
« Look for the nul » : *Paterson* ou la cartographie blanche

Aurore Clavier
Université de Lille
Centre d'Etudes en Civilisations, Langues et Lettres Etrangères
(CECILLE, EA 4074)
aurore.clavier@univ-lille.fr

RÉSUMÉ. Cet article propose d'explorer le très long poème *Paterson*, texte majeur de l'écrivain moderniste américain William Carlos Williams (1883-1963), à l'épreuve des vides dont il est tout entier parcouru. Si la cartographie peut y apparaître comme une tentation critique, vers laquelle semble nous attirer l'auteur lui-même en établissant le plan de son poème, comme en délinéant les contours de la ville du New Jersey qu'il prend pour objet, elle ne se prêtera pour nous ni à un simple repérage littéral, ni à une lecture métaphorique. Plutôt que de suivre les lignes du poème et les espaces qu'elles dessinent comme figuration d'un lieu ou des opérations qui visent à s'en saisir, il s'agira d'observer quels intervalles se rivent au contraire entre la carte et le territoire qu'elle feint de vouloir appréhender, non sans le réduire et le déformer. Plus qu'il n'emprunte ses outils à la géographie – le *blanc* cartographique comme signe d'un lieu barré, inexploré, ou indéterminé –, le poème les détourne au profit d'une cartographie *blanche* – trouée, déliée, déplacée – pour ouvrir la représentation à ce qui lui échappe, pour nous inviter à investir l'espace autrement, au rythme d'une déambulation discontinue.

MOTS CLEFS : William Carlos Williams (1883-1963) ; *Paterson* ; Poésie ; Espace ; Cartographie ; Typographie

ABSTRACT. This article propounds to explore the very long poem *Paterson*, through the blanks which spangle its surface. If cartography may appear like a tempting paradigm to the critic, all the more so when the author himself establishes a plan for his work or delineates the contours of the New Jersey town the poem centers on, it will not lead to a literal nor to a metaphorical reading. Rather than follow the lines of the poem and the spaces they circumscribe as representations of a place or of the effort to capture it, we will observe what intervals wedge themselves in between the map and the territory it pretends to apprehend, at the risk of simplifying and distorting it. Instead of merely borrowing the geographer's tools – the cartographer's white spaces as designating barred, unexplored, non-descript places –, the poem uses them to shape a

white cartography – i.e. hollowed out, disjointed, displaced –, opening itself up to what escapes it, inviting us to discover space differently, along more discontinuous lines.

KEYWORDS: William Carlos Williams (1883-1963) ; *Paterson* ; Poetry ; Space ; Cartography ; Typography.

Is it that by its indefiniteness it shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation, when beholding the white depths of the milky way? Or is it, that as in essence whiteness is not so much a colour as the visible absence of colour ; and at the same time the concrete of all colours ; is it for these reasons that there is such a dumb blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows—a colourless, all-colour of atheism from which we shrink?¹ (Melville, 1851 : 217)

Blanc : Qui a lieu ou se manifeste en dehors de ses conditions ou effets habituels. (TLFI ; « Blanc » 3.)

De la ligne au bord : l'irruption du vide

« Rapidly and carelessly » (Williams, 1978 : 86)². Si ces mots de Florence Williams font figure de boutade au sein des propos de son époux recueillis par Edith Heal, c'est malgré tout bien ainsi, à en croire l'auteur lui-même, qu'aurait été composée l'*Autobiographie* de cette figure majeure du modernisme américain. Fruit d'une conception quasi-spontanée, où les approximations de la mémoire le disputeraient à l'absence de révisions, l'écriture de la vie s'y donnerait à lire comme un faisceau de lignes désordonnées³, s'en-

1 « Serait-ce que, par son caractère indéfini, elle nous fait pressentir la cruauté des vides immenses de l'univers, et que nous recevons ainsi l'idée de l'anéantissement comme un coup de poignard traitreusement donné, lorsque nous contemplons les blanches profondeurs de la voie lactée ? Ou bien que la blancheur étant, dans son essence, moins une couleur que l'absence visible de couleur, et en même temps le mélange de toutes – serait-ce pour ces raisons qu'un paysage sous la neige nous offre à perte de vue l'image d'un monde effacé, muet, et pourtant si riche de sens – un monde athée, dépourvu de couleur et composé de toutes, qui nous fait reculer d'effroi ? » (Melville, 2006 : 224)

2 « Sans traîner ni te faire du souci » (Williams, 2000a : 100)

3 « *If Flossie had seen it, the book never would have been written at all. I trusted to memory about too many things. I didn't make up any of it but I didn't edit—where in some cases I should have.*

tremêlant en outre, sans hiérarchie apparente, au flux continu des publications du poète – la parution de l'ouvrage, en 1951, suivant de près celle des *Collected Later* et *Earlier Poems* (1950-1951), du recueil de récits *Make Light of It* (1950), ou du livre IV de *Paterson* (1951), et précédant de peu celle du roman *The Build-Up* (1952), ou encore de *The Desert Music and Other Poems* (1954)⁴. Un parcours des différents chapitres qui jalonnent l'*Autobiographie* y révèle pourtant quelque chose d'un dessin dont les dernières pages laisseraient apparaître le point de fuite. Le volume s'achève en effet sur « le poème *Paterson* », dont quatre livres avaient déjà paru depuis 1946, et dont Williams commence par retracer à la fois l'origine et la réception :

Even though the greatest boon a poet grants the world is to reveal that secret and sacred presence, they will not know what he is talking about. Surgery cannot assist him, nor cures. The surgeon must himself know that his surgery is idle. *But the object of this continuous scribbling comes to him also, I can see by his eyes that he acknowledges it.*

That is why I started to write *Paterson* : a man is indeed a city, and for the poet there are no ideas but in things. But the critics would have it that I, the poet, am not profound [...]. It all depends on what you call profound. For I acknowledge that *it would, in dealing with man and city, require one to go to some depth in the form for the purpose.*⁵(Williams, 1995 : 390 ; je souligne)

Sans tout à fait chercher à en clore les contours, le passage place explicitement le long poème à l'horizon de l'œuvre, en même temps qu'il en extrait une *forme*, si ce n'est une *formule*, dans laquelle on serait tenté de faire tenir le projet tout entier (et à laquelle le travail de Williams se trouvera souvent résumé) : « un homme est [...] une ville, et pour le poète, il n'est d'idées que dans les choses ».

There are also some inaccuracies about dates, places. » (Williams, 1978 : 85). « Si Flossie l'avait vu, ce livre n'aurait jamais été écrit du tout. Je m'en suis remis à ma mémoire pour trop de choses. Je n'ai rien maquillé mais je n'ai pas fait certaines mises au point là où j'aurais dû. Il y a aussi des inexactitudes quant aux dates, aux lieux. » (Williams, 2000a : 99-100)

4 Ces quelques références tardives ne donnent qu'une idée partielle de l'œuvre extrêmement abondante de Williams qui, parallèlement à sa longue carrière de médecin, publia nombre de poèmes et de textes en prose, dans divers magazines d'avant-garde comme sous forme de recueils. Si, dans les années 1910, il fut d'abord influencé par les innovations formelles venues d'Europe, il devint rapidement l'un des plus ardents défenseurs d'un art proprement américain. Cette recherche d'une littérature autochtone culmina notamment dans l'élaboration de *Paterson* – du nom d'une ville industrielle du New Jersey, proche de celle où vivait l'auteur – dont il ne commença à publier les différents livres qu'à partir de 1946, mais dont la conception remonte en partie aux années 1910 et 1920.

