Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2015

The Voting Rights Act at 50 / Hidden in Plain Sight:
Deep Time and American Literature

« An Octopus / of ice » : stratigraphies d'un poème

Aurore Clavier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/7322>

DOI : 10.4000/transatlantica.7322

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFA)

Référence électronique

Aurore Clavier, « « An Octopus / of ice » : stratigraphies d'un poème », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2015, mis en ligne le 31 août 2015, consulté le 06 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/7322> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.7322>

Ce document a été généré automatiquement le 6 février 2023.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

« An Octopus / of ice » : stratigraphies d'un poème

Aurore Clavier

- 1 L'histoire est bien connue des lecteurs de Marianne Moore, presque autant que le poème qui s'en inspire. Durant l'été 1922, puis de nouveau l'année suivante, Moore séjourne dans les environs de Seattle, où stationne alors son frère Warner, engagé comme chapelain pour la Marine américaine. Ces visites se prêtent à diverses explorations de la région, parmi lesquelles plusieurs randonnées autour du Mont Rainier, point culminant de l'État de Washington, devenu le cinquième parc national du pays en 1899¹. Moore y séjourne quelques jours, arpente les sentiers autour de Paradise Meadow, au pied du glacier Nisqually, explore, en cordée, ses cavernes de glace. Comme souvent chez elle, la seule expérience physique ne saurait pourtant se concevoir sans sa contrepartie intellectuelle et livresque : les quelque dix-huit mois qui englobent ces deux voyages dans le nord-ouest et nourrissent la composition des vers d'« An Octopus » consacrés au sommet, sont jalonnés de lectures sur le sujet – travaux des naturalistes John Muir ou John Burroughs, récit de voyages de Walter Dwight Wilcox – auxquelles s'ajoutent les cinquante-deux pages de *Rules and Regulations* délivrées par le National Park Service aux visiteurs du Mont Rainier, ou encore, plus indirectement, des écrits théologiques, philosophiques ou historiques tels que *The Saint's Everlasting Rest* de Richard Baxter ou les *Historical Sketches* du Cardinal Newman².
- 2 De ces ouvrages « An Octopus » porte la trace omniprésente, plus visible encore que celle du propre passage de Moore sur le site, à travers les innombrables citations qui émaillent les deux cent trente vers du poème d'origine – soit, comme le souligne Patricia Willis, vingt-huit phrases sinueuses, autant que le Mont Rainier compte de glaciers (Willis, 1984, 249). Si ce poème suit ainsi les étapes d'une excursion en montagne, au rythme irrégulier de ses reliefs – contreforts boisés, sommet tronqué par l'explosion du volcan qui gît en son cœur, prairies subalpines, mers de glace –, il est tout aussi bien l'exposé d'une « marche [...] à travers la connaissance³ » (Pinsky, 1990, 23), dont la lente progression se mesure à l'accumulation des lignes, à la collecte minutieuse des données scientifiques, aux aspérités marquées par les guillemets, aux

digressions matérialisées par les débordements des vers sur la page calibrée du *Dial*, où le poème paraît pour la première fois en décembre 1924⁴. Ce report du monde réel aux dimensions de l'imprimé n'est toutefois pas sans risque de distorsion, comme le suggèrent d'emblée les premiers vers :

An Octopus
 of ice. Deceptively reserved and flat,
 it lies "in grandeur and in mass"
 beneath a sea of shifting snow dunes ;
 dots of cyclamen red and maroon on its clearly defined pseudopodia
 made of glass that will bend—a much needed invention—
 comprising twenty-eight icefields from fifty to five hundred feet thick,
 of unimagined delicacy.
 "Picking periwinkles from the cracks"
 or killing prey with the concentric crushing rigour of the python,
 it hovers forward "spider fashion
 on its arms" misleadingly like lace ;
 its "ghostly pallor changing
 to the green metallic tinge of an anemone starred pool."
 [...] Completing a circle,
 you have been deceived into thinking that you have progressed (312)

- 3 Derrière la multiplication des mesures et des relevés, garants d'une apparente exactitude, affleure d'emblée l'indication d'un écart perceptif, sous l'effet d'un mouvement contradictoire. Tandis que le titre, que prolonge immédiatement le premier vers, engage le lecteur dans le poème avant même qu'il ne s'en rende compte, le passage qui s'y joue entre le littéral et le figuré implique quant à lui une rupture sémantique, doublée d'un changement de focale qui met à nu l'illusion d'optique créée par la vue aérienne de la montagne, dont les glaciers figurent autant de tentacules contorsionnés tout autour de son centre. Qui croyait plonger vers les fonds marins se heurte ainsi à la dureté minérale du glacier, comme maintenu à la surface, empêché de pénétrer plus avant, sinon à scruter le seul glaçage de la carte. L'ajustement visuel nécessaire au glissement métaphorique doit ainsi passer par une formalisation cartographique montrant le sommet couché sur le papier, au prix d'un aplatissement de ses reliefs, de sa densité, de sa profondeur géologique et, par là-même, temporelle. Ainsi *gisant*, le glacier *ment* (« It lies "in grandeur and in mass" », je souligne), compromettant d'abord toute incursion, contraignant l'explorateur aux tours et détours de la circumambulation, de l'errance, de l'erreur, comme l'indique un premier parcours de son périmètre : « Completing a circle, / you have been deceived into thinking that you have progressed. »
- 4 La résistance qu'oppose au regard le commencement du poème explique sans doute en partie la fascination critique pour ses effets de surface, qu'ils soient formels, géographiques ou historiques. Parmi les études qui se sont confrontées au sommet depuis les trente dernières années, l'article que Bonnie Costello lui consacre dans *Modernism and Unreadability* identifie dans la juxtaposition de ses fragments hétéroclites, dont la composition suit de peu la publication du *Waste Land* d'Eliot, un emprunt aux techniques picturales du collage, à même de retranscrire le chaos illisible du monde et d'exercer la perception moderniste (Costello, 2011, 17-35). Dans une veine plus proche de l'éco-critique, la lecture qu'elle livre du poème dans *Shifting Ground: Reinventing Landscape in Modern American Poetry* s'intéresse aux débordements irrépressibles de la nature face aux cadres des discours institutionnels ou scientifiques (Costello, 2003, 86-207), perspective reprise notamment par Jennifer Ladino à travers le

prisme spécifique de l'industrie touristique, alors en plein essor (Ladino, 2005, 285-315). Fiona Green replace semblablement le poème dans le contexte immédiat des années 1920, marquées par les débats sur l'eugénisme et la restriction des flux d'immigration, censés préserver un hypothétique caractère américain (Green, 2005, 137-49).

- 5 Quoique justes et souvent très riches, ces lectures tendent toutefois à réduire le poème à la seule dimension de l'Amérique du premier XX^e siècle, absorbée par ses questionnements les plus contemporains, ou héritière, au plus lointain, des enjeux nationaux du siècle précédent, escamotant étrangement la profondeur temporelle du site lui-même. Car avant d'être un parc national, le Mont Rainier est d'abord un volcan et un glacier dont l'existence, à l'échelle des temps géologiques, excède de loin l'histoire humaine, si ce n'est celle du vivant. Ainsi, plus qu'un espace de projection idéologique ou esthétique, la surface blanche de la montagne n'offre-t-elle pas plutôt un lieu de résistance, à même d'inquiéter les constructions de l'histoire courte, par la profondeur, la densité, l'enfouissement qu'elle présuppose ? Réciproquement, se peut-il que le poème se joue d'une certaine lecture réductrice du temps long, et de la sacralisation des origines nationales qu'elle recouvre, en confrontant les durées, en démultipliant des strates qu'il prend soin d'entremêler pour mieux dérouter les chronologies établies ? Dès lors, comment les vers de Moore, en laissant affleurer les strates de graphies antérieures au cœur des sillons qu'ils tracent, des brisures qu'ils marquent, et des retournements qu'ils engagent, offrent-ils un espace privilégié au creusement temporel du territoire, au-delà des seules formes modernistes où l'on tend trop souvent à l'enserrer ?

