qui la personnifie :

At night you'd think
my house abandoned.
Come closer. You
can see and hear
the writing-paper
lines of light
and the voices of
my radio

(CP 34, v. 49-56)

L'hypallage gomme les différences, insuffle la confusion des sens et assimile corps physique, corps textuel et corps de bâtiment, les roses de papier de soie

²³ Comptine anglaise de Randolph Caldecott, publiée en 1887.

²⁴ Francis Ponge, *Pièces*, « Plat de poisons frits » (1962), *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, p. 762.

évoquées plus haut devenant bouts de peau, fragments d'un papier de « soi ». Françoise Dolto²⁵, par exemple, parle de l'image inconsciente du corps comme demeure du sujet, l'image devient « y-moi-je », selon elle. Ainsi, la maison de Jerónimo, n'est-elle pas aussi une inscription et une trace idiosyncrasique d'un être de papier ?

En tout état de cause, il semblerait que le rapport équilibré et harmonieux au « moi » dépende fortement du rapport à l'enveloppe extérieure — le corps, le poème, la maison, le corps-maison, le poème-corps et le poème-maison — et de la capacité à se sentir chez soi, à la maison (bien dans sa peau ?). Elizabeth Bishop se fait tour à tour maîtresse d'œuvre ou bâtisseuse et s'essaye à d'autres corps d'ouvrages encore, afin de travailler son matériau pour construire des architectures poétiques.

Architecture corporelle : corps de bâtiment

Le pouvoir d'observation a souvent conduit Elizabeth Bishop à aiguïser son goût et son sens de l'esthétique en matière d'architecture. Les nombreuses références, dans sa correspondance, aux bâtiments publics, aux habitations diverses selon les régions du nord ou du sud des États-Unis, des haciendas brésiliennes aux habitations de fortune des bidonvilles, en passant par les gratte-ciel new-yorkais ou les immeubles haussmanniens parisiens, tout ceci témoigne d'un œil averti et attentif en matière de construction. En 1938, de la maison de Lauren MacIver dans le Massachusetts, Bishop écrit à Marianne Moore pour s'émerveiller de la situation et de la conception architecturale du lieu :

This house here has proved to be so nice, I am sure you would like it. The man who built it was a woodcarver, so it is very well made, with slightly arched beams so that it looks like either a ship's cabin or a freight car. There is a long window facing the ocean [...]

Semblable attachement au processus de construction du bâtiment se retrouve dans la création de *poèmes-maisons* qui tour à tour se découpent sur le papier, surgissent du bois ou de la pierre, afin d'accueillir ou d'incarner le corps du sujet, tel le monument mausolée :

Now can you see the monument? It is of wood
built somewhat like a box. No. Built
like several boxes in descending sizes

²⁵ Françoise Dolto, *L'image inconsciente du corps*, Éditions du Seuil, 1984.

one above the other. (v. 1-4)
 (...)

The bones of the artist-prince may be inside
 or far away on even drier soil. (v. 73-75)

Le monument est l'esquisse d'un poème qui tente d'imprimer sur le papier la permanence de l'œuvre d'art en habitant l'espace, l'espace d'un regard :

It is the beginning of a painting,
 a piece of sculpture, or poem, or monument,
 and all of wood. Watch it closely. (v. 78-80)

L'habitation est autant psychique que physique et le rapport au texte s'établit par le biais d'une confrontation nécessaire avec le poème. Pour le poète, il s'agit d'« entrer en poésie », pour le lecteur, il est nécessaire d'entrer dans le poème afin de l'habiter. En effet, si le poète habite le poème, le poème habite le poète et le chiasme se reproduit à l'identique pour tout lecteur qui voudrait bien se laisser à son tour « accueillir ». C'est de cette manière, aussi, que la charpente du poème (« frame ») abrite l'ossature d'autres corps (« frames »), sans oublier leur intériorité (« frames of mind »). Il ne s'agit pas pour autant de s'abandonner ici à un simple jeu de mots. La plupart des poètes évoquent cette idée de communion avec le texte, tandis que chez Bishop de nombreux poèmes (tels que « The Fish » CP 42-44, « The Moose » CP 169-73, « In The Waiting Room » CP 159-61, ou encore « At The Fishhouses », CP 64-66) mettent en scène ces moments que certains qualifieront d'épiphanie ou de révélation et qui s'inscrivent au plus profond de la texture.

