



Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

16 | 2016
Traversées

Derrière la maison sans fenêtres : « The Last Postcard » de Lavinia Greenlaw

“The Last Postcard” (Lavinia Greenlaw): How to Dwell in Windowless House

Bertrand Rouby



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysesmes/1505>

DOI : 10.4000/polysesmes.1505

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Bertrand Rouby, « Derrière la maison sans fenêtres : « The Last Postcard » de Lavinia Greenlaw », *Polysèmes* [En ligne], 16 | 2016, mis en ligne le 15 novembre 2016, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysesmes/1505> ; DOI : 10.4000/polysesmes.1505

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Polysèmes

Derrière la maison sans fenêtres : « The Last Postcard » de Lavinia Greenlaw

“The Last Postcard” (Lavinia Greenlaw): How to Dwell in Windowless House

Bertrand Rouby

- 1 L'histoire de *Minsk* n'est pas un chapelet d'invasions, de conquêtes, de révolutions, mais une simple anecdote dans le métro londonien. Minsk, pour l'auteur britannique Lavinia Greenlaw, c'est l'histoire d'une dame âgée qui ne trouve pas son ticket de métro. Elle a l'air un peu perdue, on la devine emmitouflée dans des nippes d'un autre temps, et lorsque le contrôleur, voulant l'aider, lui demande d'où elle vient, sa réponse tient en un mot. Queensway, Bayswater, Barbican ? Non : cette unique syllabe, marmonnée et claquante à la fois – « Minsk »¹. Et Minsk, dans ce recueil, devient le signe d'une éclipse, d'une vie perdue, le départ d'un long trajet qui pourrait se faire en métro, par un cheminement souterrain, dérobé aux regards qui s'en tiennent à la surface des choses. Minsk, lieu intenable, sans cesse détruit et réinventé. L'anecdote croise la grande Histoire, qui a fait de la capitale biélorusse un emblème de ces lieux voués à une litanie de ravages. Principauté au début du XII^e siècle, elle est successivement annexée par celle de Kiev, englobée dans le Grand-Duché de Lituanie au XIII^e, promue chef-lieu de Voïévodie au XV^e, conquise par les troupes d'Alexis I^{er} de Russie au XVII^e, reprise par le roi de Pologne et détruite en 1667, dévastée une deuxième fois par la grande guerre du Nord quarante ans plus tard, occupée par les troupes de Charles XII de Suède puis de Pierre le Grand, annexée par la Russie, envahie par l'Armée rouge en 1918, prise par la Pologne en 1920, presque anéantie en 1944, Minsk n'a cessé de changer de mains ; ville oblitérée, réécrite, à l'image des toponymes tour à tour polonais et russes qui forment son réseau urbain. On pense à l'Ange de l'Histoire selon Benjamin : « Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds » (Benjamin 434).
- 2 Le recueil de Lavinia Greenlaw voudrait-il recouvrer ce qui fut effacé, dans une contre-épopée où l'on rêverait encore de racheter l'Histoire ? En vérité, rien de si messianique :

« Minsk » est un phonème et un graphème tout personnels, un secret dit à demi-mot. Les secousses de la guerre se voient transposées en récits de vie, et le nom « Minsk » en devient le raccourci d'une enfance en partie oubliée, dont le poème reconfigure les traces. Finaliste en 2003 de nombreux prix littéraires (le Whitbread Poetry Prize, le T.S. Eliot Prize), *Minsk* est le cinquième recueil de l'auteur, née à Londres en 1962 de parents scientifiques et médecins, d'où cette précision quasiment naturaliste qui peut rappeler Elizabeth Bishop ou Annie Dillard. Le livre s'intéresse aux lieux, surtout à ceux où nous ne sommes pas, territoires perdus de l'enfance, lieux créés par l'art, fantasme d'un cercle arctique où l'on n'ira sans doute jamais, villes dont la seule musique engage à rêver, Casablanca, Vladivostok, que l'on ne verra pas, car la petite chanson et le dessin du nom sur la page se suffisent à eux-mêmes. Au cœur du livret, des dialogues avec des œuvres littéraires ou picturales : avant de se consacrer à l'écriture, Lavinia Greenlaw avait étudié les arts modernes, obtenu une maîtrise en histoire de l'art et travaillé au South Bank Centre et au Conseil des Arts de Londres. Ce qui frappe dans ces évocations, c'est une acuité que l'auteur explique par sa myopie aggravée. « Pas si rêveur encore que l'on pense, je sais voir et voir comme voient les myopes, jusque dans les pores des choses, parce qu'ils se fourrent le nez dessus », écrivait Flaubert dans sa correspondance (343). Dire l'œuvre d'art, dans un monde où seul perce l'objet proche, revient à scruter le bord tranchant des choses, voir émerger du flou une existence soudain en pleine lumière. La myopie fait de tout objet qui se présente au regard une épiphanie. Une poésie ancrée dans une vision myope du monde : s'y déploierait peut-être ce que la *Gestalttheorie* et la phénoménologie nomment l'émergence des formes. Dès lors, la lecture du poème prolonge celle du tableau dans un même geste de traversée, avec un semblable défi que lancerait une surface presque trop simple. Le lecteur/spectateur, à la fois invité et comme affronté par des à-plats de couleur et des structures parfois rudimentaires, devra franchir le stade de l'évidence pour accéder à la complexité de la démarche. C'est en tout cas cette émergence des formes qu'on devine dans « The Last Postcard », d'après *La Maison rouge* de Kasimir Malevitch :