5 « Même si le meilleur service que le poète rend au monde est de révéler une présence secrète et sacrée, les gens ne savent pas de quoi il parle. La chirurgie ne peut rien pour lui, ni la thérapie. Le chirurgien lui-même sait que sa science est vaine. Mais le sens de ces innombrables pages griffonnées ne lui échappe pas, je vois dans ses yeux qu'il le reconnaît. C'est pour cette raison que je me suis mis à écrire *Paterson* : en réalité, l'homme est une ville et pour le poète, il n'est d'idées que dans les choses. Mais les critiques s'entêtent à répéter que moi, poète, je manque de profondeur [...] Tout dépend de ce qu'on entend par profond. Car je reconnais qu'il faut, lorsqu'on traite de l'homme et de la ville, atteindre une certaine profondeur pour trouver une forme qui convienne au propos. » (Williams, 1973 : 442)

Aussi indistinct qu'il paraisse, le « griffonnage continu » (je traduis) laisse donc deviner un « objet », qui requiert à son tour une figuration propre. L'équation est *spatiale* autant que *poétique* : « Paterson » désigne tout à la fois la ville du New Jersey, le poète qui la sillonne (le Dr. Noah Faitoute Paterson), et le texte où leur rencontre a lieu. L'espace urbain s'y inscrit donc comme *sujet* et comme *matrice* de l'écriture, ainsi que le confirment les diverses notes préliminaires établissant simultanément le « plan d'action » du poème (« a plan for action », Williams, 1995 : 2 ; Williams, 1981 : 19) et le plan géographique de son parcours :

Paterson is a long poem in four parts—that a man in himself is a city, beginning, seeking, achieving and concluding his life in ways which the various aspects of a city may embody—if imaginatively conceived—any city, all the details of which may be made to voice his most intimate convictions. Part One introduces the elemental character of the place. The Second Part comprises the modern replicas. Three will seek a language to make them vocal, and Four, the river below the falls, will be reminiscent of episodes—all that any one man may achieve in a lifetime.⁶ (Williams, 1995 : xiv)

Encadré par des paratextes successifs (notes donc, mais aussi épigraphe et préface), balisé par quatre parties thématiques dont les titres rappellent clairement l'ancrage spatial⁷, et parcouru de tout son long par le symbolisme de la rivière, le projet initial semble ainsi s'offrir au regard comme système d'orientation, au point d'inspirer à Kenneth Burke, philosophe et ami de Williams, l'image d'un guide Baedeker, dont le titre annoncerait d'emblée la visée totalisante et informative, à destination du lecteur-visiteur⁸. Il suffirait dès lors au touriste littéraire de suivre le tracé du poème pour *s'y retrouver*, pour circuler dans l'espace poétisé comme entre les lignes claires d'un plan, reconnaître les différents sites sélectionnés par lui, appréhender à son tour le territoire délimité

6 « *Paterson* est un long poème en quatre parties—[montrant] qu'un homme est en lui-même une ville, qui commence, cherche, réalise et conclut sa vie d'une façon que peuvent incarner les divers aspects d'une ville—si on l'envisage à travers l'imagination—n'importe quelle ville, dont tous les détails peuvent être utilisés pour donner voix à ses convictions les plus intimes. La Partie Une présente le caractère élémental du lieu. La Seconde comprend ses répliques modernes. La Troisième cherchera un langage pour leur donner voix, et la Quatrième, la rivière en aval des chutes, rappellera certains épisodes—tout ce que tout homme peut accomplir en une vie. » (Je traduis). Une variante de ce plan reprend la structure en quatre mouvements, qu'elle subordonne toutefois davantage au cours de la rivière : « *From the beginning, I decided there would be four books following the course of the river whose life seemed more and more to resemble my own life as I more and more thought of it : the river above the Falls, the catastrophe of the Falls itself, the river below the Falls and the entrance at the end into the great sea* » (Williams, 1995 : xiii).

7 Les quatre premiers livres de *Paterson* s'intitulent respectivement : « Book I : The Delineaments of the Giants » [1946], « Book II : Sunday in the Park » [1948], « Book III : The Library » [1949], « Book IV : The Run to the Sea » [1951] ; ou dans la traduction d'Yves di Manno, « Les contours des géants », « Un dimanche au parc », « La bibliothèque » et « La course vers la mer ».

8 « Its very *title* would suggest the totality of his art-as-contact, informing the reader, as *tourist*, of what is going on in *Paterson* as both a place and a poem. » (Lettre de Kenneth Burke à Brian Bremen, 21 et 24 juillet 1987 ; citée dans Newmann, 2006 : 46). « Son *titre* même évoquerait l'ensemble de son art-comme-contact, informant le lecteur, en tant que *touriste*, de ce qui se passe dans *Paterson*, à la fois comme ville et poème. » (Je traduis).

– mais aussi réduit, épuré, formalisé⁹ – par l'opération cartographique. Les premiers vers du livre I semblent nous y inviter lorsqu'à travers « les linéaments des géants » qui personnifient la ville (« *the delineaments of the giants* » ; Williams, 1995 : 6 ; je traduis), se dessinent les contours et les reliefs du lieu, superposant la perspective au plan, associant à la vue aérienne les arrangements tout aussi construits du paysage ou du panorama :

*Paterson lies in the valley under the Passaic Falls
its spent waters forming the outline of this back. He
lies on his right side, head near the thunder
of the waters filling his dreams! Eternally asleep,
his dreams walk about the city where he persists
incognito. Butterflies settle on his stone ear. [...]
and there, against him, stretches the low mountain.
The Park's her head, carved, above the Falls, by the quiet
river; Colored crystals the secret of those rocks ;
farms and ponds, laurel and the temperate wild cactus,
yellow flowered . . . facing him, his
arm supporting her, by the Valley of the Rocks, asleep.¹⁰*
(Williams, 1995 : 6-8)

De ce tracé cartographique, l'*Autobiographie* de Williams paraît elle-même reproduire le parcours, lorsqu'au récit de la genèse du poème, régie par le choix d'une *localité* à même d'exprimer « l'intégralité du monde connaissable alentour »¹¹ succède, sans transition, le souvenir d'une visite toute récente dans les environs de Paterson. Le poète s'y met en scène accompagnant un invité et son propre petit-fils par une journée d'hiver, à la découverte du « terrain » de la ville (Williams, 1951 : 392). Si le passage de la conception à l'excursion se veut à l'évidence une mise en contact entre le lieu et les mots du poète, selon l'idéal cher à Williams, il semble tout autant obéir à la logique d'orientation, si ce n'est

9 Mappings, Denis Cosgrove cite l'échelle (« scale »), le cadrage (« framing »), la sélection (« selection ») et le codage (« coding ») au nombre des constantes qui définissent *a priori* la cartographie traditionnelle (Cosgrove, 1999 : 9).

10 « Paterson repose dans la vallée sous les Chutes du Passaic dont les eaux épuisées encerclent ses arrières. Il git sur le côté droit, la tête près du tonnerre des eaux qui comblent ses rêves ! À jamais endormi, ses rêves hantent la ville où il demeure incognito. Des papillons habitent son oreille de pierre. [...] Et là, contre lui, s'étend la petite montagne. Le Parc est sa tête, sculptée au-dessus des Chutes, le long de la calme rivière ; des cristaux colorés comme secret de ces pierres ; fermes, étangs, laurier ; le cactus à peine sauvage, aux fleurs jaunes . . . devant lui, appuyée sur son bras, la Vallée des Rochers, assoupie. (Williams, 1981 : 27)

11 « *The first idea centering upon the poem, Paterson, came alive early : to find an image large enough to embody the whole knowable world about me.* » (Williams, 1951 : 391). Ma traduction diffère quelque peu de celle de Jacqueline Ollier : « L'idée-mère du poème Paterson me vint très tôt : il s'agissait de trouver une image assez vaste pour englober l'univers du sensible tout entier. » (Williams, 1973 : 443)

d'appropriation, qui caractérise la carte¹². Le poème y apparaît en même temps comme *représentation* et comme *référence*, à mesure que son auteur guide les promeneurs tout au long d'un itinéraire dont il pointe, entre vues rapprochées et panoramiques, différents sites naturels ou historiques – sources chaudes, fantaisie d'architecte, cascade. À la visite d'un monde à l'échelle 1/1 paraît ainsi se mêler l'image miniaturisée du texte *Paterson*, ainsi que le suggère l'invité qui, ébahi par la vision de la ville en contrebas, croit presque pouvoir la « tenir dans le creux de [sa] main »¹³ (Williams, 1951 : 393).

Une question, pourtant, ne tarde pas à se faire entendre, inquiétante, sous les dehors innocents d'une parole d'enfant avide de frisson : « *Is it dangerous ?* »¹⁴ (Williams, 1951 : 493). Obstinement, quelque chose menace de se dérober sous nos pieds. L'empire serein du plan révèle subrepticement son illusion. À bien y regarder, le terrain se révèle glissant, inégal, troué. Les sources bouillonnantes de *Great Notch* ne sont là, semble-t-il, que pour pointer leur disparition progressive de la région, tandis que la ville de Paterson est d'abord prise pour ce qu'elle n'est pas, la mégalopole de New York, qu'il faut imaginer « là-bas [...] au-delà de la nappe de brume » (« *over there beyond the mist* » ; Williams, 1951 : 393 ; Williams, 1973 : 445). Méprise, déprise. De façon plus spectaculaire encore, le texte s'achève littéralement sur un *vide* : point culminant de la visite, la cascade n'est plus là qu'un lieu désert, un bord (« *edge* ») potentiellement dangereux d'où poète et enfant s'amuse à jeter des globes de glace pour en éprouver la hauteur. L'expérience évoque sans tarder les épisodes tragiques de la chute de Mrs Cumming et du saut de Sam Patch, décrits au livre I de *Paterson*, avant que le garçon ne lance le mot de la fin : « *How deep is the water ? [...] I mean at the deepest place ?* »¹⁵ (Williams, 1951 : 394). La question adresse un défi clair aux critiques qui déploraient le manque de « profondeur » de Williams. Plus sourdement toutefois, la suspension du récit sur cette double chute révèle surtout l'écart qui semble irrémédiablement devoir dissocier la carte régulière et les accidents du terrain. De territoire cartographié qu'il paraissait, se pliant à l'illusion de la transparence, l'espace est devenu vide, blanc, hiatus rivé entre les plans discordants du réel et de sa représentation, ne figurant plus que ce qui, précisément, se refuse à la saisie visuelle, cet intervalle où, dans les mots de Mallarmé, « N'AURA EU LIEU [...] QUE LE LIEU » (Mallarmé, 1914 : n. p.).