Écorcer le sens : le vers poétique à l'épreuve des profondeurs

- 6 Si l'exploration du glacier s'ouvre en effet sur le déploiement d'une carte plane, celle-ci ne tarde pas à se révéler fendue, écorcée, trouée, travaillée en somme par d'incessants mouvements souterrains. « Neatness of finish! Neatness of finish! » : ainsi l'exclamation lancée au dernier tiers du texte trahit-elle l'exaspération de l'observateur face à la surface glacée de cette masse géologique, de cette forme littéraire mutique à force de raffinements, que l'ironie de la répétition s'applique déjà à craqueler. Quelques vers plus haut, c'est une longue référence à la Grèce Antique qui, loin d'offrir un socle culturel à la vision contemporaine, apparaît à l'inverse aussi solaire que superficielle, mince sédiment exposé au jour d'une éternité sans profondeur :

Inimical to "bristling, puny, swearing men
equipped with saws and axes,"
this treacherous glass mountain
admires gentians, ladyslippers, harebells, mountain dryads,
and "Calypso, the goat flower—
that greenish orchid fond of snow"—
anomalously nourished upon shelving glacial ledges
where climbers have not gone or have gone timidly,
"the one resting his nerves while the other advanced,"
on this volcano, with the bluejay her principal companion.
"Hopping stiffly on sharp feet" like miniature icehacks—
[...] he knows no Greek, the pastime of Calypso and Ulysses—
"that pride producing language,"
in which "rashness is rendered innocuous, and error exposed

by the collision of knowledge with knowledge.”
 “Like happy souls in Hell,”
 the golden grasshoppers of Greece
 amused themselves with delicate behavior
 because it was “so noble and so fair” ;
 not practiced in adapting their intelligence
 to eagle-traps and snow shoes,
 to alpenstocks and other toys contrived by those
 “alive to the advantage of invigorating pleasures.”
 Bows, arrows, oars, and paddles, for which trees provide the wood,
 in new countries more eloquent than elsewhere—
 augmenting the assertion that, essentially humane,
 “the forest affords wood for dwelling and by its beauty
 stimulates the moral vigor of its citizens.”
 The Greeks liked smoothness, distrusting what was back
 of what could not be clearly seen,
 resolving with benevolent conclusiveness,
 “Complexities which still will be complexities
 as long as the world lasts.” (316-17)

- 7 En lieu et place du Mont Olympe – qui a pourtant donné son nom à un sommet voisin du Mont Rainier, parc national, lui aussi –, se dresse une insidieuse montagne gelée dont la transparence vitreuse n’est qu’illusion glissante (« this treacherous glass mountain »), doublée d’un volcan capable d’exploser à tout moment, ouvrant soudain la carte centrée sur l’Europe antique aux confins de l’Extrême Orient :

“a mountain with those graceful lines which prove it a volcano,”
 its top a complete cone like Fujiyama’s
 till an explosion blew it off. (314)

- 8 La forêt qui la recouvre en partie n’évoque les sortilèges de la nymphe Calypso, retenant Ulysse prisonnier, ou des fées shakespeariennes, dont les jeux égarent les Athéniens dans *A Midsummer Night’s Dream*, qu’afin de leur substituer les tours de la nature, plus imprévisibles encore pour les randonneurs vulnérables et les bûcherons acariâtres, et que seuls semblent à mêmes de déjouer les autochtones, capables d’adapter pragmatiquement leurs outils, loin des concepts immuables de la pensée grecque. La clarté qui baigne les reliefs méditerranéens cède ainsi à la pénombre et à la dissimulation, dans une contrée à laquelle la philosophie semble aussi peu adaptée que la géométrie euclidienne. La nature du Mont Rainier se montre réfractaire au confort des conclusions nettes (« benevolent conclusiveness »), à la suavité des raisonnements bien menés (« the Greeks liked smoothness »), comme aux apparences séductrices de la pastorale qui, définie par William Empson comme l’art de « faire entrer le complexe dans le simple⁵ » (Empson, 1974, 22) contraste brutalement avec les ambiguïtés imbriquées de son anti-modèle, derrière lequel s’esquisse l’image mouvante du glacier, pliée par l’enjambement et floutée par le redoublement de l’indéfinition en négation : « distrusting what was back / of what could not be clearly seen ».
- 9 De ce fait, la surface fascine moins pour ce qu’elle paraît présenter au regard que pour ce qu’elle retient caché sous l’apparente résistance de sa matière. C’est ainsi qu’en dépit, si ce n’est en vertu des accusations de froideur et de complexité souvent formulées contre la poésie de Moore, H. D. pourra associer cette dernière, à l’« école de la gemme » (« the gem school ») qui, selon elle, compte déjà, en plus d’elle-même, Dickinson, Poe ou Frost parmi ses représentants. Anette Debo souligne bien ce que ce paradigme des profondeurs laisse contempler des cristallisations poétiques que

permettent les compressions secrètes s'opérant au creux des roches, tout en offrant à la littérature américaine une alternative à l'écrasant expansionnisme whitmanien :

This strand of American literature allows, then, a place for [H.D.'s] own voice, for her crystalline poetry, which, especially in 1937, could not be characterized as expansive. These poems spoke in not only a concentrated voice but also a voice tied to the American land through the gem metaphor—gems are made within the larger rock mass, in the way that heated and compressed carbon makes a sparkling diamond. (Debo, 2012, 82)

- 10 La métaphore d'H. D. rappelle aussi l'image de « la mine », du « gisement de sens » que Christine Savinel reconnaît dans la poésie d'Emily Dickinson, et plus largement, aux fondements de l'imaginaire américain :

Lorsque le cœur des ténèbres se fait noyau dur, et prend corps dans la métaphore de la mine de charbon, le sens de la séparation s'inverse. La perte est toujours là, dans ses restes carbonisés. L'enfouissement demeure, en son site propre, qu'est la mine. Mais la métaphore ouvre sur sa capacité d'exposition : par l'extraction, c'est l'enfouissement qui s'exhibe. Nulle menace de dissipation ne pèse cependant sur le secret. Simplement, il s'expose. Repassant par son origine étymologique, le secret devient sécrétion. Ainsi matérialisé, il donne lieu à toutes sortes d'extractions métaphoriques. Il donne également prise à diverses métamorphoses poétiques. Dans l'imaginaire dickinsonien, le mouvement de la pelle du fossoyeur s'inverse en mouvement de la pelle du mineur, ou du chercheur d'or. En ce sens, son imaginaire vient s'inscrire dans les structures profondes de l'imaginaire américain. La mine y a longtemps représenté la polarisation, à la fois concrète et onirique, du fantasme d'un secret de la terre. Autant, et peut-être plus, que le miroitement d'une fortune soudaine, il y avait là l'attrait d'une manifestation mystérieuse du dedans de la terre. La mine est beaucoup plus vaste – symboliquement aussi – que le trésor qu'elle livre. (Savinell, 1993, 75)

- 11 Que par l'œuvre du temps long, la terre recèle un « gisement de sens » plus qu'une trouvaille précieuse apparaît clairement dans le travail de Moore. Si les noms de gemmes ponctuent ça et là les textes de leur éclat particulier, c'est généralement pour donner lieu à une analyse quasi-mathématique de leur structure, comme l'atteste « Museums », un poème inédit de 1919, où l'on apprend par exemple, au détour d'une galerie, que « la forme caractéristique / de l'émeraude à l'état brut est un // prisme à six faces⁶ » (Moore, 1977, 8-9). De même, la précision terminologique dont font montre les multiples énumérations de minéraux et minerais dans « An Octopus » semble caractéristique des analyses du pétrographe, quand bien même les gisements qu'ils exposent nous sont simultanément refusés, comme pour repousser l'excavation définitive du sens :

Composed of calcium gems and alabaster pillars,
topaz, tourmaline crystals and amethyst quartz,
their den is somewhere else, concealed in the confusion
of "blue forests thrown together with marble and jasper and agate
as if whole quarries had been dynamited." (313)⁷

- 12 La paléontologie ne saurait mieux livrer les secrets de la terre : si le cœur du poème fait un instant mine de présenter la coupe parfaite d'une « fleur fossile », ici moins spécimen préhistorique qu'image du glacier lui-même, ce n'est que pour mieux en retarder l'appréhension. La fleur semble sans défaut, prête à dévoiler le cœur vivant d'où sourd sa matière – poche de magma d'où rayonnent ses coulées de lave, sommet d'où partent ses champs de neiges –, mais se montre aussi froide et pétrifiée qu'hermétique au regard :

this fossil flower concise without a shiver,
 intact when it is cut,
 damned for its sacrosanct remoteness—
 like Henry James, “damned by the public for decorum” :
 not decorum but restraint. (317)