The Last Postcard

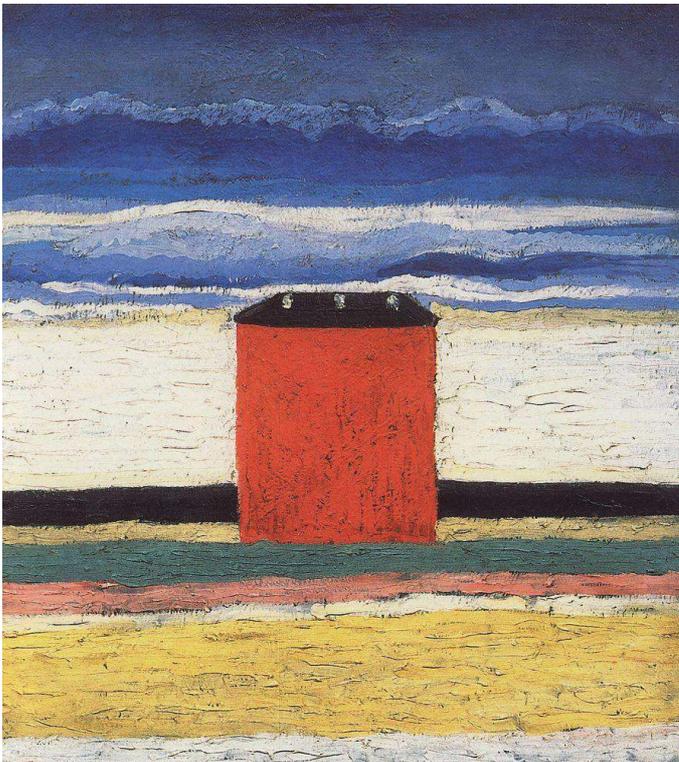
After Malevich

I want to give you something as complete
as this house without doors or windows.
It swarms in its rectangle
as busy and inward as an ant hill.
It simmers beneath three chimneys
that are themselves just puffs of smoke,
signals, perhaps,
of frail but conclusive activity.

The red house stands on a green line
that could be grass or a thickening pool.
It widens a little to the left
as if growing or going somewhere.
As for the yellow fence or field
we could climb or walk it,
or take the road that passes through
in a sweep of black, oblivious.
This summer, the years are lining up
like the edge of the world.

All the weight is behind us,
 behind the house.
 Think of this as the long view:
 a resettlement of colour into light
 without doors or windows
 like this house, where I wish you (Greenlaw 2003, 48).

- 3 À première vue, ce poème ekphrastique se rend pleinement accessible à la lecture : le lexique est simple, dépourvu des termes techniques que pourrait inspirer le changement de médium ou la prédilection de l'auteur pour les sciences. Il n'illustre pas les pratiques allusives ou obliques employées ailleurs par Lavinia Greenlaw, d'après qui le choix d'une thématique personnelle justifie une certaine opacité, une résistance à la lecture² ; la découpe du vers ne perturbe pas le déchiffrement, ne crée pas d'effets de discontinuité, il n'est pas non plus demandé de se livrer au jeu des devinettes pour identifier la voix poétique : en somme, le texte est placé sous le signe de l'offrande. Il ne se « mérite » pas comme peut se mériter une poésie qui répond à des exigences de densité, de resserrement, d'intensité dans le lignage littéraire d'Emily Dickinson. Il se donne, ou semble se donner, à tel point qu'une lecture trop rapide en masquerait les remous secrets. Descriptif au début, il semble friser la redondance. En parallèle, la correspondance instaurée par le lien entre un « je » et un « tu » semble aussi trahir le tableau, en ajoutant une strate personnelle à cette surface livrant peu d'indices d'une présence humaine, plus proche en cela du carré rouge de Rothko³ que de la maison jaune de Van Gogh⁴.



Kasimir Malevitch, *La Maison rouge* (1932), huile sur toile, 55x63cm, domaine public

- 4 La comparaison ne vaut pas seulement par la couleur, mais par ce caractère a priori inhospitalier du tableau de Malevitch, qui nous confronte sans livrer d'échappatoire, sans ouvrir de perspectives vers un horizon où fuir, et sans donner accès à l'intériorité. Cette maison rouge n'est pas implantée dans un bel ailleurs, que ce soit par des détails naturalistes ou simplement par la lumière, et ne joue pas d'une poétique du secret que

suggérerait une ouverture percée dans la façade. Elle est posée là, sur des fondations un peu mouvantes, dans son évidence obstinée de rectangle rouge. Pour un peu, on en viendrait à se demander si le poème ne prendrait pas le tableau à contre-sens, ou à rebours. Côté Malevitch, une maison changée en quasi-abstraction impersonnelle, comme an-historique et archétypale⁵ (qui peut habiter à cette adresse ? Y a-t-il seulement une adresse ?). Côté Greenlaw, un poème fortement personnalisé, par son mode d'adresse justement, qui ouvre un dialogue entre un « je » et un « tu », manière d'entreprendre cette traversée des apparences à l'aide d'un dialogue impliquant un lecteur imaginaire. D'un lieu inhabitable, on passerait à un poème-habitation. Pourtant, une lecture plus attentive, plus myope peut-être, révèle des turbulences, des tensions, des contradictions, en résonance avec celles du tableau.