12 Évoquant le désir formulé par Williams de posséder « la localité que, de droit, [sa] naissance avait fait sienne » (« *the locality which by birthright had become my own* » ; Williams, 1957 : 185-188 ; je traduis), Alba R. Newmann rappelle la tendance appropriative soulignée par certaines lectures formalistes et poststructuralistes de l'auteur (Newman, 2006 : 40)

13 « *When we came to the peak and could look down, a sheer two hundred feet, he gasped at what he saw. [...] "I mean", he went on, "something you could visualize so distinctly, practically hold it in the hollow of your hand".* » (Williams, 1951 : 392-393). « Lorsque nous atteignîmes le sommet et regardâmes soixante-dix mètres plus bas, il en resta bouche bée. [...] "Je veux dire, poursuivait-il, quelque chose qu'on peut voir si distinctement, pratiquement tenir dans le creux de la main." » (Williams, 1973 : 445)

14 « Est-ce que c'est dangereux ? » (Je traduis)

15 « Quelle est la profondeur de l'eau ? demanda Paul. Je veux dire à l'endroit le plus profond ? » (Williams, 1973 : 447)

Perforations, déchirures : le lieu béant

Cette non-coïncidence devient patente à l'échelle du poème tout entier. Sept ans après la publication de « The Run to the Sea », paraît en effet un cinquième livre qui, sans titre, vient tirer la structure de *Paterson* hors de ses bornes initiales, vers l'espace indéterminé d'une toponymie absente¹⁶. Certes, on y retrouve des lieux pour partie familiers, mais la distance est perceptible, soulignée par la mise en scène du poète vieillissant, un sourire de reconnaissance aux lèvres. « Paterson a pris de l'âge » (« *Paterson has grown older* » ; Williams, 1995 : 227 ; je traduis) ; altéré, il évoque davantage les innombrables écarts et détours improvisés par Williams que la cohérence trompeuse annoncée par les notes¹⁷. Le tracé indéfini du poème – et l'on pourrait à ce titre reconnaître aux différents préambules un même pouvoir de distorsion à leur façon de différer l'entrée dans le poème et d'en dévier le cours préétabli – rappelle aussi combien Paterson est d'emblée un espace interstitiel, logé dans l'intervalle hésitant entre ville et campagne, entre mégalopole (New York) et bourgade provinciale (Rutherford, non loin, où vécut en réalité Williams), entre l'amont de la rivière et l'estuaire où elle se jette ; un lieu, en somme, dont le maillage instable demeure foncièrement ouvert, comme le rappelle Jean-Christophe Bailly aux abords d'un espace tout aussi incertain, dans l'essai « Pas loin d'Arcueil » :

[L]es souvenirs de la banlieue ne se recueillent pas sur eux-mêmes, ils sont secoués, on les repique, on les diffuse, mais la banlieue ne peut pas être son propre musée : elle respire autrement, et on s'occupe d'elle. Dans son tissu déjà alvéolaire, de grands trous, des trouées, dans sa vie déjà trop centrifuge, des effets de désertification ou de silence, et ce qu'il faudrait tendre se relâche, et ce qu'il faudrait rassembler s'éparpille. (Bailly, 2001 : 38)

La ville du New Jersey se révèle précisément criblée de ces « grands trous » par où s'échappe son dessin, de ces non-lieux, terrains vagues ou vides résiduels, dont en 1923, le poète scrutait déjà la langueur hivernale « près de la route qui mène à l'hôpital contagieux », dans le recueil *Spring and All* (« by the road to the contagious hospital » ; Williams, 1971 : 95-96 ; Williams, 2000b : 20). Dès les premières pages de *Paterson*, les traits de la ville pointent à leur tour vers *l'ailleurs* d'un paysage brumal au milieu duquel s'écoule, épaisse, la rivière :

*From above, higher than the spires, higher
even than the office towers, from oozy fields*

16 À cette extension pourrait s'ajouter celle d'un sixième livre, dont les notes ébauchées à la mort de Williams, figurent aujourd'hui dans les diverses éditions de *Paterson*.

17 Williams l'expliquera lui-même dans une déclaration datée de 1951 : « *There were a hundred modifications of this general plan as, following the theme rather than the river itself, I allowed myself to be drawn on.* » (Williams, 1995 : xiii-xiv). « Une centaine de modifications vinrent modifier ce plan général à mesure que, suivant le thème plutôt que le fleuve lui-même, je me laissais entraîner. » (Je traduis)

*abandoned to grey beds of dead grass,
black sumac, withered weed-stalks,
mud and thickets cluttered with dead leaves—
the river comes pouring in above the city*¹⁸
(Williams, 1995 : 7)

Plus loin, au livre II, le poète délaissera un temps les sentiers balisés du parc paysager pour l'intervalle d'un faux « à travers champs » : « *He leaves the path, finds hard going/across-field, stubble and matted brambles/seeming a pasture—but no pasture* »¹⁹ (Williams, 1995 : 47), avant de quitter l'éminence d'une tour d'observation d'où l'on devine (plus qu'on ne voit) le gouffre de la cascade, à la faveur d'un lieu plus prosaïque :

a

*cramped arena has been left clear at the base
of the observation tower near the urinals. This
is the Lord's line : several broken benches
drawn up in a curving row against the shrubbery
face the flat ground*²⁰
(Williams, 1995 : 63)

À délaisser la carte pour fouler de la sorte le terrain évasif de Paterson – et il y aurait bien d'autres zones à parcourir –, le poète semble anticiper les flâneries alternatives qui, durant les décennies suivantes, aux États-Unis comme en Europe, préféreront bien souvent l'indéfinition de la banlieue à l'espace sursignifiant de la ville, des constructions inachevées ponctuant, telles des « ruines inversées » (« *ruins in reverse* » ; Smithson, 1996 ; 72)²¹ les péré-

18 « Au-dessus, plus haut que les clochers, plus haut même que les tours des bâtiments administratifs, depuis les champs vaseux livrés aux lits gris d'herbes mortes, au noir sumac, aux tiges desséchées des mauvaises herbes, à la boue et aux bosquets emmêlés de feuilles mortes— la rivière se précipite au-dessus de la ville » (Williams, 1981 : 25)

19 « il quitte le sentier, retrouve avec peine son chemin à travers champs, le chaume et les ronces enchevêtrées ressemblent à un pré—mais ce n'est pas un pré » (Williams, 1981 : 67)

20 « une arène étriquée est restée dégagée au pied de l'observatoire, près des latrines. c'est la volonté du Seigneur : Plusieurs bancs cassés forment un arc de cercle contre le bosquet en face du terre-plein » (Williams, 1981 : 83)

21 « *That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is—all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the “romantic ruin” because the buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built. [...] Passaic seems full of “holes” compared to New York City, which seems tightly packed and solid, and those holes in a sense are the monumental vacancies that define, without trying, the memory-traces of an abandoned set of futures.* » (Smithson, 1996 : 72). « Ce degré zéro du panorama semblait contenir des ruines à l'envers – autrement dit, tous les bâtiments neufs qui finiraient par y être construits. Il s'agit là de l'opposé de la “ruine romantique” car ces édifices ne tombent

rinations de Robert Smithson dans « A Tour of the Monuments of Passaic » (1967), non loin de Paterson, aux « zones blanches » du pourtour de Paris, qui perforent les cartes de l'IGN, et que se proposera d'arpenter Philippe Vasset dans *Un Livre Blanc*, avant d'élargir l'expérience au projet collaboratif de l'Atelier de Géographie Parallèle. Ouvert en 2007, le « Site Blanc » créé dans le sillage du livre imprimé, et supposé « agrég[er] toutes les tentatives de représentations de ce qui apparaît sur les points aveugles de la carte » (Vasset, Courteix, Bismuth, 2007) n'est aujourd'hui plus en ligne. Seul subsiste l'ébauche d'un programme, reformulé par ailleurs sur le « Non Site » de Xavier Bismuth, lui-même jalonné de différents chantiers inachevés ; une façon, sans doute, de mieux dire les dérobades de ces parages anonymes, de les soustraire à ce qui, pour obéir à un régime de visibilité nouveau – mobile, participatif, connecté –, n'en demeure pas moins une *toile* ; une occasion de rejouer aussi, en dehors même de toute cartographie (fût-elle parallèle), le *silence* obstiné de l'espace blanc, destiné à n'exister qu'au brouillon, en négatif, au-delà de toute *mimésis*, comme ne cessera de le rappeler Philippe Vasset devant « [ses] terrains vagues, zones vouées à la pure potentialité, lieux de l'inconfort extrême où rien ni personne n'a de place assignée » :