Chaque poème élabore un patron différent, comme s'il cherchait à reproduire littéralement le dessin d'une maison, de sa forme adéquate. C'est précisément l'idée d'une maison idéale que nous retrouvons dans la prose poétique de « The Sea and its Shore²⁶ » (CProse 171-80). Ce qui se lit en filigrane dans les poèmes s'exprime d'ailleurs ouvertement dans la bouche du narrateur qui nous décrit la cabane d'Edwin Boomer :

This house was very interesting. It was of wood, with a pitched roof, about four by four by six feet, set on pegs stuck in the sand. There was no window, no door set in the door frame, and

²⁶ CProse 171-80.

nothing at all inside. There was not even a broom, so that occasionally our friend would get down on his knees and with his hands brush out the sand he had tracked in.

When the wind along the beach became too strong or too cold, or when he was tired, or when he wanted to read, he sat in the house. He either let his legs hang over the doorsill, or doubled them up under him inside.

As a house, **it was more like an idea of a house than a real one.** It could have stood at either end of a scale of ideas of houses. It could have been a child's perfect playhouse, or an adult's ideal house—since everything that makes most houses nuisances had been done away with.

It was a shelter, but not for living in, for thinking in. It was the ordinary house, what the ceremonial thinking cap is to the ordinary hat.²⁷ (*CP* 171-72)

Les photos des maisons initient des images poétiques et les myriades de maisons en découlent. Nous comprenons que le narrateur de « The Sea and its Shore » cherche à délivrer une vérité précieuse : ce qui compte avant tout, c'est l'idée d'une maison, et non pas la maison en elle-même. La cabane en bord de plage de Boomer réunit toutes les caractéristiques des maisons poétiques dont nous avons relevé la trace dans les poèmes : c'est à la fois la maison de papier de Jérónimo, la maison imaginaire esquissée dans « The End of March » (*CP* 179-80), le monument de bois du poème éponyme dans « The Monument » (*CP* 23-25).

C'est aussi une maison de jeu ou de poupée et la maison idéale de l'adulte : c'est une maison en construction, une ébauche d'elle-même, un croquis, une esquisse, mais surtout un condensé du poète, du sujet poétique, du poème. Peut-être la maison d'Edwin Boomer (qui porte les mêmes initiales que la poétesse, et dont le nom de famille rappelle étrangement celui de Gertrude Bulmer, la mère d'Elizabeth Bishop) n'est-elle rien d'autre que la métaphore du poème idéal — un lieu de vie ou d'écriture, un corps tout simplement... À moins qu'il ne s'agisse « d'une représentation primaire et métaphorique du Moi²⁸ », une figuration, qui nous renvoie non plus à un Moi-peau, mais à un Moi-poème.

Ainsi la *poiêsis* s'apparente à un artisanat sensoriel. Son but est de fabriquer des poèmes dont l'artiste élabore les vers comme on trace les lignes d'un plan sur le calque. Ces lignes façonnent la peau du poème comme délimitation ou surface de contact entre le « moi », le « je » et les autres. Le poème bishopien remplirait alors la fonction contenante du Moi-peau, comme enveloppe sonore et tactile, une « écorce

²⁷ Nous soulignons.

²⁸ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Dunod 1995, p. 1.

substitutive dans la douleur physique ou dans l'angoisse psychique » selon Didieu Anzieu.