- 5 Avec ses trois strophes symétriques de 8 vers chacune, le poème adopte une forme géométrique analogue à son support : sur la page, la verticalité l'emporte, avec un espace réparti en trois zones égales, comme le tableau de Malevitch. Une semblable promesse de régularité parcourt le pentamètre iambique initial, avant que les fluctuations rythmiques ne perturbent l'ensemble, avec notamment les deux dimètres des vers 7 et 20. Une brève analyse lexicale éclaire le mouvement du poème, qui s'annonce sous l'aspect de la clôture (« complete », « rectangle », « conclusive », « inward », « fence »), d'un espace étroitement encadré, d'autant plus intense et vibrant (« busy », « swarms », « simmers », « activity »). Après l'effervescence vient le temps de l'incertitude (« perhaps », « could », « or ») ; deux termes repris peu après, avec un sens différent puisqu'ils concernent moins le régime épistémique de la probabilité que celui de la capacité. Le choix qu'ouvrent ces mots se déplace de l'interprétation vers l'action (« we could climb or walk it »), l'indécision du sens fait place aux possibilités offertes, dans un cheminement interprétatif qui se littéralise dans le parcours de ce « nous » invité à franchir la clôture. La suite du poème décrit un processus d'expansion continue (« thickening », « widens », « growing »), et les lignes du tableau d'osciller sous nos yeux. Enfin, la perspective se creuse, le lecteur n'étant plus dans le *hic-et-nunc* (le « this house » du premier vers) mais dans l'écoulement des années (« the years »). L'amplification est commentée plus loin (« Think of this as the long view ») et se retrouve dans les prépositions : d'abord un « in » contenant la scène, puis la prédominance des verticales avec « beneath » et « on », s'ajoute une profondeur prolongeant le trait derrière la façade avec « to » et « through », avant que la troisième dimension prenne corps (« behind us / behind the house »). Pas à pas, le poème investit le tableau lui-même en défaisant son apparente clôture.
- 6 Entre le début et la fin, l'espace s'est ouvert, entraînant dans son éclosion celle de la perspective temporelle et interprétative. Un autre mouvement, plus subtil encore, anime le jeu pronominal. D'emblée, le poème met en scène un « je » et un « tu » que l'on retrouve à la toute fin, dans un schéma encadrant renforcé par le retour de « this house ». Or, au fil du poème, le lecteur se retrouve insensiblement conduit sur une autre face, comme en suivant un ruban de Möbius : « this house » désigne d'abord le verso de la carte, le côté de l'image (« I want to give you something as complete / as this house »), puis une demeure où manque le destinataire de la carte (« this house, where I wish you »). La source énonciative est passée « à l'intérieur » de cette maison d'abord présentée comme bidimensionnelle (« rectangle »), d'autant plus difficile d'accès qu'elle n'avait « ni portes ni fenêtres ». La maison a été creusée par le poème, une troisième dimension y a été percée, qui permet d'y habiter. La relative « where I wish you », clin d'œil à la formule de carte postale « Wish you were here », suggère que le lieu d'inscription du sujet

pourrait être, au choix du lecteur, la maison, le tableau de Malevitch figurant une maison, ou encore la carte postale reproduisant le tableau qui figure la maison. Comme dans le tableau de Magritte tel que l'analyse Michel Foucault, le déictique « ceci » désigne l'acte de figuration plutôt que le référent, l'acte d'énonciation plus que tout énoncé (Foucault 641).

- 7 Habiter ? Difficile habitation pourtant quand on se tourne vers ce tableau de 1932, qui transpose les formes et les couleurs suprématisistes dans une peinture figurative où la maison éponyme est un quadrilatère confinant à l'abstraction, à peine plus accueillant que le célèbre *Carré noir sur fond blanc*. Dans sa simplicité, elle en est presque une forme élémentaire de la perception, comme un dessin d'enfant, jusqu'au petit nuage sur la cheminée. Pourtant, elle n'a ni portes, ni fenêtres, et l'on pourrait presque avoir l'impression qu'elle nous tourne le dos. Impression fallacieuse au demeurant : non, nous ne la voyons pas de dos car, avouons-le, il est tout de même rare que l'arrière d'une maison n'ait ni fenêtres, ni accès à un jardinet... sauf si elle est le vestige d'une plus grande demeure qui aurait été coupée en deux, auquel cas nous ferions face à un mur aveugle. Au fond, cette expression même, « tourner le dos », révèle une perception anthropomorphisée de la maison, fenêtres des yeux, porte en guise de bouche. En les effaçant, le tableau défait l'identification de la maison et du visage, « dé-visageant » la première pour la refigurer en rectangle rouge, au seuil d'une abstraction. Et donc, ce rectangle est habité, à en croire sur le toit ces trois petites fumées qui se confondent avec les cheminées. Habité, mais sans accès visible. Comment y est-on entré ? Par une face qu'on ne voit pas, sur le côté, à l'arrière ? Ou bien les habitants sont-ils des taupes arrivées là par quelque galerie secrète ? Des passe-murailles semi-ectoplasmiques, et qui auraient pourtant besoin de se réchauffer autour de la flambée dans l'âtre ? Tourner le dos, creuser la perspective, traverser les murailles : trois mouvements que nous pouvons garder en mémoire avant de les passer au crible. Pour l'instant, notons que le tableau de Malevitch, vu de près, est une collection d'apories.
- 8 En bas (locution préférée ici à « au premier plan » pour tenter de résister à cette illusion de profondeur créée dès lors qu'il y a surface, ne serait-ce que par la mise en tension de deux couleurs), des bandes qui semblent tracer un chemin parallèle à la façade. Peut-être n'y a-t-il pas de voie d'accès conduisant à la maison ? Le regard n'est pas invité à suivre un chemin rassurant du bord de la toile vers le seuil de la maison, au contraire, ces bandes ont pour seul effet d'imposer la présence frontale de l'objet.
- 9 En haut, ce qui pourrait être un ciel ou une mer. Où est la ligne d'horizon ? Plusieurs coupures sont possibles : la bande noire attire le regard, qui l'interprète comme limite de la terre ferme. Les bandes bleu clair ondoyantes pourraient figurer des vagues, ou alors un ciel avec des perturbations en altitude. La première lecture, peut-être plus probable, voit l'horizon marin se dresser à la verticale, sans ligne de fuite.
- 10 En haut de la maison, la métonymie optique de ces trois taches blanchâtres qui sont à la fois des cheminées et la fumée qui en émane. On observe aussi un travail en bordure, sur les contours. L'examen révèle une zone de tension entre forme et fond ; la maison rouge semble repousser cette nappe blanche, ou y résister, à moins que celle-ci ne vienne s'écraser contre les parois. Par ailleurs, cette maison n'est pas « enracinée » : elle serait plutôt flottante, avec un léger mouvement vers la droite à la base des murs.
- 11 Cette forme rouge n'est donc pas si stable qu'il n'y paraît. Un peu comme dans les toiles de Rothko, tout y est nuances, mouvements, ondoiements. Il y a des rythmes, un jeu du proche et du lointain, une manière de joindre l'évidence chromatique à l'opacité du