- 13 Le sens semble bien là, enfoui sous la surface, à l'image du cœur en fusion, brûlant secrètement sous l'écorce gelée de la terre, mais il demeure inaccessible au lecteur trop impatient pour s'essayer à briser la glace, comme l'atteste l'apparition d'Henry James, pour qui Moore jouera les exégètes dans un essai composé dix ans plus tard, en pointant, par-delà la froideur dont il est comme elle souvent accusé, l'intensité des sensations les plus physiques⁸. Le creusement de la terre s'apparente donc finalement moins aux excavations minières qu'aux sondages de l'archéologie, de la paléontologie, de la géologie dont les discours eux-mêmes se relaient constamment, redoublant le feuillettement du temps de multiples graphies, rendant visible, dans la superposition même des vers, et les incrustations de fragments importés dont ils sont sans cesse parcourus, la lente stratification du sol. Le poème procède ainsi simultanément par dépouillement – chaque couche en révèle une plus ancienne à mesure que le poème avance – et par recouvrement – empilement des vers sur la page, émaillage de citations servant tout à la fois de socle primitif et de sédiment nouveau, puis, à partir de la publication du recueil des *Observations* en 1924, ajout de notes bibliographiques en fin de volume, explicitant les sources de façon faussement exhaustive tout en leur ajoutant une épaisseur de texte supplémentaire.
- 14 De tels procédés ne sont pas rares chez Moore, tout particulièrement lorsque le texte se tourne vers le sol américain et ses jalons les plus iconiques. De point ou d'étendue sur la carte du territoire national, le lieu se déploie alors à la verticale, traversé de toute l'épaisseur d'un temps qui l'outrepasse. Ainsi, sous l'accrétion verticale de « New York », autre poème de 1919 où « l'espace [...] nécessaire au commerce » masque à peine le précédent « centre de vente des peaux en gros », les pelisses échangées par les Indiens et les marchands occidentaux dessinent peu à peu la carte bigarrée de Manhattan, et finissent par découvrir la temporalité plus ancienne des espèces animales :
- [...] accreted where we need the space for commerce—
 the center of the wholesale fur trade,
 starred with tepees of ermine and peopled with foxes,
 the long guard-hairs waving two inches beyond the body of the pelt ;
 the ground dotted with deer-skins—white with white spots
 “as satin needle-work in a single colour may carry a varied pattern,”
 and blankets of eagle's down— (Moore, 2002, 267)
- 15 À mesure que le plan se creuse et s'élargit, ce n'est pourtant plus la seule cité new-yorkaise que donne à voir le poème, mais l'état tout entier, voire au-delà, lorsque le centre industriel de Pittsburgh – qui, nous renseigne une note, précéda New York dans le commerce des fourrures – est seulement désigné par la confluence primitive des fleuves Monongahela et Allegheny où la ville fut jadis érigée. Autre lieu, autre temps : dans « Virginia Britannia », publié quelque douze années plus tard, c'est le site archéologique de Jamestown qui se prête à la fouille lorsque les ruines et les traces à demi effacées sur les pierres de l'église et de son cimetière, laissent affleurer l'ancien domaine indien, lui-même recouvert par la végétation primordiale des côtes américaines :

Pale sand edges England's old
 dominion.
 [...]
 A deer-
 track in a church-floor
 brick and Sir George Yeardley's
 coffin-tacks and
 tomb remain. The now-tremendous vine-
 encompassed hackberry
 starred with the ivy-flower,
 shades the church tower.
 And "a great sinner lyeth here" un-
 der the sycamore. [...]
 Care has formed walls of yew
 since Indians knew
 the Fort Old Field and narrow neck of
 land that Jamestown was.
 [...] Terrapin
 meat and crested spoon
 feed the mistress
 [...] of brass-knobbed slat front door
 and everywhere open
 shaded house on Indian-
 named Virginian
 streams, in counties named for English lords ! (Moore, 2008, 107, 110)

- 16 Les sinuosités prosodiques, que reprennent les nombreuses figures en quinconce, miment ici les hésitations cartographiques, à mesure que les noms indiens percent la toponymie britannique (ou sa langue d'autorité, le latin).
- 17 Un même mouvement travaille précisément « An Octopus », plus ouvertement tourné vers la géologie par le sujet qui l'occupe. Le hiatus du titre superpose d'emblée des temporalités hétérogènes, l'agitation constante du vivant d'une part, et l'évolution plus lente de la glace et de la roche, d'autre part. Chevauchement que confirme la suite du poème, quand les pins douglas, ces « spécimens austères de nos familles royales américaines », – transposition, sous le climat alpin, du sequoia californien dont, rappelle Fiona Green, les conservationnistes avaient fait l'emblème d'une majesté américaine primitive (Green, 2005, 140) – semblent disputer la propriété des lieux aux animaux dont les ancêtres ont eux-mêmes « préempté » la terre :

The firtrees in "the magnitude of their root systems,"
 rise aloof from these maneuvers "creepy to behold"—
 austere specimens of our American royal families
 [...] What spot could have merits of equal importance
 for bears, elk, deer, wolves, goats and ducks ?
 Preempted by their ancestors,
 this is the property of the exacting porcupine,
 and of the rat "slipping along to its burrow in the swamp
 or pausing on high ground to smell the heather" ; (312-13)

- 18 À moins que la roche elle-même ne prétende à cette primauté, avant que d'être appropriée, pour servir à l'ours de repaire caché, ou d'être ensevelie sous la flore, tenant à la fois de lieu d'ancrage pour les espèces vivantes, et de spécimen à part entière, dont les plantes et animaux qui lui sont attachés semblent fournir les caractères primordiaux, nécessaires à son identification :

“The rock seems frail compared with their dark energy of life,”
 its vermilion and onyx and manganese-blue interior expansiveness
 left at the mercy of the weather ;
 “stained transversely by iron where the water drips down,”
 recognized by its plants and its animals. (312)

- 19 La faune moderne est certes présente sous la figure du touriste ou du guide de montagne, « descendant du trappeur » (« the mountain guide evolving from the trapper », 314), mais les règlements⁹ de l'homme occidental semblent de peu de poids face au glacier, tout comme les cultures antiques – grecque ou biblique – qui fondent sa civilisation. En effet, la toponymie du site, comme les rapprochements mythiques ou littéraires qu'il inspire avec le Paradis perdu de la Genèse ou de Milton, le Mont Olympe des dieux grecs, le Mont Blanc sublime de Shelley, s'effacent presque sous Big Snow Mountain et Mount Tacoma, les noms indiens du Mont Rainier – désignation anglaise qui, elle, n'est jamais donnée qu'en note finale et séparée du texte.

« Intact when it is cut » ? Chimère de l'origine

- 20 En se prenant au jeu des profondeurs et de leur dévoilement progressif, il serait dès lors tentant d'imaginer le poème mu par la quête d'un fondement ultime. Le temps long serait, en dernier lieu, celui d'une origine immémoriale qu'il s'agirait pourtant d'exhumer par le truchement d'une anamnèse géo-poétique. La période qui entoure la composition de « An Octopus » semble en effet s'y prêter. Comme le souligne Charles Alexander dans une étude sur le nationalisme dans les arts du vingtième siècle, les années 1910 ont vu se raviver un nationalisme culturel hérité du siècle d'Emerson, dans l'espoir d'une nouvelle « Renaissance américaine » (Alexander, 1980, 28 *et passim*). Tandis que T. S. Eliot ou Ezra Pound ont quitté le pays pour un exil européen voué à perdurer, certains artistes, intellectuels, éditeurs ou mécènes demeurés sur place s'emploient à trouver la formule d'une culture proprement autochtone, à leurs yeux longtemps sclérosée par l'anglophilie *genteel* de l'Âge d'or. Or si, à l'image des peintres précisionnistes par exemple, certains perçoivent dans la réévaluation de la science et de la technologie modernes, où le pays excelle, la voie d'une réinvention nationale, beaucoup se tournent au contraire vers un passé fantasmé, à la recherche d'une fondation historique, voire préhistorique, à laquelle renvoyer l'Amérique. Ainsi les *Young Americans* entreprennent-ils de recouvrer « un passé utilisable » (« a usable past ») dans les termes de Van Wyck Brooks (Brooks, 1918, 337), en remaniant les généalogies historiques et littéraires, non sans en recouvrir des pans entiers, à l'image de la geste puritaine ou de la percée pionnière qu'ils accusent de tous les maux de l'Amérique mercantile. Plus fondatrices encore apparaissent ces « cultures enterrées » par la marche effrénée de la modernité, Mexicains du Sud-Ouest, voire vagues d'immigrants englouties par l'uniformisation culturelle. Un tel tableau constitue dans l'ouvrage de Waldo Frank, *Our America*, le cœur du chapitre intitulé « The Land of Buried Cultures », dans lequel Frank, à partir d'une scène de vie quotidienne à Pueblo, Colorado, remonte aux strates antérieures du peuplement américain. Face à l'incessante avancée du pionnier, le descendant du colon mexicain incarne selon lui un enracinement plus profond, seul capable d'intégrer la culture indienne ancestrale (Frank, 1919, 95-96). Semblablement, D.H. Lawrence déplore, dans un journal américain paru peu après, l'extinction de « l'Amérique rouge assassinée » (« murdered red America ») par ses explorateurs et ses colons, appelant son peuple à reprendre le fil de