[J]'avais le secret espoir que les notes désordonnées et contradictoires finissent pas aboutir à un texte qui ressemble à cette terre mille fois retournée et mêlée de débris, à ces toiles d'araignées qui s'accrochaient aux oreilles et aux cheveux et à ces fruits poussant sans arrosage ni jardinier. Je n'avais pour seuls objets que des ordures et des paysages fuyants et j'espérais que quelque chose malgré tout s'écrive, s'accrochant comme du lichen à ces surfaces pauvres et friables, croissant lentement, sans plan ni message. J'étais comme ces géomètres qui composent la carte d'un quartier en visant des détails insignifiants : le cadre d'une fenêtre, un appui de colonne, un angle de mur ou le bras d'une statue. (Vasset, 2007 : 100)

De la représentation à l'espace, de l'espace à sa représentation, l'échec de la langue se fait plus obsédant dans *Paterson*. Davantage encore qu'elle n'apparaît perforée par de multiples vides, la ville s'y montre irrémédiablement *clivée*. Certes, le fleuve Passaic qui la traverse de part en part semble offrir au poème la promesse d'une continuité structurelle et métaphorique, reliant une partie à l'autre, charriant son flot de tropes qui, au fil de l'eau, remontent à la surface, tourbillonnent un instant avant de s'enfoncer à nouveau dans les profondeurs du poème pour reparaître plus loin. Son cours n'en demeure pas moins marqué, à l'endroit précis qu'est Paterson, par une *chute* dont la polysémie prend ici un tour *catastrophique*. Zone de rupture d'un plan géologique à l'autre, elle vient aussi figurer le passage brutal à une Amérique postlapsaire et post-industrielle, ainsi que le suggère une célèbre lecture de Robert Lowell : « *Paterson is Whitman's America, grown pathetic and tragic, brutalized by inequality, disorga-*

pas en ruines après avoir été construits, mais plutôt *s'élèvent* en ruines avant d'être construits » (Smithson, 1993 : 20).

nized by industrial chaos, and faced with annihilation »²² (Lowell, 1980 : 190). Troublant l'écoulement indéfini de la rivière, trouant la trame poétique sous la forme de fragments en prose (lettres, coupures de journaux, ouvrages historiques, auxquels le poète donne toutes les apparences de documents²³), l'histoire est là, perpétuellement, qui surgit, parfois anecdotique, souvent violente : chutes funestes, cataclysmes naturels, politiques fatidiques, conflits armés, crimes, et autres faits divers hantent un terrain accidenté, fracturé, troué, détruit, la matérialité de l'archive découvrant avant tout les béances d'un lieu façonné par la *disparition*, dont la hantise gagne jusqu'à la langue.

Les tout premiers vers, il est vrai, laissaient entrevoir une géographie élémentaire, mythique et unifiée, la forme des deux géants lovés l'un contre l'autre – Paterson et Garret Mountain –, introduisant l'image bientôt récurrente d'un mariage fécond entre principes féminin et masculin, d'une étreinte charnelle entre le poète et une muse protéiforme, d'un contact rêvé liant le texte et le monde :

*A man like a city and a woman like a flower
—who are in love. Two women. Three women.
Innumerable women, each like a flower.*

But

*only one man—like a city.*²⁴
(Williams, 1995 ; 7)

Il y a là, à l'évidence, un « mais » qu'on ne peut ignorer : le vers aura beau réaffirmer l'unité originelle, se ramasser, se recentrer. La dissémination signe aussi une dispersion. La multiplication divise, ouvre un espace, insidieusement, au cœur même du langage. Répétée, la comparaison ne tient plus qu'à un fil, à ce turet, agrafe fragile qui, soudain apparue, souligne l'écart plus que le rapprochement. Le divorce est d'ores et déjà consommé, et son image reviendra sans cesse redoubler celle d'une union rêvée. Marqué par la chute, miné par l'histoire, le temps mythique n'est plus « où Adam / était seul » (« *when Adam / was alone* » ; Moore, 1981 : 41) pas plus que ne survit l'enlacement édénique des formes amoureuses quand déjà, « étendu », Paterson « ment » (« Paterson *lies in the valley under the Passaic Falls* » ; Williams, 1995 : 6 ; je souligne), quand d'emblée la bouche de la chute déverse sa rumeur indistincte dans « l'oreille de pierre » du

22 « Paterson est l'Amérique de Whitman, devenue pathétique et tragique, brutalisée par l'inégalité, désorganisée par le chaos industriel, et confrontée à l'annihilation » (Je traduis).

23 Si ces citations proviennent la plupart du temps de sources authentifiables, les éditions critiques soulignent bien les multiples altérations, voire inventions, ajoutées par Williams. À ce sujet, on pourra notamment se référer à l'appareil de notes élaboré par Christopher McGowan pour l'édition de *New Directions* (1995).

24 « Un homme pareil à une ville et une femme pareille à une fleur
—s'aimant. Deux femmes. Trois femmes.
D'innombrables femmes, toutes pareilles à des fleurs.
Mais
Un seul homme—pareil à une ville. »
(Williams, 1981 : 25)

poète et menace de rester lettre morte, « *incommunicad[a]* » (Williams, 1995 : 6, 10) :

There is no direction. Whither ? I
cannot say. I cannot say
more than how. The how (the howl) only
is at my disposal (proposal) : watching—
colder than stone .

a bud forever green,
tight curled, upon the pavement, perfect
in juice and substance, but divorced, divorced
from its fellows, fallen low—

Divorce is
The sign of knowledge in our time,
Divorce ! divorce !

with the roar of the river

Illustration 1²⁵

Tables d'orientation et table des matières ne sont plus d'aucune aide. Les points cardinaux du plan initial ont fait place à un espace désorienté, où la langue se dédouble, mêlant à la rumeur des chutes l'écho déformé d'une parole inarticulée (« the howl »), incertaine (« proposal »), anachronique (« arrears »),

25 « Il n'y a pas de sens. Où aller ? Je ne puis dire. Je ne puis dire plus que le comment. Je ne dispose (ne propose) que du comment (du cri) : en observant— plus froid que la pierre .
un bourgeon vert à jamais,
ses écailles serrées, sur le pavé, dans la perfection de sa sève, de sa substance, mais séparé, séparé de ses semblables, déchu—
Le divorce est
le signe du savoir de notre temps,
le divorce ! le divorce !
le tumulte de la rivière
à tout jamais perçu (percé) nous mène au sommeil, au silence, le tumulte du sommeil éternel .
(Williams, 1981 : 37) »

et livrant le poète à l'errance, tout prêt de « succomber » (« succumb ») faute de pouvoir en démêler (« comb out ») les lignes (Williams, 1995 : 145 ; Williams, 1981 : 168) : « (What common language to unravel ? / . . . combed into straight lines / from that rafter of a rock's lip.) »²⁶ (Williams, 1995 : 7).

On le remarque ici, et partout ailleurs : la coupure fractionne littéralement le poème lorsque sans cesse, « l'espace sort de la réserve où la convention l'a confiné » (Alfandary, 2002 : 19)²⁷, déborde des marges auxquelles, traditionnellement, les vers s'adossent, pour se loger au sein même de la ligne, la trouer, la trancher, la disloquer :

Let's take a ride around, to see what the town looks like

Indifferent, the indifference of certain death
or incident upon certain death
propounds a riddle (in the Joycean mode —
or otherwise,
it is indifferent which)

A marriage riddle :

So much talk of the language—when there are no
ears.

What is there to say ? save that
beauty is unheeded . . . tho' for sale and
bought glibly enough (Williams, 1995 : 106)

Illustration 2²⁸

26 « (Quel commun langage détresser ?

. . . cardé en lignes droites
au chevron d'une lèvre
de roc.) » (Williams, 1981 : 25)

27 Le parallèle entre Williams et E. E. Cummings – dont Isabelle Alfandary étudie ici l'investissement poétique de l'espace – n'est pas sans poser problème. Un passage du livre V de Paterson reproduit en effet une entrevue menée par Mike Wallace pour le *New York Post*, où Williams s'exprime sur les limites la poésie, pour lui très inclusives. Interrogé sur des vers de Cummings, il s'avoue néanmoins désarçonné par leur usage radical de la typographie, se refusant à qualifier le texte de poème (Williams, 1995 : 222 ; 1981 : 251).