détail. La maison rouge se situe bel et bien « au milieu du chemin », en route vers l'iconicité de la forme eidétique, à mi-chemin de la figuration. Ce moment d'indécision entre l'authentique et le symbolique, ou de saut du premier vers le second, Husserl le nommerait « moment figural »⁶. Dans sa *Philosophie de l'arithmétique*, l'expression désigne l'appréhension d'une quantité sans avoir à passer par le dénombrement. Le moment figural est celui, rare, où la perception ne se chiffre plus en nombre : la quantité est perçue symboliquement (Husserl 250). L'équivalent pour la perception d'un phénomène, par les yeux ou par la conscience, serait la reconnaissance de l'objet en tant que forme, cet instant où l'intuition saisit le monde indépendamment de ses contingences. Émergence des formes : la maison n'est pas inférée à partir de ses composantes, portes, fenêtres, mais se donne d'emblée comme entité. L'absence d'ouverture est ainsi le résultat d'une réduction phénoménologique permettant de saisir « la maison pensée », comme l'arbre pensé qui, selon la phénoménologie, n'a pas de racines ou de nodosités – le noème, l'essence débarrassée de ses scories accidentelles. Dès lors, la question posée devient celle de l'émergence du symbole : quelle est la forme minimale qui permet d'identifier une maison ? Combien de traits faut-il pour bâtir un signifiant ? À cette entreprise, portes et fenêtres ne sont pas nécessaires, et ne pas percer de brèches revient paradoxalement à décroquer la forme pour l'ouvrir à tout un éventail d'interprétations. Foyer, caserne, hôpital, prison, cabine de plage ? L'acte de lecture reviendra à traverser la forme élémentaire pour l'investir de sens, ou au moins d'histoire, à surmonter la résistance de ce mur aveugle pour tisser une intrigue, habiter la couleur. C'est une seconde traversée des apparences qui s'amorce, après le jeu pronominal instituant une habitation, à mesure que l'on chemine de la maison pensée vers la maison perçue.

- 12 La perception est bien au centre d'une poésie qui porte sur le monde un regard empirique, sans se limiter à un décodage analytique de son environnement. Comme dans la nouvelle « Lenses » d'Annie Dillard, l'observation minutieuse se transforme en réflexion sur le regard. Chez Dillard, une nouvelle qui s'annonce comme une description de cygnes détaille en fin de compte la perception d'où découle le récit, et s'achève sur une note sceptique quant à la possibilité de voir le monde, d'ailleurs réitérée dans *Pilgrim at Tinker Creek* : « The use of instruments and the very fact of an observer seem to bollix the observations; as a consequence, physicists are saying that they cannot study nature per se, but only their own investigation of nature » (Dillard 1974, 205). Tout regard est construit, informé en amont. Greenlaw, elle, présente son poème comme l'évocation d'un tableau de Malevitch, et le conclut par une méditation sur les conditions mêmes de la perception (« Think of this as the long view, / a resettlement of colour into light »). « This » : le poème, l'acte d'écrire, qui réagence la couleur et la convertit en lumière. Ce faisant, pour dérouler le fil sémantique du mot « settlement », elle donne à la couleur un foyer où s'installer, elle en apaise les tensions, la racine indo-européenne *sed- convoquant un imaginaire de la sédentarité, voire de la sédimentation. La couleur serait foncièrement mobile, instable, comme en suspens, jusqu'à ce que l'écriture la convertisse en lumière. Grâce à l'écriture, la couleur se fixe en lumière. Cette vision ébranle certaines de nos intuitions : n'aurions-nous pas tendance à croire que c'est la lumière qui est changeante, à force de reflets, de miroitements, et qu'il revient au peintre, à l'aide des pigments, de la fixer en couleur ? N'est-ce pas la couleur qui permet de saisir la lumière et de l'arrimer à la toile ? « Figeant la couleur en lumière », l'écriture fonctionnerait alors à rebours de la peinture, donnant à voir une lumière simple, juste, qui ne fausserait pas son objet par un éclat trompeur, qui n'éblouirait pas non plus l'observateur. Le vers se comprend sans doute mieux par référence à la définition physique de la couleur, c'est-à-