sa culture native, par-delà la fausse continuité du lien européen (Lawrence, 1920, 69). Quelques années plus tard, il se félicitera d'en retrouver la trace dans le travail accompli par William Carlos Williams pour *In the American Grain*. De cette série d'études poétiques sur l'histoire du Nouveau Monde, à travers lesquelles Williams entend « renommer les choses vues, désormais perdues sous un chaos de titres empruntés, impropres pour beaucoup, sous lesquels se cache leur vrai caractère¹⁰ » (Williams, 2009, n. p., je traduis), l'une, consacrée aux voyages de Colomb, semble pointer au-delà même de l'authenticité du document, vers ce territoire où espace et temps s'entremêlent, en-deçà des chronologies et des cartes connues :

The New World, existing in those times beyond the sphere of all things known to history, lay in the fifteenth century as the middle of the desert or the sea lies now and must lie forever, marked with its own dark life which goes on to an immaculate fulfillment in which we have no part. But now, with the maritime successes of that period, the western land could not guard its seclusion longer ; a predestined and bitter fruit existing, perversely, before the white flower of its birth, it was laid bare by the miraculous first voyage. For it is as the achievement of a flower, pure, white, waxlike and fragrant, that Columbus' infatuated course must be depicted, especially when compared with the acrid and poisonous apple which was later by him to be proved.

No more had Columbus landed, the flower once ravished, than it seemed as if heaven itself had turned upon this man for disturbing its repose. But the initiative taken, the course broached, the story must go on. (Williams, 2009, 7)

- 21 Avant la défloration fantasmée de l'Amérique, histoire et préhistoire s'entremêlent, livrant une nature vierge, si lointaine qu'elle en échapperait aux mouvements du temps lui-même, existant « hors de la sphère de l'histoire », dans cette zone blanche sans durée dont seul se rapproche aujourd'hui le « milieu du désert ou de la mer ». Et si, dans la perspective historiographique de Williams, la dramatisation de la découverte engage aussi, derrière l'apparente idéalisation de l'origine, un questionnement de l'écriture du temps et de l'espace qu'elle articule, il n'est pas rare de voir une telle projection envisagée, sans aucune forme de remise en jeu, comme un authentique horizon temporel. Ainsi Harriet Monroe, dans un éditorial de *Poetry* au titre éloquent de « Back to Nature », enjoint-elle ses lecteurs à regagner les espaces sauvages, ces « wildernesses » à grande ou petite échelle, préservés par l'espace du parc naturel, à même selon elle, de régénérer la « race » américaine, loin des sources tarées ou empoisonnées de la culture européenne :

In the love of our people for Nature lies the highest hope of the race. Out of this will develop, we may hope, spiritual freedom and an indigenous and self-expressive art. It may be that the movement for national and state and municipal parks—for the reservation of wildernesses, little and great, to the use of the people forever—is the most important, the most deeply impassioned, spiritual and aesthetic enterprise of our time. (Monroe, 1919, 329-30)

- 22 Socle historique réinventé, déterré sous les couches d'un passé sclérosé ; exhumation de « l'Amérique rouge », qui pour avoir été mise à sang, n'en demeure pas moins la plus vivante, car la plus originelle ; sanctuarisation du territoire, censée garantir l'intégrité d'une nature vierge et régénérer la « race » nationale... À l'horizon d'une telle entreprise, on reconnaît aisément la rhétorique de l'*Ursprung*, cette « chimère de l'origine » qui dans la lecture de Nietzsche par Michel Foucault, est récusée au profit de la généalogie, et qui, à son tour, constitue le point de départ de l'« archéologie philosophique » proposée par Giorgio Agamben dans *Signatura Rerum*. L'« origine » qu'écarte la recherche généalogique est ainsi définie comme :

l'essence exacte de la chose, sa possibilité la plus pure, son identité soigneusement repliée sur elle-même, sa forme immobile et antérieure à tout ce qui est externe, accidentel et successif. Rechercher une telle origine, c'est essayer de retrouver « ce qui était déjà », le « cela même » d'une image exactement adéquate à soi ; c'est tenir pour adventices toutes les péripéties qui ont pu avoir lieu, toutes les ruses et tous les déguisements, c'est entreprendre de lever tous les masques pour dévoiler enfin une identité première. (Foucault, cité par Agamben, 2008, 96)

La montagne amphibie ou l'adaptation du temps

- 23 Mount Tacoma, Big Snow Mountain, voire « pieuvre / de glace », image primitive désignant imparfaitement cette masse qui défie toute nomination : le poème de Moore semble lui aussi pointer vers une origine primordiale, avant l'histoire et ses écritures, avant le temps et ses mesures, avant le *logos* et ses concepts. À bien y regarder pourtant, quitte à répéter la stratification du sens par une nouvelle relecture, le sondage se révèle éminemment désordonné. Tandis que les vers juxtaposent, comme on l'a vu, les catégories naturelles qu'abrite la montagne – animaux, végétaux ou minéraux dont le poème se refuse à déterminer la préséance – le parcours qu'il retrace ne semble régi par aucune progression linéaire, qu'elle soit ascension du sommet ou plongée spéléologique, laissant se succéder les lieux, du glacier à son pourtour, de la forêt à la prairie d'alpage, de la zone subalpine aux arêtes rocheuses, puis de nouveau, contreforts boisés, sommets battus par les vents, coulées de neige balayées par une avalanche. Les temporalités qu'il met en jeu ne cessent de s'entrechoquer, de se superposer, de s'inverser. Étrangement, temps court et longue durée semblent aussi incompatibles que mutuellement influençables. Si l'espace qui sépare le titre et le premier vers simule, comme on l'a suggéré, l'impossible ajointement des échelles géologiques et biologiques, les lignes suivantes associent pourtant différentes vitesses d'évolution : à l'aune du temps resserré de la vie, l'avancée des glaciers semble s'accélérer, pour se rendre visible à l'œil nu, tandis que le poulpe apparaît comme pétrifié dans la lenteur d'un âge glaciaire.
- 24 Ainsi délivrée de l'ordre chronologique, la nature la plus primitive se prête à toutes les métamorphoses, débordant le cadre spatial comme le fondement temporel du parc national – lieu touristique et métonymie du territoire tout entier – pour mieux en reconfigurer le tracé, au sein d'un tableau mouvant et composite dont le caractère naturel n'empêche en rien la flexibilité. Ici comme ailleurs chez Moore, l'appropriation, l'imitation et l'assimilation sont reines, rendant soudain le panorama plus plastique. L'animal tutélaire du poème n'est autre que la version marine de ces prodiges du mimétisme sans cesse invoqués par Moore – caméléon, gerboise du désert, merle moqueur – comme l'indique l'un des tout premiers vers qui fusionne, sous le déguisement d'une seule et unique citation, trois fragments différents d'articles scientifiques, compilés au moment de la composition (« its “ghostly pallor changing to the green metallic tinge of an anemone starred pool” », 312)¹¹. D'autres bribes de ces textes, qui tous traitent des modes d'alimentation du céphalopode, rappellent en outre de quelle puissance mêlée de finesse et de discernement sait faire preuve l'animal en quête de nourriture (« “Picking periwinkles from the cracks” /or killing prey with the concentric crushing rigour of the python », 312). Citations diverses rassemblées en une seule, ou dans ce dernier exemple, emprunt unique remanié et en partie masqué par l'absence de guillemets dans le second vers : les modifications de ces passages montrent

surtout combien ces techniques de chasse et de camouflage se subordonnent à une même fonction d'assimilation et de transformation. Comme le poulpe, le poème se saisit de tous les mots qui se présentent à lui, digère sa pâture, et l'absorbe à sa propre matière, qui s'en trouve par là-même modifiée.