28 « Allons faire un tour, pour voir de quoi la ville a l'air

Indifférent, avec l'indifférence
il propose un énigme (dans le style de Joyce—
ou autrement,
peu importe)

Une énigme matrimoniale :

On parle tant du langage—alors qu'il n'y a personne
pour entendre.

Qu'y a-t-il à dire ? sinon que
personne ne remarque la beauté . . . alors qu'elle est à vendre,
qu'il est facile de l'acquérir (Williams, 1981 : 128)

Là encore, l'union, aussi poétique que charnelle – dans les vers qui précèdent, le poète met en scène un amant fébrile, enjoignant une femme à se dénuder –, taraude Paterson. Là encore pourtant, il ne semble advenir, pour toute étreinte, qu'une parole « indifférente », ou au mieux, une « énigme ». Parenthèses, points, tirets, astérisques, alinéas ou sauts *perforent* le texte autant qu'ils le *ponctuent*, l'*espacent* comme pour mieux le *vider*. La typographie semble bel et bien *faire signe*, mais en se creusant d'écartis inattendus, elle *se décale* pour laisser place au blanc dont elle est le pendant, à l'image de ces innombrables points qui, entourés d'espaces inattendues – et quand bien même ils apparaîtraient par deux, par trois, par douzaines – articulent moins les phrases entre elles qu'ils ne les trouvent en leur sein : « It is summer, it is ended » (Williams, 1995 : 107). Le vide advient jusqu'à la lisière du paratexte, jusqu'au bord de la page, sinon de l'objet livre lui-même : placés entre crochets, les numéros de page rappellent leur absence initiale, et suggèrent à quelle désorientation le vide pouvait livrer les tout premiers lecteurs. Le blanc dès lors, cesse d'être seulement ce point aveugle de la carte, que cherchent parfois à conjurer les cartographes en y rétablissant les repères les plus stables de leur méthode²⁹, ou qui, laissé vacant, peut signer au contraire la faillite de la représentation face au lieu incertain. Tout se passe comme si l'écart infranchissable entre le monde et son image gagnait le terrain même de la langue, la menaçant jusque dans les derniers retranchements de la *ligne*, assaillant la *linéarité* de la syntaxe, dissolvant les *délimitations* génériques du poème, le rendant perméable à la prose, ou l'attirant, à l'instar de Sara Cumming, jusqu'à la logique ultime du silence :

29 Denis Cosgrove évoque ainsi la hantise qu'inspirèrent aux savants les espaces réfractaires à la cartographie : « *Failure fully to frame a land mass, or of mapped territory fully to occupy the map's bounding lines [...] speak of failures of vision and knowledge, of the uncertainty implied by the peripateia – the meandering, linear progress whose trace may disappear into trackless space. "Blank" spaces within the frame also generate and reflect aesthetic and epistemological anxiety; they are thus the favoured space of cartouches, scales, keys, and other technical, textual or decorative devices which thereby become active elements of the mapping process.* » (Cosgrove, 1999 : 10). « L'incapacité à pleinement circonscrire des terres ou, pour un territoire cartographié, à pleinement occuper les bornes de la carte [...] révèle l'échec de la vision et du savoir, l'incertitude que suppose la *peripateia*—cette progression linéaire erratique, dont la trace peut disparaître dans un espace sans chemin. Les espaces "blancs" au sein du cadre génèrent et reflètent une anxiété esthétique et épistémologique comparable : ils sont par conséquent l'emplacement privilégié des cartouches, échelles, légendes, et autres procédés techniques, textuels ou décoratifs, qui deviennent dès lors des éléments actifs du processus cartographique. » (Je traduis)

She was married with empty words :
 better to
 stumble at
 the edge
 to fall
 fall
 and be
 —divorced
 from the insistence of place— (Williams, 1995 : 83)

Illustration 3³⁰

Sauts : l'espace en suspension

Obsédé par le vide, le poème, toutefois, ne paraît jamais devoir entièrement lui céder. Toujours, au bord du précipice, quelque chose de la phrase s'obstine à *tenir*, à *se retenir*. Si par endroits affleure la tentation d'une syntaxe disloquée et de la « déraison graphique » (Christin, 2001), les lignes de *Paterson* restent relativement éloignées des expériences radicales menées dans *Spring and All*. Face à ce collage volontiers chaotique de poèmes et de prose, où rien, de la numérotation des chapitres à l'agencement des phrases, ne paraît vouloir tenir en place, des assemblages tels qu'en propose par exemple le livre III de *Paterson* semblent presque relever du document littéraire plutôt que de l'expérimentation pure. Au troisième et dernier temps de cette partie surgit ainsi une page « folle » où les vers déjetés répondent aux associations frénétiques rayonnant autour d'un « Salut à Antonin Artaud pour les / lignes, très pures : / "et dévotions plastiques d'éléments de" / and »³¹ (Williams, 1995 : 137). Lui succède immédiatement une lettre d'Ezra Pound écrite depuis l'hôpital psychiatrique de Saint Elizabeth (« S. Liz ») où l'auteur des *Cantos* échange avec Williams sur différents dramaturges, en prenant les libertés orthographiques et typographiques qui le caractérisent (« *Fer got sake don't so exaggerate . I never told you to read it. / let*

30 « Elle fut mariée avec des mots vides :
 mieux vaut
 vaciller au
 bord
 tomber
 tomber
 et—
 divorcer
 d'avec la permanence du lieu— » (Williams, 1981 : 103-104)

31 En français, en italique et ainsi découpé, dans le texte.

erlone REread it. I didn't / say it wuz ! ! henjoyable readin. »³² ; Williams, 1995 : 138). Sans transition apparente, vient ensuite le relevé d'un puits artésien foré à Paterson, tableau dont la verticalité reproduit l'empilement des couches sédimentaires, avant de s'interrompre, faute d'eau potable, et sans trace d'un « substrat » comparable aux sous-sols européens.

Malgré son apparente disjonction – si ce n'est justement *à travers* elle – la séquence s'avère ainsi proposer, à l'aune des temps géologiques, une réflexion sur l'évolution de l'écriture poétique. Les lignes de fracture qu'elle souligne rendent ainsi visibles ses états successifs, des rimes fossilisées (l'homophonie de la « shelly rime » trouvée en fin de troisième partie évoque aussi l'héritage désavoué du Romantisme anglais ; Williams, 1995 : 143) à la glaise que laisse derrière elle l'inondation de Paterson décrite plus en amont, « boue fertile (?) » (« fertile (?) mud ») ou « écume pustuleuse » (« pustular scum ») que le poète sera tenté de façonner à neuf : « How to begin to find a shape—to begin to begin again »³³ (Williams, 1995 : 140 ; Williams, 1981 : 162). Rendu ainsi visible, l'espace blanc devient aussi un lieu éminemment politique, puisque c'est précisément à travers lui que semble devoir se dessiner une littérature proprement américaine, telle que Williams tenta de la formuler durant toute sa carrière : d'un vaste continent sans art et sans littérature, l'Amérique – appellation ici entendue dans son sens le plus large et le plus pluriel –, devient une zone vierge, brute, à explorer « à mains nues » (« with the bare hands » ; Williams, 1995 : 2 ; je traduis), loin des œuvres du vieux monde que tant d'autres s'en seront allés chercher durant la première moitié du siècle. Se refusant à céder à l'appel de l'antique « Thalassa » (Williams, 1995 : 199), et aux sillons maintes fois cartographiés qu'elle ouvre devant lui, le poète préfère s'en retourner vers l'intérieur des terres, à l'image d'un Whitman auquel se réfère implicitement la fin du livre IV, et fouiller ce qui devient dès lors un terreau fertile autant qu'un territoire.