dire comme ce qui reflète ou émet la lumière en fonction de sa longueur d'onde. Ainsi définie, la couleur n'est qu'un attribut procuré par la lumière, et l'écrivain devrait avancer vers cette lumière du monde comme on évacuerait ou écarterait provisoirement les attributs de la substance pour se rapprocher de ce qu'à la suite de Heidegger on nommera diversement essence, *Urgrund* (fondement originaire), *Ungrund* (absence de fondement) ou *Abgrund* (fond abyssal). L'entreprise suppose une langue qui ne soit pas ancrée dans la seule nomination, un langage fluide, dansant, malléable à l'infini, comme chez Annie Dillard ou Virginia Woolf, un dire qui se rapproche d'une expérience mystique du Réel. Lavinia Greenlaw hérite en cela d'un modernisme avide de voir le monde dans son intensité, par moments d'être ou par épiphanies, avec une acuité inédite. On pourrait aisément rapprocher *Minsk* de ces pages où Lily Briscoe, dans *To the Lighthouse*, tente de saisir par la peinture toute l'intensité du réel, n'en déplaie aux impressionnistes en vogue qui voudraient diluer le monde dans leurs pastels de verts et de gris (Woolf 25). En adoptant une démarche inspirée de l'empirisme scientifique sans pour autant souscrire à l'hypothèse d'une vision désubjectivée du monde, Lavinia Greenlaw donne à sa poésie une acuité rarement vue depuis l'apogée du haut modernisme. L'amour de la science, qui décèle l'ordre sous-jacent du monde, y rejoint l'amour de l'art, qui s'étonne du tumulte de la couleur. À l'illusion d'une perception objective succède une immersion dans l'intensité du monde, dans ce qui travaille et traverse à la fois l'art, le vivant et la conscience qui les saisit, en une même et vibrante vision des formes que n'aura pas asséchée un excès de formalisme.

- 13 Ce moment où l'on saisit et figure le monde par les yeux et la conscience est au cœur des préoccupations de l'auteur, ainsi qu'elle l'a souvent réaffirmé : « If I write about anything in particular I write about how we see and how we try to see », annonce-t-elle en avant-propos du poème « Night Photograph » (Greenlaw 1993, 54). Dans un entretien accordé au *Scotsman* en 2012, elle précise : « I've always been interested in the moment at which we try to make sense of things. When I understood that vision is only half to do with physiology, and the other half is to do with what you expect to see, I became intrigued. Astronomers look into space and see a cluster of stars and say, "That looks like a crab", so they call it the Crab Nebula » (Mansfield). Cette poésie intègre donc l'analogie à la perception, avec l'image de la fourmilière pour colorer la perception du tableau (« as busy and inward as an ant hill »). La saisie du monde s'ancre dans la sensation, le concept se formant par analogie et métaphoricité : la vision exprimée ici n'est pas très éloignée des thèses empiristes de Locke, Condillac ou Herder.
- 14 Ces points d'ancrage théoriques ont en commun d'entrelacer philosophie de la perception et philosophie du langage. Retournons à présent vers le tableau de Malevitch, et voyons comment Lavinia Greenlaw parvient à habiter son objet, à nous le faire habiter par l'écriture. Les trois hypothèses avancées sous forme de boutade (l'habitant entré par une autre face de la maison, l'habitant-taupe, l'habitant-passe-murailles) pourraient bien nous permettre de comprendre certains des procédés à l'œuvre aussi bien dans le tableau que dans le texte, pourvu que nous les comprenions cette fois comme des modalités du regard. Comment la surface monochrome s'est-elle changée en volume habitable ? Seront examinées ici les possibilités d'un regard contournant, d'un regard-taupe et d'un regard-passe-murailles.
- 15 Première hypothèse, donc, on est entré dans la maison par un accès que nous ne voyons pas, car il est tout simplement sur une autre face que la perspective frontale ne permet pas de voir. La maison nous tournerait le dos, et le poème aurait vocation à la contourner

pour nous y introduire. L'idée n'est qu'amusante, au fond, et ne résiste pas à l'épreuve de la rencontre avec le tableau. Notre intuition de spectateur nous le dit sans détours, cette forme nous fait face, elle nous confronte, elle nous regarde par ses yeux effacés. Par sa manière d'occuper l'espace, elle indique ce rapport frontal : verticale, plus haute que large, elle tend au spectateur l'image en miroir de sa propre posture. Se trouver devant le tableau, c'est faire l'expérience de la stature, du face-à-face, comme devant les toiles de Rothko là encore, avec ce principe suprématisiste qui fait primer la sensation artistique sur la représentation. Ce que dit le tableau de Malevitch n'a rien de minimaliste ; il n'est pas question de réfuter toute transcendance pour se cantonner dans une vision tautologique résumée à « What you see is what you get », voire, pour citer Frank Stella, « What you see is what you see » (Glaser 158). Là où le minimalisme conçoit des toiles blanches et des cubes noirs comme un point d'arrivée, aboutissement d'un travail de sape de tout ce par quoi l'œuvre s'imagine un arrière-monde, le suprématisisme perçoit le *Carré blanc sur fond noir* comme un point de départ, degré zéro donnant lieu à un nouveau langage. Pour inaugurer ce langage, Malevitch s'appuie sur l'intensité de la sensation, avec des accents presque mystiques dans les essais qui théorisent la démarche. En confrontant le spectateur, en lui imposant la présence de ses murs aveugles, l'œuvre est investie de cette portée auratique que décèle Georges Didi-Huberman chez Donald Judd ou Tony Smith dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (112). « Ce qui nous regarde » : monolithique, l'objet se tient devant nous et nous renvoie notre regard. Nous n'avons pas encore accès à l'intérieur de la maison rouge, mais au moins avons-nous reconnu qu'il nous faisait face, et que l'effacement des portes et des fenêtres n'était qu'une façon de réduire la forme à sa propre évidence géométrique et chromatique – une évidence que le poème affronte, sans s'y dérober par un abus de métaphores ou d'allusions.