- 25 Quant au sujet qui occupe le texte, il s'avère ici encore difficile de déterminer si les vers-tentacules l'imitent, ou si, au contraire, ils en modèlent les contours. Plutôt qu'il ne répète la chute du sens littéral vers la métaphore et la polysémie, et ne figure par là-même, selon l'interprétation qu'en livre Ben Reizenstein, la perte d'une transparence originelle mythifiée (Reizenstein, 2007, 330-31), le saut entre le titre et le premier vers reproduit les ambivalences déjà présentes dans le monde naturel *comme* dans le langage. L'écriture se nourrit de leurs interactions, plus qu'elle ne souligne leur scission. Au contact de l'image, le glacier change d'apparence, adopte la coloration de la pieuvre quand des taches pourpres apparaissent sur la surface blanche de la neige et de la glace. Simultanément il se met en chasse, avance subrepticement au fil des motifs qu'il dessine dans l'espace (« misleadingly like lace », 312), trompe sa victime, cet observateur-poète qu'égareront les chemins proliférants et sinueux, tandis que les vers paraissent se déplacer au rythme de son propre corps changeant.
- 26 Mais la montagne est créature autant que principe créatif, forme et matrice, animal et environnement. Et si elle figure elle-même la pieuvre qui se meut au gré des décors, elle n'en demeure pas moins un biotope, constitué d'une multitude de microcosmes – sommet gelé, pentes arides, contreforts fertiles, lacs, cascades et rivières – qui ne cessent de s'interpénétrer, quand ils ne sont pas traversés par des formes de vie adaptables à différents milieux. Ainsi, de même qu'il ne marque aucun péché, le glissement initial (« An Octopus / of ice ») exprime peut-être moins la cassure que la flexion, à l'image de ce verre souple (« glass that will bend », 312) qui, s'il n'est encore que rêvé par l'ingénieur¹², existe déjà dans la nature : les coulées du glacier progressent imperceptiblement, et dans la langue, les vers, comme un peu plus bas l'expression « glass mountain », jouent sur l'homophonie entre l'anglais « glass », le verre, et le français « glace ». Formations gelées et fonte des neiges, en faisant passer l'eau de l'état solide à celui de liquide¹³, mènent aux transitions répétées entre milieux terrestre et marin : si le poulpe est de glace, les glaces, elles, forment une « mer de dunes neigeuses mouvantes » (« a sea of shifting snow dunes », 312) par une chaîne ininterrompue de métamorphoses entre paysages côtier et montagneux. La coloration soudaine d'une « pâleur fantomatique » (« ghostly pallor », 312) en vert de gris opère autant sous l'eau où le poulpe fait ainsi varier son apparence, qu'à la surface, dans le passage entre le sommet enneigé et les alpages verdoyants. Entre « anemones » dont l'étoilement renvoie face à face le ciel et la mer et « periwinkles » – pervenches ou bigorneaux –, la végétation se révèle non seulement amphibie, mais aussi hybride, empiétant à la fois sur le règne animal et végétal, ou même minéral, à travers la teinte « métallique » du bassin rocheux (« the green metallic tinge of the anemone starred pool », 312).
- 27 À ces mouvements et ces mutations viennent rapidement s'en ajouter de nouvelles, tout particulièrement dans ces vers de transition entre les apparitions animales évoquées plus haut et l'épais catalogue botanique, où les croisements s'accroissent de vers en vers et prolifèrent au sein même de chaque ligne :

these conspicuously spotted little horses are peculiar,
hard to discern among the bird trees, ferns, and lily pads,
avalanche lilies, Indian paintbrushes,
bears' ears and kittentails,

and miniature cavalcades of chlorophylless fungi
 magnified in profile on the mossbeds like moonstones in the water ;
 the cavalcade of calico competing with the original American “menagerie of styles”
 among the white flowers of the rhododendrons surmounting rigid leaves
 upon which moisture works its alchemy,
 transmuting verdure into onyx.
 Larkspur, blue pincushions, blue peas, and lupin ;
 white flowers with white, and red with red :
 the blue ones “growing close together
 so that patches of them look like blue water in the distance” :
 his arrangement of colours
 as in Persian design of hard stones with enamel,
 forms a pleasing equation—
 a diamond outside ; and inside, a white dot ;
 on the outside, a ruby ; inside, a red dot ;
 black spots balanced with black
 in the woodlands where fires have run over the ground—
 separated by aspens, cats’ paws, and wooly sunflowers,
 fireweed, asters, and Goliath thistles
 “flowering at all altitudes as multiplicitous as barley,”
 like pink sapphires in the pavement of the glistening plateau. (315)

- 28 L’uniformité de la palette qui domine la seconde moitié du passage ne doit pas nous tromper. Certes, les rouges s’associent aux rouges, les blancs aux blancs et ainsi de suite, pour former « une équation plaisante », reproduite d’une ligne à l’autre (« the blue ones “growing close together / so that patches of them look like blue water in the distance.” »), à chaque extrémité de vers monochromes (« a diamond outside ; and inside, a white dot ; / on the outside, a ruby ; inside, a red dot ; / black spots balanced with black »), ou encore entre des hémistiches qui font jouer les contrastes (« white flowers with white, and red with red »). Disposition si régulière qu’elle évoque un arrangement pictural, une orfèvrerie persane, ou un précieux décor urbain, produits finis dont le raffinement artistique les destine à une conservation rigoureuse.
- 29 Un art plus instable et sulfureux s’exerce pourtant dans ces vers : noir, rouge et blanc sont aussi les couleurs qui, dans l’antique science de l’alchimie, figuraient les états successifs de la matière et ces réactions au terme desquelles le plomb devait se transmuter en or. Le précieux minéral, tant convoité par les alchimistes et leurs avatars modernes, les pionniers de l’Ouest américain, apparaît un peu plus tôt dans le poème, bordant un étang dont les profondeurs déploient une gamme de bleus-verts intenses : « [...] dumps of gold and silver ore enclosing the Goat’s Mirror— / [...] its indigo, pea-green, blue-green, and turquoise, from a hundred to two hundred feet deep » (313). Au milieu des innombrables espèces de plantes, toutefois, l’or est décliné en une variété de bijoux et de pierres semi-précieuses – diamant, saphir rose, rubis, onyx –, fruits de la conversion du végétal en minéral, comme l’explicite la première référence alchimique : « [...] the white flowers of the rhododendrons surmounting rigid leaves / upon which moisture works its alchemy, / transmuting verdure into onyx. ». Aucun ordre de valeur ne préside toutefois à ces métamorphoses qui ne font jamais qu’inverser le processus quotidien grâce auquel la plante se nourrit, absorbant l’eau chargée de minéraux qu’elle convertit en matière organique.
- 30 Plus largement, cette alchimie sans hiérarchie touche à chacune des métamorphoses opérées dans les vers. Ainsi, le camouflage des poneys tachetés¹⁴ – ici encore, voyants et invisibles à la fois – sert de prémisse aux multiples chevauchements des lignes

suivantes. Non seulement les éléments s'y mélangent comme en ouverture, catalysés par les mutations sonores et les échos visuels mis en place par le poème (« magnified in profile on the mossbeds like moonstones in the water », 315), mais les transformations s'y effectuent aussi au filtre d'une même métaphore filée, impulsée par l'apparition des « petits chevaux ». Si ceux-ci ont été introduits en altitude, par une intervention dont l'artifice, quoique passé sous silence (« Instructed, none knows how, to climb the mountain », 315) est suggéré par quatre vers dédiés aux entreprises et aux récréations humaines, le poème ne tarde pas à les intégrer pleinement au paysage. À l'ascension quelque peu laborieuse répond le dévalement des flancs de la montagne par une foule d'espèces vivantes qui toutes empruntent à l'équidé, au rythme d'une chevauchée à bride abattue où chacune semble prête à dépasser l'autre, comme le soulignent les relances par assonances et allitération (« the cavalcade of calico compete », « Larkspur, blue pincushions, blue peas, and lupin »). Dans cette énumération haletante se succèdent les « cavalcades » de moisissures (« miniature cavalcades of chlorophyllless fungi ») et de « calico », les fleurs « surmontent » leurs « feuilles rigides » (« the white flowers of the rhododendrons surmounting rigid leaves »), tandis qu'on entrevoit çà et là les détails d'un équipement de cavalier (« lily pads » ; « larkspur »).