Lignes et Délimitations

“The really youngest generation now tends to write in free verse, but it seems to me that the best poets set themselves some strict limitations. Wallace Stevens almost never got away from iambic pentameter”²⁹, confesse Bishop en guise de constat rétrospectif lors d'un entretien accordé en 1976. En effet, la question du vers, ligne libre ou garante de la stricte limite du cadre, est fondamentale dans sa poésie. Le terme anglais *line* résonnant dans sa polysémie à tous les niveaux de lecture, dans la forme comme dans le contenu poétique. Les lignes formées par les vers (*lines*) sur le papier sont aussi les lignes qui dessinent, comme en peinture, les traits d'un visage (*lines*), les contours des corps évoqués par l'écriture, ainsi que les lignes littérales ou métaphoriques du corps du sujet poétique en puissance. Enfin, ce sont les lignes qui délimitent le cadre du poème et encadrent son squelette, son ossature. C'est ainsi que l'on retrouve dans les poèmes le fil rouge tissé par les lignes de natures variées comme un témoin de l'établissement d'un lien entre les diverses occurrences concernées par l'écriture poétique. Tout d'abord, nous suivons la trace du syntagme « ties » : tour à tour ligne des rails dans « Chemin de fer » (CP 8) (« The ties were too close together » v. 3) et dans « The Man-Moth » (CP 14-15) (« Just as the ties recur beneath his train », v. 35), mais aussi liens familiaux (« family ties »), cordons ou attaches — tandis qu'une ficelle de cerf-volant vogue à la dérive dans « The end of March » (CP 179). Puis il s'agit aussi des lignes électriques ou téléphoniques dans « From the Country to the City » et autres câbles (« trolley wires » dans « Going to the Bakery » CP 151, « its wire drips » dans « Night City » CP 167), ou encore de fils de fer qui dessinent les barreaux d'une cage dans le second volet de « Four Poems » (CP 76-79), « II / Rain Towards Morning (CP 77) :

The great light cage has broken up in the air,
freeing, I think, about a million birds
whose wild ascending shadows will not be back,
and all the wires come falling down.
No cage, no frightening birds; the rain
is brightening now. The face is pale

²⁹ « Elizabeth Bishop by Anna Quindlen », *New York Post*, Saturday, 3 avril 1976, *Vassar College Library, Manuscripts and Special Collections*, (Boxes 86-98, Folder 90.1).

that tried the puzzle of their prison
and solved it with an unexpected kiss,
whose freckled unsuspected hands alit. (CP 77)

Les lignes paraissent être le matériau constitutif d'un scope ambivalent, une prison pour certains (« their prison » v.7), une cage dorée³⁰ pour d'autres — un poème à n'en pas douter.

Et si un poème (l'avant-dernier du dernier recueil) était tout particulièrement chargé de résumer tout ceci ? Il semble en effet que « The End of March » (CP 179-80) apparaisse comme un condensé de la démarche d'écriture, puisqu'il s'inscrit comme une tentative d'expression, au-delà des conventions du langage :

I wanted to get as far as my **proto-dream-house**,
my **crypto-dream-house**, that crooked box
set up on pilings, shingled green,
a sort of **artichoke of a house**, but greener
(boiled with bicarbonate of soda?),
protected from spring tides by a palisade
of—are they **railroad ties**?
(Many things about this place are dubious.)³¹ (CP 179, v. 24-31)

Les néologismes, les interrogations, les tirets et les parenthèses inscrivent les stigmates d'une idiosyncrasie qui dénonce la terrible aporie du langage. Le sujet tente de verbaliser l'indicible, l'essence même de l'écriture, son origine et son but, à travers des mots composés à rallonge, des mots-valises. Ne sommes-nous pas en présence d'une strophe « mythique » — au sens où elle inscrit la mythologie de l'œuvre toute entière ? En effet, les préfixes grecs figurent l'archaïsme du langage, tout en pointant vers un objet secret ou caché, un objet crypté (« crypto »), ancré dans une histoire dont il est le primat (« proto ») ; sans compter que ce dernier renvoie aussi à une origine primitive du langage.

Ces vers semblent passer en revue l'image d'une maison, d'une boîte, d'un monument, ou les rails d'un chemin de fer : des images qui disent à la fois le transport et l'établissement, tout comme les lignes sont le médium de l'accès à soi et au monde. Ce sont ces lignes qui constituent les liens poétiques ; parois d'une cage

³⁰ « I could almost imagine myself, if it would do any good, in a large silver bird cage! But that's a parody, a fantasy of my real hopes and ambitions ». (CProse 182).

³¹ Nous soulignons.

thoracique métaphorique elles forment le matériau constitutif du tissu textuel, la membrane ou l'écran de papier, pour ainsi dire la peau du poème.