- 16 La deuxième hypothèse serait celle d'une habitation par en dessous : on serait entré dans cet espace souterrainement, par excavation et remontée. Quelles modalités de l'acte de lecture vise-t-on en disant cela ? Pour Lavinia Greenlaw, il s'agit en pénétrant l'image de fabriquer une chronologie, une histoire personnelle. L'écriture creuse une dimension, ouvre un chemin, révèle un soubassement. Pour s'en convaincre, revoyons ces bandes de couleur qui parcourent les dernières œuvres de Malevitch. Et si, au lieu de voies parallèles, on avait un sol stratifié vu en coupe ? Et si le tableau donnait à voir les chapitres entassés d'un territoire ? Le poème déroulerait alors la lecture géologique de ce qui n'est plus un premier plan, mais une série de couches amoncelées qui auraient enclos leur récit dans leur ensevelissement même. Cet imaginaire géologique informe un autre poème du même recueil, « Lord Yarborough's Defence » (Greenlaw 2003, 38), qui est en fait un « poème trouvé », c'est-à-dire, comme l'objet trouvé pour Duchamp ou les sons trouvés en musique concrète, un texte pré-existant changé en poème par une découpe versifiée, ainsi que l'avait fait W.B. Yeats pour une phrase de Walter Pater sur la Joconde, jugeant qu'elle se prêtait mieux à une scansion poétique (Yeats 1). Dans « Lord Yarborough's Defence », les vers, de plus en plus longs, sont disposés verticalement avec un effet visuel ascendant, si bien que le texte matérialise les motifs de l'accrétion, de l'envasement, de ce qui avance souterrainement et gagne du terrain. Sonder ces masses minérales, explorer ces alluvions, ce serait dans « The Last Postcard » remonter le fil d'une histoire enfouie, celle de ces deux personnes dont le dialogue s'interrompt avec cette dernière carte postale. « The years are lining up / like the edge of the world » : l'empilement serait une lente sédimentation des années partagées, et leur lecture un secret à jamais scellé entre l'émetteur et le destinataire. La voix qui en chuchote l'indice

est proprement « narrative » au sens benjaminien (*Erzähler*), permettant à son lecteur de fonder un lieu de partage où transformer l'expérience vécue.

- 17 Une autre forme d'épaisseur révèle la troisième modalité du regard suggérée ici. Une simple reproduction numérique met en évidence un travail au couteau, avec des aspérités dans les zones plus claires, des empâtements dans le rectangle rouge. Cela, la carte postale le suggère sans doute, mais à moins d'aller au Musée de l'Ermitage, nous en sommes réduits à imaginer l'épaisseur du trait et les jeux de lumière sur les reliefs. Copie en petit format, la carte affiche une intention mimétique alors que le tableau fonctionne sur le mode de la dissemblance par rapport à son objet, la maison rouge en l'occurrence, pour devenir un nouveau référent, un signifiant flottant, autonome par rapport à tout modèle. Mais la carte est une copie évidemment imparfaite car sans épaisseur. Il s'agira donc de redonner vie et texture à cette carte d'où les aspérités de la peinture au couteau ont été lissées. Le regard se fait passe-murailles en ce qu'il passe outre à la médiocrité du support cartonné pour envisager le tableau original dans toute sa consistance, son fourmillement (« as busy and inward as an ant hill »), son épaisseur (« thickening pool »). La reproduction se trouve donc vraiment « prise à revers », dans un geste qui en traverse la mince surface. Parce qu'il est censé s'inscrire au dos d'une carte postale, le poème inverse la logique de transformation de l'œuvre d'art en bien de consommation, le signe de ce retournement étant le glissement référentiel de « this house », qui désigne d'abord un lieu visible sur l'endroit, puis un lieu créé par le texte sur l'envers. La carte postale est une réduction trompeuse, qui enferme le rectangle de la maison rouge dans un autre rectangle, et n'a rien de commun avec la réduction phénoménologique (*Epoché*) qui examine les phénomènes tels qu'ils se présentent à la conscience.
- 18 Par son mode sériel de reproduction et de diffusion, la carte postale dépouille l'œuvre de toute dimension auratique. Alors que, dans l'exposition de 1915, Malevitch avait pris un malin plaisir à accrocher son *Carré noir sur fond blanc* dans l'espace réservé aux icônes (tout en haut, dans l'angle, un côté contre chaque mur), la carte postale annule le discours implicite du peintre sur la vocation du suprématisme à prendre le relais de l'art sacré. Elle se dissémine sans souci d'unicité ou de lieu. Cette perte de singularité, le poème la contrecarre dès son titre, « The Last Postcard », qui indique la fin d'une correspondance entre deux êtres. L'histoire personnelle que nous ne connaissons pas réinvestit d'aura ce qui en avait été privé par la reproduction sérielle ; la carte s'arrache à son mode de fabrication et devient, par sa charge affective, le terme de la série. L'écriture d'une histoire privée reléguée dans l'ombre, comme un sous-texte qui doit demeurer dans le retrait, devient le meilleur moyen d'octroyer une nouvelle aura en inscrivant l'objet dans un jeu de voilement et de dévoilement.
- 19 L'ombre et la réticence enveloppent l'arrière-fond, avec ces trois strophes pour bribes rescapées d'une légende soustraite. Trois strophes irrégulières, dont la découpe pourrait mimer une écriture au verso de la carte. À ce stade, il faut souligner le paradoxe de la chose, son statut d'objet impossible : la longueur du texte contredit le format de la carte postale. À moins que la carte n'ait le format A3 de certaines cartes d'anniversaire pour enfants, ou bien que le texte ne soit écrit en si fines pattes de mouche qu'il ne serait lisible qu'à la loupe, le poème n'est pas la reproduction d'une correspondance réelle, le cachet de la poste faisant foi d'authenticité ; c'est un simulacre de carte postale, dont le seul point commun avec le support prétendu est de ne pas être sous pli comme la « lettre volée », mais offert au regard. Nous sommes face à une lettre ouverte dont on peut se demander, pour reprendre la polémique entre Derrida et Lacan, si elle arrivera à son