31 Au milieu de cette « avalanche » visuelle, s'esquisse ainsi la figure de l'Indien, tantôt caché, tantôt lancé dans un fantasme de grand galop, quand les plantes laissent bruisser, sous leurs appellations communes en langue anglaise, la poésie des noms indigènes (« Indian paintbrushes », « bear's ears and kittentails »). Par là-même, le poème fait aussi allusion à la faculté des autochtones à assimiler les importations étrangères, comme ces chevaux qu'ils ne connaissaient pas avant l'arrivée des premiers Européens, comme ces matériaux divers – boutons, perles, métaux, ou textiles – troqués auprès de l'homme blanc et intégrés à leur propre artisanat. Articles eux-mêmes appropriés par l'Américain, et avant lui, l'Européen, à l'image de ce « calicot », toile de coton imprimée venue de la ville de Calicut, dans les Indes orientales et diffusée jusqu'aux confins de l'Amérique, non sans avoir changé d'aspect en chemin. L'*Oxford English Dictionary* précise en effet que le calicot britannique est généralement blanc, contrairement à sa version américaine, qui porte des motifs. Ainsi, dans le poème, le mot désigne à la fois la pièce de tissu et les bigarrures qu'elle porte, redoublées par leur « cavalcade » échevelée, et peut-être aussi les « bricoles » de piètre qualité, que connote aussi le français¹⁵.

32 C'est donc au titre de cette variété d'importation que le fragment textile et textuel peut « rivalis[er] » avec cette autre expression aussi riche qu'ambiguë qui lui fait face dans le vers : « the cavalcade of calico competing with the original American "menagerie of styles" ». La citation provient à l'origine d'un article publié dans le *London Graphic* par un certain W. M. au moment de la composition du poème, et intitulé « The Mystery of an Adjective and of Evening Clothes ». Son thème nous maintient dans l'univers des calicots, si ce n'est des soieries et des taffetas plus raffinés, puisqu'il s'agit d'interroger le sens de l'adjectif « faultless », en particulier lorsqu'il s'applique à l'habit de soirée. Ainsi peut-on lire ces observations, parmi les premières lignes recopiées par Moore dans son carnet :

Who invented the phrase "faultless evening dress ?" Contemporary serial writers of a certain class keep it on a rubber stamp . . . but some authors of the past must have chosen the adjective "faultless" because it meant something. [...] Faultlessness is governed to some extent by one's whereabouts . . . There may exist very strict French regulations about the cut of evening dress, but if so I never beheld any

symptom of them in Paris. Nevertheless even in the *Parisian menagerie of styles*, there remains this common feature—that evening dress is always unmistakably evening dress in men's wear. With women there is no saying whether a frock is meant for tea or dinner or for breakfast in bed.¹⁶ (W. M., 1924, n. p.)

- 33 À l'évidence, s'il y est aussi question de milieu et de mimétisme, l'article se situe aux antipodes du « wilderness » américain, dans cette vieille Europe, dont le raffinement se distribue en l'occurrence entre ses deux capitales culturelles, Londres et Paris. L'observateur anglais y scrute ces spécimens sociaux que sont les élégants parisiens des deux sexes, ainsi que leurs modes de parade et de camouflage – toilettes fantaisistes pour les unes, costume quasi règlementaire pour les autres. La « ménagerie des styles » intervient explicitement comme une métaphore, une caricature animale dont la fonction satirique fonctionne ici à plein, le tableau social se doublant d'une tendre moquerie ethnographique entre pays voisins.
- 34 Que Moore ait donc choisi d'inclure les deux dernières phrases de ce passage dans les notes annexées au poème au sein de ses recueils de textes souligne bien quelle mémoire elle gardait du contexte d'origine de sa citation, et quels contrastes elle entendait faire jouer. D'un côté il semble que le vers ait naturalisé la citation, dans le double sens d'une américanisation et d'un retour à l'état sauvage. La « ménagerie des styles » n'y est plus « parisienne » mais à la fois « américaine » – liée à un continent plus qu'à une métropole – et « originale », l'adjectif gardant ici toute son ambivalence (est-il synonyme de primordial ? d'authentique ? d'inédit ?). Les vers qui l'entourent semblent en outre rendre au nom son sens littéral, puisqu'on y croise, comme on le sait, un grand nombre d'animaux en tous genres. À ce détail près que la ménagerie n'est en réalité jamais un lieu sauvage : initialement, le terme français désignait l'administration d'une ferme ou ses diverses dépendances, en particulier celles où étaient regroupées les bêtes. Peu à peu, il en est venu à qualifier tout ensemble d'animaux domestiques ou, le plus souvent, « dangereux, exotiques, ou rares », et « destinés à être montrés au public » (Littré, 1.-2. ; TLF, A.-B.). Si le premier sens est étroitement associé au verbe « ménager », et à l'idée d'une économie modérée des ressources, le second fait davantage résonner l'harmonique de l'« aménagement », soit de l'agencement d'un lieu, afin de le rendre plus habitable, praticable, commode. La ménagerie a donc partie liée à la transformation humaine, et aux activités de la « civilisation » : la collection, la construction, l'étude, le divertissement, le spectacle. Elle est un lieu sinon urbain, du moins intermédiaire entre la nature et la ville. En cela, le mot s'avère mieux assorti qu'il n'y paraît au contexte social que décrit l'article repris par Moore. Transposé dans le poème, il laisse deviner les contours d'une sauvagerie accommodée, contenue dans les bornes que lui assigne l'homme, à commencer peut-être par celles du parc national où le spectacle d'une nature indomptée se joue au sein d'un espace clos et balisé, parcouru de sentiers et ponctué de constructions humaines, aussi discrètes soient-elles¹⁷.
- 35 Le paradoxe d'une virginité mise en scène n'est pas le seul à travailler l'expression. Entré dans la langue anglaise au XVI^e siècle, le terme français de « ménagerie » emprunté à l'article de mode, marque une double importation, linguistique et textuelle. À l'image des animaux disparates qu'il désigne, tout particulièrement lorsque ceux-ci proviennent des contrées exotiques les plus diverses, il figure la disparité au sein du vers : assorti de son complément (« of styles »), qui entraîne lui-même un déplacement métaphorique, il rend visible la différence, tout comme les guillemets qui l'enserrent. Une telle insertion contredirait donc toute notion d'origine ou d'originalité pointée par

le premier adjectif, si l'américanité ne venait s'interposer entre eux. Car lorsque l'introduction de modes et de mots étrangers semble exclure toute authenticité – rapport à la source, ou invention nouvelle –, au cœur même d'une description censée porter sur un site à la fois primordial et distinctif, le vers suggère à l'inverse que l'essence de l'Amérique se situe précisément là, dans la cohabitation des styles et des espèces, dans l'assimilation de l'étranger et de l'hétéroclite. L'évolution du passage dans les *Complete Poems* tend vers ce sens : l'expression est encore là, mais les guillemets ont disparu, tout comme la citation plus longue en fin de volume – seule demeure la référence bibliographique – (Moore, 198, 274), comme si le mot français et l'article anglais avaient été entièrement incorporés au tissu bariolé du poème, de la montagne, et par là-même, de l'Amérique entière.

Conclusion

- 36 Mimétisme, amphibologie, hybridité, transmutation alchimique, ou acclimatation des formes, donnent ainsi à relire la longue durée comme le temps privilégié de l'adaptation et des transformations qu'elle opère, évacuant la chimère d'une origine immuable qui n'attendrait, passivement, que d'être dévoilée. Loin de s'y compromettre ou de s'y égarer, la définition du national y puise sa source, moins comme principe de pureté, tel que le défend la métaphore hydrographique d'Harriet Monroe, que comme point de surgissement ouvert aux accidents, capable de déviations, de croisements, de ramifications. Ainsi peut-on comprendre les derniers vers du poème et le contraste paradoxal qu'ils forment avec la profusion verbale qui précède :

“Creeping slowly as with meditated stealth,
its arms seeming to approach from all directions,”
it receives one under winds that “tear the snow to bits
and hurl it like a sandblast,
shearing off twigs and loose bark from the trees.”
Is tree the word for these strange things
“flat on the ground like vines” ?
some “bent in a half circle with branches on one side
suggesting dustbrushes not trees :
some finding strength in union, forming little stunted groves,
their flattened mats of branches shrunk in trying to escape”
from the hard mountain “planed by ice and polished by the wind”—
the white volcano with no weather side ;
the lightning flashing at its base,
rain falling in the valleys, and snow falling on the peak—
the glassy octopus symmetrically pointed,
its claw cut by the avalanche
“with a sound like the crack of a rifle,
in a curtain of powdered snow launched like a waterfall.” (317-18)