Discrètement donc, et comme *à couvert*, le vide se déplace, se remodèle et se reformule. Si de tels glissements opèrent à tout moment dans le poème, l'ambiguïté poétique du blanc est particulièrement palpable en fin de partie. Comme on l'a vu, le plan initial peut nous laisser attendre une continuité, ou tout au moins une articulation entre chacun des livres qui le composent. Toutefois, les dernières pages nous abandonnent le plus souvent au bord du gouffre, rendant potentiellement vertigineux ce vide que tout lecteur affronte quand vient le moment de refermer le volume. La chute que contemple l'auteur en conclusion de son *Autobiographie* ne fait, à ce titre, que reprendre un mouvement récurrent – et structurant – dans *Paterson*. Ainsi le « tonnerre » de la cascade entendu en ouverture du livre I finit-il par se muer en un grondement plus destructeur encore, lorsqu'un fragment en prose rappelle l'épisode d'un tremblement de terre, que viennent à leur tour actualiser les derniers vers :

32 Cré bou diou ! / n'eggzajière tt de m pas/

T'ai jamais dit de le lire

'core – de le RElire. J'ai jms

Dit que CT !! *une hagréable lecture.* » (Williams, 1981 : 160)

33 « Comment commencer à trouver une forme—commencer à recommencer. »

(Williams, 1981 : 162)

He shifts his change :

“The 7th December, this year, (1737) at night, was a large shock of an earthquake, accompanied with a remarkable rumbling noise : people waked in their beds, the doors flew open, bricks fell from the chimneys ; the consternation was serious, but happily no great damage ensued.”

Thought clammers up,
snail like, upon the wet rocks
hidden from sun and sight—
[...]

And the myth
that holds up the rock,
that holds up the water thrives there—
in that cavern, that profound cleft,
a flickering green
inspiring terror, watching . . .

And standing, shrouded there, in that din,
Earth, the chatterer, father of all
Speech (Williams, 1995 ; 39)

Illustration 4³⁴

« L'atterrement fut grand, mais par bonheur, il n'y eut guère de dommage. »
Atterrement : Williams aura suffisamment répété quel fut le sien quand parut *The Waste Land* en 1922. S'il y a bien là catastrophe, le sol de *Paterson* n'est pas

34 « Il change de changement :
“Durant la nuit du 7 décembre de cette année (1737) on enregistra une grande secousse due à un tremblement de terre, qui fut accompagnée de grondements souterrains ; les gens furent réveillés, les portes s'ouvrirent, des briques tombèrent des cheminées ; l'atterrement fut grand, mais par bonheur, il n'y eut guère de dommage.”
La pensée grimpe
comme un escargot le long des pierres mouillées
à l'abri du soleil et des regards—
[...]
Et le mythe
qui soulève les montagnes,
qui soulève les eaux, se développe là—
dans cette caverne, cette fente profonde,
d'un vert vacillant
qui inspire la terreur, contemplant . . .
immobile dans ce tumulte, ensevelie là,
la Terre, la bavarde, mère de toute
parole
(Williams, 1981 : 58-59)

la « terre gaste » de T. S. Eliot. Démoli, fracturé, clivé, il n'en ménage que mieux ces anfractuosités par où, envers et contre tout, quelque chose *tremble* (« a *flickering green* » ; je souligne). La terre peut bien s'ouvrir³⁵, le poète n'en trouvera que mieux comment « changer son changement », déplacer des plans entiers de son poème, avec force fracas, en épousant le mouvement heurté des plaques telluriques. Sous les décombres de l'écriture, toujours, la parole est là qui remonte, comme le laisse entendre la paronomase « *chatterer* » / *shatterer*. Si le vide est partout, à commencer par la page dont il occupe ici la moitié inférieure, quand il ne s'immisce pas entre les lignes et les signes de ponctuation, c'est pour mieux susciter l'affleurement d'une parole en réserve, que vient appuyer, un commentaire critique de John Adington Symonds sur les « iambes boiteux » du poète grec Hipponax (« lame or limping iambics » ; Williams, 1995, 40 ; Williams, 1981 : 59) qui conclut véritablement le premier livre, et que renforce plus encore l'enchaînement vers la seconde partie³⁶. La ligne en pointillé sur laquelle s'achève ce mouvement nous l'indique : le point n'est jamais tout à fait *final*, mais bien plutôt *suspensif*. Le poète aura beau forcer le trait – le point –, à l'imitation de ce « SILENCE ! » qui retentit au beau milieu de « La Bibliothèque » (Williams, 1995 : 101 ; Williams, 1981 : 123). Écrit en toutes lettres, au paroxysme de l'inondation qu'y décrit le livre III, le « POINT FINAL » n'en demeure pas moins discours (« FULL STOP » ; Williams, 1995 : 140 ; Williams, 1981 : 162). Au milieu de la page, il ne marque jamais qu'un *intervalle*, avant la prochaine décrue, avant que la langue ne se reforme, envers et contre tout.

Les multiples décrochages typographiques révèlent ainsi un *dé-placement* plus significatif encore puisqu'ils nous invitent à lire l'espace sur un mode avant tout *temporel*. Il ne s'agit plus tant, dès lors, de constater la *rupture* définitive propre à la catastrophe qui sépare un avant d'un après, que de tendre l'oreille, à l'écoute de ce qui relèverait davantage d'une *rythmique*. Ainsi conçu, le vide indique moins un *arrêt* qu'une *pause*, la retenue du blanc préparant discrètement à une détente, une relance du poème, dont points, traits et espaces seraient les signes de l'intermittence. Plus que l'impossibilité de tout contact entre la carte et le territoire, les trouées de la page expriment peut-être un rapport nouveau, une autre façon d'habiter le plan en y circulant sans cesse. Si, comme l'affirme Jean-Christophe Bailly, toute ville est langue en même temps qu'elle détermine un énoncé propre – de sorte que « [d]ans Rome vont se former des phrases romaines, dans Paris des phrases parisiennes, avec agilité ou au contraire maladresse, mais toujours à l'intérieur du tissu, comme une couture incertaine et secrète » (Bailly, 2001 : 29) – la phrase de Paterson ne semble *avoir lieu* qu'à la condition d'une *césure*, infiniment répétée et modulée. Césure visuelle, qui invite l'œil à franchir l'espace plus qu'à s'y perdre, sautant avec la ligne, ricochant sur les points, prenant l'élan d'un tiret. Césure poétique aussi, qui saccade le

35 Dans la version originale du poème, la terre est masculinisée, tout comme la ville de Paterson. À rebours du mythe de la terre nourricière, elle devient ici une figure paternelle ambiguë, aussi bienveillante que destructrice.

36 L'édition française de Paterson tend à minimiser la part du vide dans la page, réduite à la portion congrue d'un saut de ligne entre le dernier vers et le commentaire de Symonds sur les vers d'Hipponax.

texte au rythme d'une respiration indécise, entre strophe et paragraphes, voire, plus indistinctement encore, entre prose coupée et vers prosaïque³⁷. Césure corporelle enfin, car si l'on chute beaucoup dans *Paterson*, on y saute aussi sans cesse, on y marche, on y danse. Il est des lois physiques que le docteur-poète ne saurait ignorer (« Fire burns ; that is the first law. / When a wind fans it the flames // are carried abroad. Talk / fans the flames »³⁸ ; Williams, 1995 : 113). Mais l'une d'elles surpasse toutes les autres, moins newtonienne que poétique : tout ce qui tombe doit remonter, les mots (« the words will have to be rebricked up »³⁹ ; Williams, 1995 : 143), comme les cataractes (« the waterfall of the / flames, a cataract reversed »⁴⁰ ; Williams, 1995 : 121), les noyés (la rivière putride en est pleine, corps de femmes suicidées, corps de chiens qui flottent à la surface) comme les pendus, ainsi que le suggère la dernière page du livre IV, à ce point qui devait conclure le cycle initial, avant que n'émerge une cinquième partie :

John Johnson, from Liverpool, England, was convicted after 20 minutes conference by the Jury. On April 30th, 1850, he was hung in full view of thousands who had gathered on Garret Mountain and adjacent house tops to witness the spectacle.

This is the blast
the eternal close
the spiral
the final somersault
the end. (Williams, 1995 : 202)

Illustration 5⁴¹

De là provient aussi l'étonnante *légèreté* qui, dans *Paterson*, vient constamment défier les lois physiques de la *pesanteur* comme la tentation de la *gravité* tragique. Suivant l'ascension de *Garret Mountain* par le poète, bien décidé à aborder le monde « concrètement » (« concretely » ; Williams, 1995 : 43 ; Williams, 1981 : 63), la deuxième partie commence ainsi par suivre, scandée par le mouvement obstiné de la marche et de ses achoppements, un mouvement ascendant qui, ironiquement doublé par le sermon d'un pasteur du dimanche sur les méfaits de l'argent, entretient l'attente d'une épiphanie poétique. Celle-ci

37 Sur le rapport entre vers et prose dans *Paterson*, on pourra notamment se référer à l'article de Ralph Nash, « The Use of Prose in Paterson », dont Williams lui-même loua la justesse, ou encore à « Williams Carlos Williams : Prose, Form and Measure » (1966) par A. Kingsley Weatherhead, et à « “The Radiant Gist” : “The Poetry Hidden in the Prose” of Williams’ *Paterson* » (1986) par Brian A. Bremen.

38 « Le feu brûle : c'est la première loi. / Quand le vent l'attise, ses flammes // s'étendent alentour. La parole attise les flammes » (Williams, 1981 : 135)

39 « Il faudra rebâtir les mots » (Williams, 1981 : 166)

40 « la cascade des / flammes, cataracte inversée » (Williams, 1981 : 143)

41 « John Johnson, de Liverpool (Angleterre) fut condamné par le jury après 20 minutes de délibération. Le 30 avril 1850, il fut pendu devant plusieurs milliers de personnes qui s'étaient rassemblées sur le mont Garrett et sur les toits des maisons environnantes pour profiter du spectacle.

C'est l'explosion
l'éternelle conclusion
la spirale
la dernière culbute
la fin. » (Williams, 1981 : 227)

ne viendra pas, du moins pas telle qu'on se l'imaginait. Il faudra *redescendre*, sous les railleries des chiens et des arbres (« *Outworn ! le pauvre petit ministre / did his best ; they cry, / but though he sweat for all his worth / no poet has come . . .* »⁴² ; Williams, 1995 : 79). La chute du sublime au ridicule n'a pourtant rien de pathétique : le hiatus est palpable entre la venue déniée du poète et ce qui se joue sous nos yeux. « Nul poète n'est venu », mais c'est là encore d'une absence blanche que repartira le vers («—obscurely / into scribble . . . and a war won ! / [...] Her belly . . . her belly is like a white cloud . . . a / white cloud at evening . . . before the shuddering night ! »⁴³ ; Williams, 1995 : 86). La coïncidence (éphémère) est frappante lorsque l'on sait que c'est précisément dans « Un Dimanche au parc » que Williams estima avoir trouvé la formule poétique qu'il cherchait, celle du « pied variable » (« variable foot » ; Williams, 1977 : 80-83), dont la mesure, s'il en est, tient davantage au souffle séparant chaque unité prosodique qu'à un mètre déterminé, comme le suggèrent les vers cités comme lieu de la révélation formelle :

The descent beckons
as the ascent beckoned
Memory is a kind
of accomplishment
a sort of renewal
even
an initiation, since the spaces it opens are new
places
inhabited by hordes
heretofore unrealized
[...]
No defeat is made up entirely of defeat—since
the world it opens is always a place
formerly
 unsuspected. A
world lost,

a world unsuspected,
beckons to new places
and no whiteness (lost) is so white as the memory
of whiteness . . . (Williams, 1995 : 78)

Illustration 6⁴⁴

42 « Démodé ! *Le pauvre petit ministre* / a fait de son mieux, gémissent-ils, / mais en dépit de tous ses efforts / nul poète n'est venu . . . » (Williams, 1981 : 99).

43 «—obscurément / cloîtré à scribouiller . . . et une bataille de gagnée ! / [...] Son ventre . . . son ventre est un nuage blanc . . . un blanc nuage vespéral . . . à l'orée de la nuit frémis-sante ! » (Williams, 1981 : 106).

44 « La descente nous attire
comme nous attira la montée

Ascension, descente et remontée ne sauraient donc dessiner aucune ligne continue, ni même aucune oscillation. La marche se doit être, sinon claudicante (comme les iambes et les chiens sont boiteux dans *Paterson*), du moins heurtée ; les corps ne flottent que par intermittences ; et la danse, ne s'exécute qu'en « contrepoint » (« *to dance to a measure, contrapuntally, / Satyrically, the tragic foot.* »⁴⁵ ; Williams, 1995 : 236). Transit n'est pas transition : chez Williams, il faut véritablement que quelque chose saute, se dérobe un instant, pour que l'accès ait lieu. « Le chemin existe, il n'existe pas » dit Michel Serres du célèbre passage du Nord-Ouest, région d'impasses et de chenaux toujours changeants qui métaphorisent pour lui le rapport « entre la science exacte et les sciences humaines » (Serres, 1980 : 23, 15). Quoique la formule du discontinu qu'il établit ici exclue toute logique séquentielle, il est pourtant tentant d'en inverser les termes : « le chemin n'existe pas, il existe ». Dans l'espace seulement advient le franchissement. En cela, la « grammaire générative des jambes » (Bailly, 2001 : 21) à l'œuvre dans *Paterson* apparente moins le poème, aussi long soit-il, au monument littéraire qu'à l'écriture de l'essai, telle que la décrit Jean-Christophe Bailly dans *L'Élargissement du poème* :

L'idée conductrice de l'essai, c'est au fond de conserver dans son élan quelque chose de la notation, quelque chose qui relèverait d'une sorte de pensée tactile. La notion d'enclenchement est fondamentale : elle signale le commencement, le point de départ, l'irruption, et elle indique aussi la reprise, la connexion : non pas ce qui se passe lorsque deux pièces d'un même puzzle s'assemblent, mais ce qui a lieu si l'on saute d'un point vers un autre, comme lorsqu'on suit ce que l'on appelle en français un pas japonais, ce qui se dit en anglais je crois *stepping stone*. Par conséquent un cheminement qui ne serait ni une pure consécution logique ni un mouvement erratique et surtout pas une sorte de voie moyenne qui emprunterait à l'un et à l'autre, mais un libre déploiement et une traversée attentive tendue par une sorte d'avidité. Comme s'il s'agissait d'être aux aguets et de

La mémoire est une manière
d'accomplissement
une manière de renaissance
et même
une initiation, puisque les espaces qu'elle révèle sont
de nouveaux territoires
peuplés de hordes
jadis inaperçues,
[...] Nulle défaite n'est seulement faite de défaite—puisque
le monde qu'elle révèle est un territoire
dont on n'avait jamais
soupçonné l'existence. Un monde
perdu,
un monde impensable
nous attire vers d'autres territoires
et nulle pureté (perdue) n'est plus pure que le
souvenir de la pureté . . . »
(Williams, 1981 : 98)

45 « danser sur une mesure / À contre point / Satyriquement, ce pied tragique. » (Williams, 1981 : 266)

poursuivre à même la phrase le mouvement d'une vérité entrevue qui se dérobe – exactement comme s'enfuit une bête dans un sous-bois [...]. (Bailly, 2015 : 118-119)

On comprend mieux, dès lors, la place, tout sauf anecdotique, occupée par le chien dans *Paterson* : animal estropié, errant à travers les terrains vagues de la ville américaine, tandis que d'autres « sont partis à la poursuite— / des lapins » là-bas en Europe (« The rest have run out— / after the rabbits » ; Williams, 1995 : 3 ; Williams, 1981 : 21), il peut tout autant se faire chasseur aux sens aiguisés, à l'image du poète lancé sur une piste invisible :

Look for the nul
defeats it all
the N of all
equations .
that rock, the blank
that hold them up
[...] Look
for that nul
that's past all
seeing⁴⁶
(Williams, 1995 : 77)

Tendant vers le zéro où s'abolit toute équation, le long poème propose ainsi *ars poetica* décousue, trouée de ces zones blanches où se rejoue sans cesse sa propre relance (« I must / find my meaning and lay it, white »⁴⁷ ; Williams, 1995 : 145). Du vide vers l'élan, de l'élan vers le vide, subrepticement, le texte laisse ainsi ressurgir une cartographie secrète, tracée de l'encre blanche même que révèlent les flammes consumant les livres de « La Bibliothèque » au livre III (« *Papers / (consumed) scattered to the winds. Black. / The ink burned white, metal white. So be it.* »⁴⁸ ; Williams, 1995 : 117). Sous le calque mensonger, incapable de coller au réel que sa transparence promettait de découvrir, voici que la carte reparaît

46 « Attendez vous à ce que le zéroannule chaque
N de chaque
équation .
ce rocher, le vide
indiquant la place de ceux
qui furent déplacés—
le rocher cause
leur chute. Attention
à ce zéro
qui est au-delà du
regard »
(Williams, 1981 : 97)

47 « Je dois / trouver mon propre sens et l'imposer, immaculé » (Williams, 1981 : 168)

48 « Des papiers / (consumés) éparpillés au vent. Noirs. / L'encre brûle le blanc, le métal. Ainsi soit-il » (Williams, 1981 : 139). Pour le dernier vers, la traduction suivante me paraît plus proche du sens original, quoique moins fulgurante : « L'encre blanchie par le feu, d'un blanc métallique. Ainsi soit-il. » (Je traduis)

sur la page même du poème, tout entière constellée de ces perforations opérant comme autant de points de contacts ou de lieux de passages entre le monde et sa figuration. Le quadrillage implacable a laissé place à une trame ouverte, où se nouent autant que se dénouent les liens fugaces qui l'attachent au monde. L'étreinte des contours ne saurait demeurer alanguie ; les liaisons entre les formes sont contingentes, autant que fulgurantes. À l'épreuve du terrain, l'espace unifié, épuré, formalisé du plan se dissocie et se démultiplie, tirant la représentation « du côté d'un très hypothétique, d'un très aventureux principe-atlas »⁴⁹ (Didi-Huberman, 2011 : 14) tel que le présente Georges Didi-Huberman :

L'atlas fait donc, d'emblée, exploser les cadres. Il brise les certitudes autoproclamées de la science sûre de ses vérités comme de l'art sûr de ses critères. Il invente, entre tout cela, des zones interstitielles d'exploration, des intervalles heuristiques. Il ignore délibérément les axiomes définitifs. C'est qu'il relève d'une théorie de la connaissance vouée au risque du sensible et d'une esthétique vouée au risque de la disparité. Il déconstruit, par son exubérance même, les idéaux d'unicité, de spécificité, de pureté, de connaissance intégrale. Il est un outil, non pas de l'épuisement logique des possibilités données, mais de l'inépuisable ouverture aux possibles non encore donnés. Son principe, son moteur, n'est autre que l'*imagination*. Imagination : mot dangereux s'il en est (comme l'est, déjà, le mot *image*). Mais il faut répéter, avec Goethe, Baudelaire ou Walter Benjamin que l'imagination, si *déroutante* soit-elle, n'a rien à voir avec une fantaisie personnelle ou gratuite. C'est, au contraire, d'une *connaissance traversière* qu'elle nous fait don, par sa puissance intrinsèque de *montage* qui consiste à découvrir – là même où elle refuse les liens suscités par les ressemblances obvies – des liens que l'observation directe est incapable de discerner [...]. (Didi-Huberman, 2011 : 13)

Quiconque a pu tenter la traversée de *Paterson* sait à quel échec toute approche strictement linéaire est vouée, tant la disjonction y règne. S'il est effectivement un programme à l'œuvre dans le long poème, il est à chercher, comme le suggère Hélène Aji (Aji, 2004 : 67), dans la forme même de son épigraphe,

49 La cartographie brisée, multiple et dynamique de *Paterson* évoque aussi, à l'évidence, le modèle du rhizome, dont Gilles Deleuze et Félix Guattari voient précisément l'une des manifestations dans la littérature américaine, et sa reconfiguration particulière de l'espace et des directions traditionnels : « Il faudrait faire une place à part à l'Amérique. Bien sûr, elle n'est pas exempte de la domination des arbres et d'une recherche des racines. On le voit jusque dans la littérature, dans la quête d'une identité nationale, et même d'une ascendance ou d'une généalogie européenne (Kerouac repart à la recherche de ses ancêtres). Reste que tout ce qui s'est passé d'important, tout se qui se passe d'important procède par rhizome américain : beatnik, underground, souterrains, bandes et gangs, poussées latérales successives en connexion immédiate avec un dehors. Différence du livre américain avec le livre européen, même quand l'américain se met à la poursuite des arbres. « Feuilles d'herbe ». Et ce ne sont pas en Amérique les mêmes directions. C'est à l'Est que se font la recherche arborescente et le retour au vieux monde. Mais l'Ouest rhizomatique, avec ses Indiens sans ascendance, sa limite toujours fuyante, ses frontières mouvantes et déplacées. Toute une "carte" américaine à l'Ouest où même les arbres font rhizome. L'Amérique a inversé les directions [...]. » (Deleuze, Guattari, 1980 : 29)

faite de notations juxtaposées, plus que dans tout autre prologue : « [...] *in distinctive terms ; by multiplication a reduction to one : daring : a fall : the clouds resolved into a sandy sluice : an enforced pause ; / hard put to it ; an identification and a plan for action to supplant a plan for action : a taking up of slack : a dispersal and a metamorphosis* »⁵⁰ (Williams, 1995 : 2). Entre dispersion et métamorphose, le poème se feuillète autant qu'il se parcourt. Les entrées sont multiples, les itinéraires aussi nombreux que les lectures. La désorientation n'y règne, semble-t-il que pour nous inviter à une déambulation, cadencée par les accidents de parcours : il faut entrer dans le poème, y achopper souvent, y revenir aussi, par ici, ou par-là, ménager des passages, l'espace d'un instant, se perdre comme un enfant s'égare entre les pages d'un atlas ou d'un dictionnaire et y laisse vagabonder son imagination (Didi-Huberman, 2011 : 14-15). Si toujours entre la carte et le territoire il subsiste *du jeu*, c'est pour mieux réinventer les façons de circuler entre eux. Au gré des interstices qui rythment la carte, voici que la mesure s'anime : l'arpentage n'y suffit plus, il ne nous reste qu' « à danser sur [elle], en contrepoint » (Williams, 1981 : 266).

Œuvres citées

- AJI, Hélène, *William Carlos Williams : un plan d'action*, Paris, Belin, 2004.
- ALFANDARY, Isabelle, *E. E. Cummings : ou la minuscule lyrique*, Paris, Belin, 2002.
- BAILLY, Jean-Christophe, *La Ville à l'œuvre*, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, 2001.
- BAILLY, Jean-Christophe, *L'Élargissement du poème*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2015.
- BISMUTH, Xavier (consulté le 18 décembre 2017) : *Non Site*. <http://www.xbismuth.net/nonsite/index.php/atelier-geographie-parallele>.
- BREMEN, Brian A., « "The Radiant Gist" : "The Poetry Hidden in the Prose" of Williams' *Paterson* », *Twentieth Century Literature*, 32, 2, 1986, p. 221-241.
- CHRISTIN, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2001.
- CONARROE, Joel, *Paterson : Language and Landscape*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970.
- COSGROVE, Denis, dir., *Mappings*, Londres, Reaktion Books, 1999.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet : l'œil de l'histoire 3*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.
- LOWELL, Robert, « Patterson [sic] (Book Two) », in Charles Doyle (dir.), *William Carlos Williams : The Critical Heritage*, Londres, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1980, p. 188-190.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1914.
- MELVILLE, Herman, *Moby Dick or the Whale*, New York, Harper and Brothers Publishers, 1851.

50 « *selon divers langages ; une réduction l'[u]n par multiplication ; par audace ; une chute ; les nuages rivés au canal ensablé ; une pause imposée ; / l'effort mis à cela ; une identification et un plan d'action supplantant un autre plan d'action ; un durcissement ; une dispersion et une métamorphose* » (Williams, 1981 : 19 ; en italiques dans le texte)

- MELVILLE, *Moby Dick ou le cachalot*, éd. Philippe Jaworski, *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, 2006.
- NASH, Ralph, « The Use of Prose in Paterson », *Perspective*, 6, 1953, p. 191-99 (reproduit dans *The Merrill Studies in Paterson*, dir. John Engels, Columbus, Merrill Co., Bell and Howell Co., 1971, p. 20-29).
- NEWMANN, Alba R., « *Language is not a vague province* » : *Mapping and Twentieth-Century American Poetry*, thèse de doctorat, Austin, University of Texas, 2006.
- SANKEY, Benjamin, *A Companion to William Carlos Williams's Paterson*, Berkeley, University of California Press, 1971.
- SMITHSON, Robert, *Robert Smithson : The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- SMITHSON, « Une Visite des monuments de Passaic », trad. Béatrice Trotignon, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 43, 1993, p. 16-23.
- SERRES, Michel, *Hermès V : le passage du Nord-Ouest*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- VASSET, Philippe, *Un Livre blanc*, Paris, Fayard, 2007.
- VASSET Philippe, COURTEIX Xavier, BISMUTH Xavier (consulté le 18 décembre 2017) : *Un Site blanc*. <http://www.unsiteblanc.com/>
- WEATHER, A. Kingsley, « Williams Carlos Williams : Prose, Form and Measure », *ELH*, 33, 1, 1966, p. 118-131.
- WILLIAMS, William Carlos, *Autobiographie*, trad. Jacqueline Ollier, Paris, Gallimard, 1973.
- WILLIAMS, *The Autobiography of William Carlos Williams*, New York, Random House, 1951.
- WILLIAMS, *I Wanted to Write a Poem : The Autobiography of the Works of a Poet*, ed. Edith Heal, New York, New Directions, 1978.
- WILLIAMS, *Imaginations*, New York, New Directions, 1971.
- WILLIAMS, *Je voulais écrire un poème*, trad. Valérie Rouzeau, Draguignan, Éditions Unes, 2000a.
- WILLIAMS, *Paterson*, New York, New Directions, 1995.
- WILLIAMS, *Paterson*, trad. Yves di Manno, Paris, Flammarion, 1981.
- WILLIAMS, *Le Printemps et le reste*, trad. Valérie Rouzeau, Draguignan, Éditions Unes, 2000b.
- WILLIAMS, *The Selected Letters of William Carlos Williams*, New York, McDowell, Obolensky, 1957.

Environnements

115

|