destinataire. Cette impossible carte postale a bien pour destinataire le lecteur du recueil, ce qui infléchit le sens du poème : d'abord, je veux te donner cette maison (c'est-à-dire cette image mentale du tableau de Malevitch que tu ne vois pas), je donne non pas une petite copie rectangulaire produite en série mais une interprétation, une recreation, et à la fin, je veux te la donner, cette maison, en tant que foyer, lieu d'habitation et de partage. Je veux faire de cette maison rouge un texte que tu pourrais investir, et t'inviter à me rejoindre dans cet espace mental de la maison de Malevitch (« where I wish you were »), sachant que c'est impossible. Laisser à la mémoire ou à l'imagination le soin de recréer la maison rouge, bien qu'en 2003 deux clics de souris suffisent à faire surgir une copie numérique, c'est permettre à l'écriture d'habiter l'espace et de fabriquer un lieu autonome.

- 20 Il faut pourtant avancer, en guise de coda, l'hypothèse du contresens. Selon plusieurs critiques, la maison rouge représenterait la prison de Leningrad, où Malevitch fut incarcéré deux ans plus tôt au motif que ses recherches esthétiques témoignaient d'une forme de subversion. L'absence d'ouvertures serait alors le signe de la répression, sans rapport avec le suprématisme ou la phénoménologie. La genèse de cette lecture mérite un ultime détour, une dernière traversée des apparences qui nous conduit vers *Sensation du danger*, tableau peint par Malevitch au début des années 1930, aussi connu sous le titre *Homme qui court*⁷. La même maison rouge y apparaît à l'arrière-plan, avec son toit noir et ses trois points blancs, tout près d'une épée en forme de crucifix. Or, dans ce contexte, il s'agit de dire la hantise de la prison, la compassion pour le peuple souffrant, l'imbrication de la vie et de la mort (Marcadé 254-255). Ainsi, par jeu de superpositions, de filtres, le spectateur accède à un nouveau palier de sens, au prix d'un brouillage entre l'appréhension sensible immédiate et ce que nous dit la référentialité. Mesurons le problème épistémologique ainsi posé : le retour du même motif arraché à son contexte préserve-t-il sa signification d'origine ou le symbolisme n'est-il qu'un effet d'association ? Un motif prélevé sur un tableau à portée métaphorique, une fois isolé, conserve-t-il sa métaphoricité ? Porte-t-il encore les traces de cette intention première ? S'il ne nous revient pas de trancher ici la question, au moins pouvons-nous observer que le poème de Greenlaw imite la démarche même de Malevitch, arrachant le motif de la maison rouge à son environnement métaphorique pour en faire un objet esthétique, avec pour effet de fissurer cette autre prison qu'est le figement de l'œuvre dans une lecture, fût-elle attestée par la biographie. Ainsi, par la création d'un simulacre textuel, l'espace carcéral se serait ouvert et changé en abri. Réinvention ou trahison de l'Histoire ? Le débat, lui aussi, est ouvert.

BIBLIOGRAPHIE

Benjamin, Walter. *Œuvres*, vol. III. Trad. Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard, 2000.

Bradbury, Lorna. « A Writer's Life: Lavinia Greenlaw ». *The Telegraph* (19 novembre 2003). <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3607141/A-writers-life-Lavinia-Greenlaw.html> (dernière consultation le 25 mai 2015).

- Burnett, Craig. « Sound and Vision : An Interview with Lavinia Greenlaw ». *Frieze* 79 (November-December 2003).
http://www.frieze.com/issue/article/sound_and_vision/ (dernière consultation le 25 mai 2015).
- Derrida, Jacques. « Le Facteur de la vérité ». In *La Carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*. Paris : Flammarion, 1980, 439-524.
- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Éditions de Minuit, 1992.
- Dillard, Annie. « Lenses ». In *Teaching a Stone to Talk: Expeditions and Encounters*. New York: Harper and Row, 1982, 102-107.
- Dillard, Annie. *Pilgrim at Tinker Creek*. New York: HarperCollins, 1974.
- Douglas, Charlotte. « Malevich and De Chirico ». In Charlotte Douglas (ed.). *Rethinking Malevich*. London: Pindar Press, 2007, 254-293.
- Ehrenfels, Christian von. « Über Gestaltqualitäten ». In *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14. Trad. française dans D. Fisette, G. Fréchette (ed.). *À l'école de Brentano. De Würzburg à Vienne*. Paris : Vrin, 2007.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance : deuxième série (1847-1852)*. Paris : Louis Conard, 1926.
- Foucault, Michel. « Ceci n'est pas une pipe ». *Dits et écrits, Vol. I : 1954-1969*. Paris : Gallimard, 1994, 635-650.
- Glaser, Bruce. « Questions to Stella and Judd » (1964). In Gregory Battcock (ed.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Oakland: U of California P, 1995, 148-164.
- Greenlaw, Lavinia. *Night Photograph*. London: Faber & Faber, 1993.
- Greenlaw, Lavinia. *Minsk*. London: Faber & Faber, 2003.
- Heidegger, Martin. *Apports à la philosophie : de l'avenance* (1989). Trad. François Fédier. Paris : Gallimard, 2013.
- Husserl, Edmund. *Philosophie de l'arithmétique* (1891). Trad. Jacques English. Paris : PUF, 1972.
- Lacan, Jacques. « Le Séminaire sur "La Lettre volée" ». In *Écrits*. Paris : Éditions du Seuil, 1966, 11-61.
- Mansfield, Susan. « Interview: Lavinia Greenlaw, Poet and Novelist ». *The Scotsman* (10 mars 2012).
<http://www.scotsman.com/lifestyle/books/interview-lavinia-greenlaw-poet-and-novelist-1-2165128> (dernière consultation le 25 mai 2015).
- Marcadé, Jean-Claude. *Malévitch*. Paris : Nouvelles éditions françaises/Casterman, 1990.
- Woolf, Virginia. *To the Lighthouse* (1927). London: Grafton Books, 1977.
- Yeats, W.B. (ed.). *The Oxford Book of Modern Verse 1892-1935*. Oxford: Oxford UP, 1936.

NOTES

1. Voici comment l'auteur relate pour la revue *Frieze* le point de départ du recueil : « My starting point was a lost life — mine with someone, which then extrapolated itself into his great-aunt's lost life in Minsk. She ended up in London and one day was stopped by an inspector on the underground and couldn't find her ticket. He said "Where have you come from Madam?" and she replied "Minsk". Perhaps she and Lipnik were related » (Burnett).

2. Au sujet de certains poèmes du recueil *Minsk* : « They are the most personal poems, and therefore they are the most oblique » (Bradbury).
 3. Mark Rothko, *Untitled*, 1969, Museo Universidad de Navarra, Pampelune.
 4. Vincent Van Gogh, *La Maison Jaune (La Rue)* (1888), huile sur toile, 72x91,5cm, musée Van Gogh, Amsterdam, Fondation Vincent Van Gogh.
 5. Nous reprenons ici les termes choisis par Charlotte Douglas (« the psychic elevation of an a-historical, undifferentiated, archetypal image »), qui rappelle à juste titre que dans le titre d'origine, le mot *dom* pourrait tout aussi bien se traduire par « bâtiment » que par « maison » (Douglas 278).
 6. Le concept est souvent associé aux travaux de Christian von Ehrenfels, dont l'article « Über "Gestaltqualitäten" » a inspiré l'école de Berlin, qui définit la *Gestalt* comme une fusion des données sensorielles et des qualités de forme (Ehrenfels 225-260). Husserl, qui comme Ehrenfels était un élève de Franz Brentano, infléchit cette notion vers l'intuition immédiate de la quantité comme qualité.
 7. Kasimir Malevitch, *Sensation du danger (L'Homme qui court)*, Centre Pompidou, Paris.
-

RÉSUMÉS

Parmi les paysages abandonnés, entrevus ou reconstruits qui forment la trame du recueil *Minsk* (2003), Lavinia Greenlaw consacre un poème au tableau « Maison rouge » de Kasimir Malevitch (1932). Le choix surprend, et les défis sont multiples : il s'agit d'habiter par le poème un lieu sans portes ni fenêtres, d'investir par la narration un espace qui paraît s'y dérober et littéralement tourner le dos au spectateur, de creuser ce qui ressemble d'abord à un motif en plat. L'ambivalence du suprématisme s'y trouve dupliquée, entre austérité géométrique et transcendance de la sensation esthétique. Cette habitation, dont la possibilité s'offre à travers la modalité du doute, se déploie dans un dispositif situant le poème sur l'envers d'une carte postale, manière d'intercaler une épaisseur supplémentaire entre le support et le texte. La reproduction du tableau devient lieu de transitivité et de fabrication d'une communauté entre scripteur et récepteur, si bien que dans le temps nécessaire à la lecture du poème, véritable traversée des apparences, un assemblage hermétique de figures géométriques élémentaires s'est converti en lieu ouvert où fonder un partage.

Minsk, a collection of poems published in 2003 by British author Lavinia Greenlaw, is devoted to paradoxical landscapes, whether abandoned, barely glimpsed or reconstructed. Among these, "The Last Postcard" is based on Kasimir Malevich's 1932 painting *The Red House*. While the original subject is a mere rectangle without doors or windows that seems to resist interpretation, Greenlaw's poem turns it into a livable place by adding depth and narrative substance to an apparently flat, two-dimensional object. This attempt echoes the ambiguities of suprematism itself, caught as it is between stark, unadorned geometric forms and the quest for aesthetic transcendence. Greenlaw's poem is purportedly written on the back of a postcard, which adds an extra layer by conferring personal meaning to the original material. Thus, the painting, together with its mass-produced reproduction in the format of a postcard, becomes a locus of connection between writer and reader. The experience of reading corresponds to the Heideggerian trope of dwelling, whereby landscape and text are made hospitable through specific interpretive strategies.

INDEX

Mots-clés : peinture, interprétation, suprématisme

Keywords : painting, interpretation, suprematism

oeuvre Minsk, Last Postcard (The)

AUTEURS

BERTRAND ROUBY

Ancien élève de l'École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, professeur agrégé d'anglais, Bertrand Rouby est l'auteur d'une thèse sur le poète anglais David Gascoyne et d'une trentaine d'articles, publiés en France et au Canada, qui s'ordonnent selon trois axes de recherches : la poésie britannique moderne et contemporaine, les arts visuels contemporains et la chanson. Il est maître de conférences à l'Université de Limoges, où il enseigne la littérature britannique, les cultures populaires et la traduction, membre de l'équipe de recherches Espaces Humains et Interactions Culturelles (EA 1087), et partenaire de la chaire d'étude sur le Canada (Communauté d'Universités et d'Établissements Limousin-Poitou-Charentes).