- 37 Voici, semble-t-il un nouveau tour achevé. Le poulpe a repris son avancée tentaculaire, comme aux premiers temps du poème, dont les images se trouvent ici ravivées : lenteur étrangement furtive (« “Creeping slowly as with meditated stealth, / its arms seeming to approach from all directions” »), surface plate et dure (« the hard mountain “planed by ice and polished by the wind”— »). Retour à l'identité du commencement, pourrait suggérer la perfection formelle du dessin (« the glassy octopus symmetrically pointed »). À ceci près que le passage se clôt sur un accident par où, précisément, l'immuable se délite. Le temps change, à plus d'un titre : quand le poème s'ouvrirait sur

l'image suspendue de la carte, ignorant les rigueurs du climat, l'atmosphère se fait ici plus instable. Tempête, vents, éclairs et pluie troublent la transparence vitreuse de la glace, compromettant jusqu'au langage du poème. Si les pentes fertiles de la montagne sont le lieu de toutes les contaminations, métamorphoses, et proliférations verbales, la rigueur des sommets requiert une adaptation autrement plus drastique. Pliée par les rafales, la forme des arbres finit par échapper au nom générique (« Is tree the word for these strange things »), déjouant les catégories les plus élémentaires, acculant le poème à l'approximation (« "flat on the ground like vines" » ; « suggesting dustbrushes not trees ») ou au silence : faute de choix plus approprié, la chose ne sera finalement pas nommée. Un événement plus imprévisible encore que la tempête finit, lui, par trancher littéralement – en sectionnant un des bras du glacier – et littérairement – coupant court au poème tout entier. Aux cavalcades exubérantes et bigarrées fait ici pendant l'avalanche, dont le rideau de neige figuré par l'espace blanc de la page inférieure sépare le spectateur de la montagne, ainsi que le suggère Patricia Willis (Willis, 2001, 53). Fin théâtrale en effet que celle-ci, qui soudain fait ressurgir le temps court de la péripétie pour en recouvrir la description plus statique de la masse rocheuse. À l'excavation des profondeurs la fin du poème réplique par un nouvel enfouissement, sous une fraîche couche de silence. Peut-être faut-il lire, dans ce retour au temps de l'écriture et à son interruption violente, la condition de tout poème, livré au tranchant de son achèvement, qui met brutalement fin aux cristallisations souterraines présidant à sa genèse. Temps primordial de l'indistinction des mots, capables d'évoluer vers une forme ou une autre, au hasard des trouvailles, comme le révèlent les brouillons mêmes du poème imbriqués dans les lignes des *Rules and Regulations* du parc national (Hubbard, 1993, 21), ou entremêlés aux vers en devenir de « Marriage » et de « Sea Unicorns and Land Unicorns », autres textes dont il lui aura fallu se séparer. Peut-être ce geste anticipe-t-il celui, plus spectaculaire encore, des *Complete Poems* de 1967, dont Moore retranchera d'innombrables fragments d'écriture, vers, strophes, ou poèmes entiers, refusant l'établissement de toute œuvre définitive. Sans doute la fin du poème tient-elle un peu de tout cela, comme s'il s'agissait pour le vers, en se retournant ainsi contre lui-même, en effaçant sa trace, en se livrant au mutisme de l'enfouissement, de préparer son exhumation future.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio, *Signatura rerum : sur la méthode*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 2008.
- ALEXANDER, Charles, *Here the Country Lies : Nationalism and the Arts in Twentieth Century America*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.
- BROOKS, Van Wyck, « On Creating a Usable Past », *The Dial*, vol. 64, n° 4, 1918, 337-41.
- CARSON HUBBARD, Stacy, « The Many-Armed Embrace : Collection, Quotation, and Mediation in Marianne Moore's Poetry », *Sagetrieb*, vol. 12, n° 2, 1993, 7-32.

COSTELLO, Bonnie, « American Unreadability : Collage 1923. "This new yet unapproachable America" », dans *Modernism and Unreadability*, Isabelle Alfandary et Axel Nesme, dir., Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2011, 17-35.

---, « Moore's America », *Shifting Ground : Reinventing Landscape in Modern American Poetry*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2003, 86-207.

DEBO, Annette, *The American H.D.*, Iowa City, University of Iowa Press, 2012.

EMPSON, William, *Some Versions of Pastoral*, New York, New Directions, 1974 [1935].

FRANK, Waldo, *Our America*, New York, Boni and Liveright, 1919.

GREEN, Fiona, « "The magnitude of their root system" : "An Octopus" and National Character », dans Linda Leavell et al., dir., *Critics and Poets on Marianne Moore, « A right good salvo of barks »*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005, 137-49.

H. D. [Sylvania Penn], « I Sing Democracy », *Life and Letters Today*, vol. 17, n° 9, 1937, 157-58.

LADINO, Jennifer, « Rewriting Nature Tourism in "An Age of Violence" : Tactical Collage in Marianne Moore's "An Octopus" », *Twentieth Century Literature*, vol. 51, n° 3, 2005, 285-315.

LAWRENCE, D. H., « America, Listen to Your Own », *The New Republic* 25, 1920, 69.

MONROE, Harriet, « Back to Nature », *Poetry*, vol. 14, n° 6, 1919, 328-30.

MOORE, Marianne, « An Octopus », *The Dial* 77, 1924, 475-481 ; reproduit dans Robin Schulze, dir., *Becoming Marianne Moore : The Early Poems, 1907-1924*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 2002, 312-318.

---, « Henry James as a Characteristic American », *Hound and Horn* 7, 1934, 363-72 ; reproduit dans Patricia Willis, dir., *The Complete Prose of Marianne Moore*, New York, Viking, 1986, 316-322.

---, « Museums », *Rosenbach Museum and Library*, I : 03 : 11 ; reproduit dans *Marianne Moore Newsletter* 1.11, 1977, 8-9.

---, « New York », *The Dial*, vol. 71, n° 6, 1921, 637 ; reproduit dans Robin Schulze, dir., *Becoming Marianne Moore : The Early Poems, 1907-1924*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 2002, 267.

---, *The Complete Poems of Marianne Moore*, New York, Viking, 1981 [1967].

---, « Virginia Britannia », *Life and Letters Today* 13, 1935, 66-70 ; reproduit dans Heather Cass White, dir., *A-Quiver With Significance : Marianne Moore, 1932-1936*, Victoria, BC, ELS Editions, 2008, 107-113.

PINSKY, Robert, « Idiom and Idiosyncrasy », dans Joseph Parisi, dir., *Marianne Moore : The Art of a Modernist*, Ann Arbor et Londres, UMI, 1990, 13-24.

REIZENSTEIN, Ben, « "Perspicuous Opacity", Marianne Moore and Truth in a Fallen World », *The Cambridge Quarterly*, vol. 36, n° 4, 2007, 317-37.

SAVINEL, Christine, *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1993.

W. M., « The Mystery of an Adjective and of Evening Clothes », *The London Graphic*, 21 juin 1924, Rosenbach Museum and Library, VII : 02 : 01.

WILLIAMS, William Carlos, *In The American Grain*, New York, New Directions, 2009 [1956].

WILLIS, Patricia, *Marianne Moore and the Pipes of Pan : Mt. Rainier and Mt. Olympus, Marianne Moore's Poem "An Octopus"*, Athènes, The Attica Tradition Educational Foundation, 2001.

---, « The Road to Paradise : First Notes on Marianne Moore's "An Octopus" », *Twentieth-Century Literature* vol. 30, n° 2/3, 1984, 242-72.

National Park Service, http://www.cr.nps.gov/history/online_books/anps/anps_toc.htm (page consultée le 18 septembre 2014).

NOTES

1. La légende fait remonter la conception du premier parc national américain à un feu de camp tenu à Yellowstone par des amoureux du site, mais le mouvement conservationniste est le fruit d'influences plus profondes et diverses. Issu en partie de la sensibilité romantique pour la nature sauvage, de la popularité des travaux de vulgarisation naturalistes, et de la recherche d'une identité nationale qui n'ait pas à rougir devant la vieille Europe, le phénomène se cristallise autour de l'expérience négative des Chutes du Niagara, défigurées par l'exploitation commerciale, et de la peur de voir se reproduire le même schéma dans les grands espaces de l'Ouest en pleine mutation. Par un acte du Congrès, Yellowstone devient le premier site à passer sous la protection du Département de l'Intérieur en 1872. Près de vingt ans plus tard, quatre autres lieux connaissent le même destin : les parcs californiens baptisés Yosemite, Sequoia et General Grant, puis, en 1899, le Mont Rainier. Ils seront rejoints par beaucoup d'autres – y compris des sites historiques ou archéologiques –, tout d'abord gérés séparément, avant d'être rassemblés sous la bannière commune du National Park Service créé par l'Organic Act de 1916. Catalysé par l'extension du chemin de fer puis la diffusion de l'automobile, ce développement dépendra du tourisme tout autant qu'il lui faudra le canaliser. Voir à ce sujet l'histoire retracée par le National Park Service, http://www.cr.nps.gov/history/online_books/anps/anps_toc.htm.
2. Patricia Willis détaille les circonstances biographiques ainsi que les lectures entourant l'écriture du poème dans son article « The Road to Paradise : First Notes on Marianne Moore's "An Octopus" » (Willis, 1984, 242-272). Elle en reprend de nombreux éléments en développant plus particulièrement les références helléniques du poème dans un essai ultérieur, *Moore and the Pipes of Pan : Mt. Rainier and Mt. Olympus, Marianne Moore's Poem "An Octopus"* (Willis, 2001).
3. « What Moore depicts, at her best, is the solitary and laborious approach to that attainment : the trek, you might say, through knowledge to acknowledgment. » (Pinsky, 1990, 23)
4. Après sa parution dans le *Dial*, « An Octopus » sera repris dans différents recueils de Moore, non sans subir les multiples coupes et modifications dont elle était coutumière. Parce qu'il s'attache en partie au contexte de composition du poème, cet article s'appuie sur la version initiale du *Dial*, reproduite dans l'ouvrage de Robin Schulze, *Becoming Marianne Moore : The Early Poems, 1907-1924* (Schulze, 2002, 312-318). Les numéros de pages suivant les citations de vers renvoient à cette dernière édition.
5. « In the following essays I shall try to show, roughly in historical order, the ways in which the pastoral process of putting the complex into the simple (in itself a great help to the concentration needed for poetry) and the resulting social ideas have been used in English literature. » (Empson, 1974, 22)
6. « the characteristic form / of the emerald in its raw state is a // six-sided prism » (Moore, 1977, 8-9).
7. L'expression « their den » fait ici référence au repaire des ours, dont il est fait mention plus bas dans cet article.
8. Marianne Moore, « Henry James as a Characteristic American » (1934).
9. On notera par exemple l'énumération des interdictions et l'apparente neutralité de ton qu'affectent ces règles qui, ramassées sur quelques lignes, semblent comme dérisoires face à la masse sublime du glacier – à moins que le sarcasme froid et distancié qu'y décèle la voix poétique

(signe du tropisme bien connu de Moore pour les documents officiels) n'en reproduise justement l'implacable pouvoir :

these odd oracles of cool official sarcasm,
upon this game preserve
where "guns, nets, seines, traps, and explosives,
hired vehicles, gambling, and intoxicants are prohibited,
disobedient persons being summarily removed
and not allowed to return without permission in writing." (317)

10. « In these studies I have sought to re-name the things seen, now lost in chaos of borrowed titles, many of them inappropriate, under which the true character lies hid. In letters, in journals, reports of happenings I have recognized new contours suggested by old words so that new names were constituted. [I]t has been my wish to draw from every source one thing, the strange phosphorus of the life, nameless under an old misappellation. » (Williams, 2009, n. p.)

11. Si les notes attribuent l'expression « ghostly pallor » à un article de Francis Ward, paru dans l'*Illustrated London News* du 11 août 1923, elles « omettent » de citer un autre passage de la même source (« If frightened an intense ghostly pallor passes right over the animal except on the under surface of the suckers and the web. The delicate green metallic tinge is due to iridocysts below the layer of color cells »). La même remarque vaut pour le texte de M. C. Carey, publié dans le *London Graphic* du 25 août 1923, crédité du terme « picking periwinkles » seulement, alors qu'en provient aussi l'image du « bassin étoilé d'anémones » (« anemone starred pool »). De plus longs extraits sont recopiés dans le carnet de lecture de 1923, Rosenbach Museum and Library, VII : 01 : 04.

12. La note associée à ce passage éclaire la formule et l'incise qui la suit : « *glass that will bend* : Sir William Bell of the British Institute of Patentees has made a list of inventions which he says the world needs. The list includes glass that will bend ; a smooth road surface that will not be slippery in a wet weather ; a furnace that will conserve 95 per cent of its heat ; a process to make flannel unshrinkable ; a noiseless airplane ; a motor engine of one pound weight per horsepower ; methods to reduce friction ; a process to extract phosphorus from vulcanized India rubber so that it can be boiled up and used again ; practical ways of utilizing the tides. » (Moore, 2002, note p. 147)

13. Une description ultérieure de la chèvre des Rocheuses complique davantage ces transformations physiques, en associant les deux extrémités du thermomètre, combinant en quelques vers la solidification, la fusion et la vaporisation de la matière : « cliffs, the colour of the clouds, of petrified white vapour— » ; « the sun kindling its shoulders to maximum heat like acetylene, / dyeing them white » (Moore, 2002, 313).

14. Une note associée à la première apparition des chevaux revient sur les « yeux vitreux » et la robe tachetée de leur espèce, nés d'un croisement : « "glass eyes" : W. D. Wilcox. "The Indian pony or cayuse, probably owes its origin to a cross between the mustang and the horses introduced by the Spaniards in the conquest of Mexico. Some of them have 'glass eyes' a colourless condition of the retina supposed to be the result of too much inbreeding" » (Moore, 2002, 148).

15. « Calico : 2. b. Now, in England, applied chiefly to plain white unprinted cotton cloth, bleached or unbleached (called in Scotland and U.S. *cotton*). [...] 2. c. In U.S. to printed cotton cloth, coarser than muslin. », *Oxford English Dictionary* ; « Calicot : péj. Objet ou symbole de piètre qualité. », *Trésor de la langue française*. Le tissu porte parfois le nom d'« indienne » en français. L'on peut aussi songer à la réutilisation de ce dernier adjectif pour qualifier les natifs amérindiens.

16. Le passage en italique correspond à la note incluse dans *Observations* (Moore, 2002, 148).

17. La dimension aménagée du Mont Rainier fait partie intégrante du poème qui, comme on l'a vu, s'inspire non seulement de la visite du site par Moore et sa famille, mais est matériellement

tissé de documents délivrés par l'administration des parcs nationaux, redoublant, sur la page, l'ordonnement paradoxal de l'espace sauvage. Une note du recueil *Observations* le précise : « Quoted description of scenery and of animals, of which the source is not given, have been taken from government pamphlets on our national parks » (Moore, 2002, 149). La version des *Complete Poems* est plus spécifique encore puisqu'elle cite *The National Parks Portfolio*, édité en 1922 par le Department of the Interior Rules and Regulations (Moore, 1981, 273).

RÉSUMÉS

Fasciné par les surfaces de la roche et du vivant et par les profondeurs qu'elles recèlent, façonné par les multiples strates de discours qui le composent, « An Octopus », le poème que Moore consacre au glacier et parc national du Mont Rainier au début des années 1920, invite au creusement d'un temps long, autant qu'au déchiffrement de la modernité auquel la critique a souvent réduit ses interprétations. À l'horizon d'un tel parcours, la poète ne vise pourtant nulle quête d'un fondement mythique à même de légitimer l'histoire nationale, comme l'ambitionnent à l'époque certains de ses contemporains. Bien plutôt, la temporalité qu'elle laisse entrevoir subvertit les chronologies idéales pour laisser libre cours à tous les aménagements, hybridations, mutations capables de redéfinir l'Amérique à l'abri des identités trop immuables.

Fascinated by living and rock surfaces, and by their hidden depths, shaped by its multiple layers of discourse, "An Octopus," the long poem Marianne Moore dedicated to the Mount Rainier glacier and national park at the beginning of the 1920s, invites to digging into deep time, as much as to the deciphering of modernity to which criticism has often reduced its interpretations. Nevertheless, unlike some of her contemporaries, the poet is spurred by no quest for a mythical foundation that could legitimize national history. Rather, the deep time that surfaces subverts ideal chronologies and allows for endless adaptations, hybridizations, and mutations, therefore redefining America far from too rigid notions of identity.

INDEX

Keywords : Marianne Moore (1887-1972), America, national park, origin, deep time, adaptation

Mots-clés : Marianne Moore (1887-1972), Amérique, parc national, origine, temps long, adaptation

AUTEUR

AUORE CLAVIER

Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis