



## **THE WALLS DO NOT FALL**

### **POEME RUINISTE, POEME RUNISTE**

**ALEXANDRE PALHIÈRE**

*Université Jean Moulin – Lyon 3*

Dans une lettre à Norman Holmes Pearson, Hilda Doolittle définit ainsi le rôle de l'écrivain : « But do you know that the writer is the original runemaker, the majic-maker [*sic*], his words are sacred » [HOLLENBERG : 32]. *The Walls Do Not Fall* semble reposer tout entier sur cette conception démiurgique et hiérophantique du poète dont la vision serait à même de réinsuffler la vie à un monde qu'H.D. voit se décomposer autour d'elle tandis qu'elle écrit sous le feu des bombardements dans le Londres de la Seconde Guerre Mondiale. Elle maintient une tension permanente entre des mouvements contradictoires, un mouvement de relève, au sens hégélien du terme<sup>1</sup>, qui permet de faire s'interpénétrer la ruine et la rune.

Ce dialogisme apparaît tout d'abord dans le lien qu'entretiennent mythe et histoire à travers le motif ruiniste dont il faudra voir comment la poésie permet de mettre au jour mais aussi de créer les ramifications souterraines qui viennent les rattacher, l'intérêt de la ruine n'étant peut-être pas tant ce qu'elle fut, ni ce qu'elle est mais ce qu'elle crée. Dans ce texte palimpseste, tout semble reposer sur une volonté d'incarnation, de reconstruire par la rune une structure décharnée tout en tissant des réseaux de signification permettant de rendre compte de l'entropie du monde et des mots, de l'être et de la lettre.

---

<sup>1</sup> Hegel considère que le mot allemand *Aufhebung* est lié à l'esprit spéculatif de la langue allemande consistant à pouvoir réunir des significations contradictoires en un seul mot.

La richesse du texte de H.D. tient principalement dans sa capacité à faire coexister, dialoguer, des systèmes discursifs et linguistiques différents à savoir le mythe, l'histoire et la poésie, systèmes parfois pensés comme irréconciliables. Ainsi sur le lien entre poésie et mythe Barthes affirme :

La poésie contemporaine est un système sémiologique régressif. Alors que le mythe vise à une ultra-signification, à l'amplification d'un système premier, la poésie au contraire tente de retrouver une infra-signification, un état présémiologique du langage ; bref elle s'efforce de retransformer le signe en sens : son idéal – tendanciel – serait d'atteindre non au sens des mots, mais au sens des choses mêmes.  
[BARTHES : 206-207]

La poésie d'H.D. ne repose pas tant sur une contradiction de ce principe que sur une tentative de parer à cette différence prétendument irrémédiable en posant la langue comme le creuset, certes instable, permettant de faire se rejoindre mythe et histoire.

La figure de la ruine est présente dès le premier fragment de *The Walls Do Not Fall* où elle semble évidemment renvoyer aux ruines du Londres bombardé de 1942 dans lequel H.D. rédige son poème. Pourtant les tout premiers vers incitent déjà à un déplacement spatio-temporel ou plutôt à se situer dans un perpétuel dialogue entre deux lieux et deux époques, évoqués dans le péri-texte, Londres en 1942 donc, mais aussi Karnak, visité en 1923 avec son amie Bryher. Les ruines couvertes de hiéroglyphes de la ville de Karnak se fondent donc avec les murs londoniens détruits sous les yeux du poète ; se fondent mais ne se confondent pas, car comme le montre le premier vers, si les incidents ont bien lieu ici et là (« here and there »), les deux temporalités dialoguent sans jamais totalement fusionner. Le *here* est bien présent dans le *there* et inversement mais sous le mode de l'affleurement ; on peut d'ailleurs noter l'évolution du lien syntaxique qui est opérée entre ces deux déictiques : « here and there », « there, as here », « there as here » et enfin « here, there ». L'*ici* et le *là* circulent en une sorte de double chiasme mais un chiasme toujours imparfait ; ils tendent à se rapprocher comme le montre le passage de la conjonction de coordination à 'as' précédé d'une virgule puis au même adverbe seul et enfin à une simple virgule. Il faut aussi y ajouter évidemment la proximité orthographique des deux mots, puisque *there* contient *here*, phase ultime d'un processus de liaison toujours partiel, toujours en reconfiguration.

En effet ce que montrent ces différents modes de rapprochement entre les deux déictiques et donc les deux réalités spatio-temporelles est que ce lien est instable mais que c'est précisément cette instabilité qui permet le

mouvement de l'écriture, qui sert de suture conjonctive. De ce processus, la ruine peut être vue comme le catalyseur, une impression renforcée par le choix du singulier et non du pluriel, « ruin opens »/ « ruin everywhere ». La ruine est clairement une figure limitrophe, un seuil, entre intérieur/intériorité et extérieur/extériorité, entre passé et futur. « There are no doors » affirme le poème avant d'offrir en contrepied une figuration typographique de ces portes, les deux points, qui marque une frontière dont on perçoit malgré tout bien ce qu'elle peut avoir de poreux. De la ruine naît donc à la fois un mouvement immanent mais aussi transcendant car elle implique une projection vers le sol donc vers les racines, l'origine comme l'indique l'étymologie du mot, *ruere* signifiant en latin *s'écrouler*, mais elle contient aussi en elle-même la possibilité de la régénération : « ruin opens », et de l'élévation comme le suggère la strophe 6.

La ruine est toujours autre chose qu'elle-même, elle est une trace au sens derridien du terme, en ce qu'elle permet de garder « [...] la marque de l'élément passé » tout en se laissant « [...] déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur » [DERRIDA : 11], déjouant ainsi la question de la présence et de l'absence :

La trace n'étant pas une présence mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure. Non seulement l'effacement qui doit toujours pouvoir la surprendre, faute de quoi elle ne serait pas trace mais indestructible et monumentale substance, mais l'effacement qui la constitue d'entrée de jeu en trace, qui l'installe en changement de lieu et la fait disparaître dans son apparition, sortir de soi en sa position [...]. Le présent devient le signe du signe, la trace de la trace. Il n'est plus ce à quoi en dernière instance renvoie tout renvoi. Il devient une fonction dans une structure de renvoi généralisé. Il est trace et trace de l'effacement de la trace. [DERRIDA : 25]

La ruine ouvre le tombeau et le temple si l'on suit la logique grammaticale du texte mais comme le suggère l'enjambement qui invite à lire la forme verbale *opens* comme intransitive, la ruine ouvre, elle est en soi ouverture, passage ; ce qui explique son ubiquité mais aussi sa déconstruction, là encore au sens derridien du terme, sa dislocation et son déplacement pour reprendre les termes de la citation. Deux mouvements que l'on peut observer dès le deuxième vers du premier fragment qui décrit comment les grilles du parc ont été fondues pour en faire des armes. Derrière la proximité paronomastique de *gone* et *guns* souvent relevée, on peut aussi voir, disséminées dans le vers, les lettres mêmes du mot *ruin* dans un poème *disjecta membra*.

*The Walls Do not Fall* ne renonce donc pas à exprimer une forme de permanence dans le changement, à tenter de réconcilier visions parménidienne et héraclitéenne de la langue. « Eternity endures » lit-on dans le premier fragment, une éternité dont le poème tend à subvertir la linéarité en introduisant une forme de dialogisme que l'on pourrait d'abord penser comme cyclique à l'image de l'éternel retour défini ainsi par Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra* :

Tout part, tout revient ; éternellement roule la roue de l'être. Tout meurt, tout refleurit, à tout jamais court l'an de l'être. Tout se brise, tout se remet en place ; éternellement se rebâtit la même maison de l'être. [NIETZSCHE : 285]

Cette impression d'une vision palingénésique et anti-téléologique de l'histoire est renforcée à plusieurs titres dans l'expression mentionnée plus haut. Tout d'abord d'un point de vue typographique, l'enfermement, le retour sur soi, sont signifiés par le point-virgule et les deux points qui encadrent l'expression. L'idée du retour sur soi peut aussi s'entendre dans le lien paronomastique entre *endures* et *indoors*, accentuant là encore la tension entre déploiement dans le temps et recentrement. Cette tension peut d'ailleurs être ressentie jusque dans la ponctuation évoquée auparavant, le point-virgule marquant à la fois une fermeture et un passage à l'image des deux points mais aussi une forme de retour figuré par le caractère typographique de la virgule. Cette tension apparaît enfin à un autre titre dans le verbe *endures* ; en effet il fait coexister deux modalités temporelles différentes en ceci qu'il contient à la fois l'expression de la finitude, *end*, et celle de la continuité *dure* (racine que l'on retrouve en anglais dans un certain nombre de termes exprimant la durée), deux réalités à ce point entremêlées qu'elles doivent partager une lettre pour exister<sup>2</sup>.

Éternellement roule la roue de la lettre pourrions-nous dire pour paraphraser Nietzsche, car c'est bien dans et par la langue que le temps du mythe, défini comme un « *illud tempus* » par Mircéa Eliade dans *Le mythe de l'éternel retour*, rejoint le temps de l'histoire. C'est dans le palimpseste de l'écriture que *l'ut pictura poesis* du présent dialogue avec, transforme et est transformée par *l'ut poesis pictura* du mythe : « relates resurrection myth/ and resurrection reality » [fragment 40 : 54].

Si le point de jonction entre ces deux temporalités se fait dans le palimpseste

---

<sup>2</sup> Le poète serait donc celui capable de saisir l'éternité définie par Merleau-Ponty comme « le pouvoir d'embrasser et d'anticiper les développements temporels dans une seule intention » [MERLEAU-PONTY : 426].

d'un point de vue scripturaire, il se fait aussi dans le rêve, présenté ainsi dans le fragment 20 :

that way of inspiration  
is always open,  
  
and open to everyone;  
it acts as a go-between, interpreter,  
  
it explains symbols of the past  
in to-day's imagery,  
  
it merges the distant future  
with most distant antiquity, [29]

On pense ici évidemment à Freud et notamment à la phase de condensation du rêve qui permet la fusion d'éléments provenant d'associations différentes en une représentation unique. C'est ici le travail du poète, un poète qui « se souvient de l'avenir » disait Cocteau, que de jeter des ponts entre passé, présent et avenir. « chasm and schism in consciousness/ must be bridged over » [49] affirme le fragment 36 avant que ces deux termes ne soient mis à la rime dans le fragment 40 : « in time, reveal the regrettable chasm/ bridge that before-and-after schism » [54], rime pauvre (off-rhyme) créant dans la structure du poème ce pont dont les fondations sont cependant friables. Dans l'extrait cité plus haut, les ponts sont par exemple les répétitions ; le redoublement de *distant*, signifiant pourtant l'éloignement, permet de relier le futur et l'antiquité. Ils sont aussi figurés évidemment par les traits d'union, ajoutés ainsi à *to-day* pour mieux figurer le trajet parcouru et les liens ainsi créés. Ils le sont aussi par la simple présence du mot *symbols* dont l'étymologie grecque (*symbolon*, du verbe *symballein* qui signifie joindre, mettre ensemble) exprime cette volonté de rapprochement, de redéfinition du lien fragile qui unit les hommes à leur passé commun : « the rare intangible thread/ that binds all humanity/ to ancient wisdom,/ to antiquity » [fragment 15 : 24]<sup>3</sup>.

La question de l'étymologie est d'ailleurs essentielle dans le poème ; en effet si nous avons interprété le *here* et le *there* comme expressions d'une temporalité historique et/ou mythique, ils doivent aussi amener à reconsidérer la temporalité linguistique. En premier lieu associés à *incident*, ils nous invitent à envisager ce mot différemment ; dans le présent il est un renvoi euphémisant aux bombardements comme on l'a dit et c'est

---

<sup>3</sup> Bien plus qu'à Freud, on pense alors ici à Jung et aux notions d' « inconscient collectif » ou de « mémoire archétypale ».

précisément cette euphémisation qui lui fait perdre sa force et le transforme en coquille vide : « forlorn husk » [fragment 14 : 22]. C'est un retour vers son origine qui doit permettre au mot de retrouver sa force initiale pour mieux dire le traumatisme du présent. *Incident* vient du latin *incidere* qui signifie à la fois *tomber dans* mais aussi *graver* ; émergeant donc du cliché journalistique et d'une langue qui tourne à vide, fait retour un mouvement de remotivation du signe décrivant à la fois le danger des bombardements eux-mêmes et leur mise en forme scripturaire. Face à la menace de la chute, irrémédiable, la langue offre un refuge, malgré tout temporaire et précaire, elle permet de revitaliser des parallèles historiques que leur répétition avait fini par figer [fragment 38].

Ce mouvement synchrétiste est caractéristique de *The Walls Do Not Fall* et touche non seulement au lien entre mythe et histoire mais aussi aux liens internes entre la mythologie égyptienne et la religion judéo-chrétienne, « correlate faith with faith » [fragment 40 : 54]. C'est sur les ruines du monde et du moi (« Splintered the crystal of identity,/shattered the vessel of integrity » [fragment 21 : 30]) que se reconfigurent les entités divines. Il en est ainsi du dieu égyptien Amen/Amon et du Christ chrétien ; le fragment 18 fait référence à cette dernière figure :

The Christos-image  
is most difficult to disentangle  
  
from its art-craft junk-shop  
paint-and-plaster medieval jumble  
  
of pain-worship and death-symbol, [27]

Il s'agit donc ici de détacher le Christ de l'iconographie religieuse qui n'a fait que l'éloigner de l'homme, un processus de revitalisation (« re-vivify » au fragment 35 : 48) qui passe donc par son association avec Amen : « for now it appears obvious that *Amen* is our Christos » [fragment 18 : 27]. Cette métamorphose a lieu dans les fragments 21 et 22 sur le plan linguistique comme sur le plan symbolique ; il s'agit de « commencer une nouvelle spirale » en jetant l'être tout autant que les lettres dans un bassin régénérateur.

« here am I, Amen-Ra,/ *Amen*, Aries, the Ram » [30]: tout est affaire de glissement, de recombinaison des entités — le sujet lui-même disparaissant et faisant retour tandis que l'expression de l'être reste elle quasi-permanente, *am* — et des mots. Du dieu égyptien à sa figuration latine (*Aries* signifie bélier, le bélier, premier signe du zodiaque et représentation d'Amon comme nous le rappellent les notes d'Aliki Barnstone), puis à son évocation

dans la langue vernaculaire. Le choix d'*Amen* plutôt que d'*Amon* n'est évidemment pas neutre et a déjà en soi pour but de renvoyer au christianisme mais il permet aussi de montrer dans ces deux vers que tout est toujours déjà-là, que le poète opère un travail de recomposition mytho-poétique (mytho-poïétique) plus qu'une création *ex-nihilo*<sup>4</sup>.

Cette poétique de l'entrelacs (« threads weave over and under » [fragment 38 : 51]) n'est cependant pas toujours dénuée de volonté d'assimilation, d'un désir de trouver un au-delà du lien ou de la vision kaléidoscopique et nécessairement fragmentaire qu'elle induit. Dès le fragment 21, la renaissance du moi se fait sous la double influence des dieux égyptiens et de la référence chrétienne. En jouant sur l'homophonie entre « Sun » [31], qui conclut le texte, et *son*, la persona poétique crée un réseau à la fois mythologique et linguistique, la coïncidence des sons permettant la collusion des sens. Mythologique en ceci que l'adjectif épithète « re-born » [31] peut à la fois renvoyer à la figure du soleil qui renaît chaque matin mais aussi à la résurrection du Christ ; linguistique parce c'est à la fois le jeu sur les signifiés mais aussi celui sur les signifiants qui permettent de dynamiser le sens. Si la structure de *The Walls Do Not Fall* repose bien sur le palimpseste, il ne s'agit pas de l'envisager comme un ensemble de couches autonomes qui seraient juxtaposées et figées dans leur univocité ; il s'agit bien davantage de ce que l'on pourrait qualifier de palimpseste dynamique qui tend à faire du poème non pas un univers statique mais un multivers mouvant<sup>5</sup>.

Le jeu sur la langue révèle chez H.D. une profonde croyance en son pouvoir (ré)générateur. Les références aux runes, sorts (nombreuses sont les occurrences de « spells » ou « charms ») et bien sûr à l'alchimie sont multiples, et le rythme ternaire si prégnant dans le poème renvoie lui aussi, entre autres, aux formules magiques. Le dernier fragment semble d'ailleurs montrer une croyance quasi magique dans le caractère mimologique du langage à travers l'onomatopée « *zrr-hiss* » [58] dont Antoine Cazé dit justement qu'elle est « mise pour imiter le sifflement des bombes dans le ciel

---

<sup>4</sup> Ce traitement du mythe n'est pas sans rappeler certaines réflexions de Levi-Strauss notamment sur ces archétypes fondamentaux que constituent les mythes. Tout mythe présente des invariants qui seront réagencés pour créer d'autres mythes en d'infinies variations.

Le mouvement poétique de H.D. peut aussi faire penser à la dialectique perçue dans le mythe par Roger Caillois entre auto-cristallisation et auto-prolifération, un mythe qui est tout autant principe organisateur que principe labyrinthique.

<sup>5</sup> Si la notion de palimpseste est essentielle dans le recueil, elle a déjà été abondamment discutée, d'où le choix d'y faire référence sans la creuser plus avant.

londonien » et évoque « le verbe allemand *zerreißen*, qui signifie ‘déchirer’ et devient au participe passé *zerrißen* » [CAZE : 15n]. On peut aussi y entendre le nom d’Osiris que les fragments précédents se sont attachés à déconstruire, rattachant encore une fois le temps de l’histoire à celui du mythe. C’est au moment où le titre du poème est repris et scandé : « *Still the walls do not fall* » que se réaffirme la potentialité du langage poétique en présentant le mur comme écran, au deux sens du terme, à la fois ce qui fait obstacle mais aussi ce qui constitue une surface d’impression sur laquelle inscrire les runes du réenchantement du monde (« Let us substitute/ enchantment for sentiment » [fragment 35 : 48]) ; elles sont ces papyrus de pierre où s’origine la prophétie [fragment 1 : 3].

La plus évidente des références lorsque l’on évoque ce cratylisme de la langue semble évidemment être la présence des symboles hiéroglyphiques de certaines divinités comme le héron ou l’aspic. Comme idéogramme, le hiéroglyphe apparaît comme le symbole d’une écriture qui rétablirait le lien entre signifiant et signifié. Il révèle aussi la fonction hiérophantique du poète, capable d’interpréter les signes ésotériques, de donner du sens aux mystères du monde :

[...] I know, I feel :  
the meaning that words hide ;  
  
they are anagrams, cryptograms,  
little boxes, conditioned  
  
to hatch butterflies.... [fragment 39 : 53]

Le poète-voyant ou mystagogue serait à même de faire à nouveau coïncider signifiant et signifié pour créer une autre entité ici figurée par le papillon, symbole de l’âme et de la résurrection.

Mais on peut aussi retrouver des traces de cette croyance mimologique sous d’autres formes notamment dans les jeux homophoniques comme au fragment 19 lorsque les yeux du Christ de Vélasquez sont décrits ainsi : « they are amber and they are fire » [28]. Ses yeux ont donc la couleur de l’ambre qui est bien sûr proche de celle du feu mais en même temps qu’*amber* c’est *ember* qui se fait entendre, un terme qui appartient au même champ lexical, l’assimilation des sons (et la quasi homographie) permettant ainsi la circulation du sens par effet de contamination. Il est d’ailleurs intéressant de noter que ce phénomène intervient lors de l’une des nombreuses occurrences de l’isotopie du feu, un feu présent dès le premier fragment (« Apocryphal fire » [fragment 1 : 4]) au travers duquel l’être et la lettre doivent passer (« we passed the flame » [fragment 1 :4]) pour se

réincarner tel le phœnix [fragment 25 : 35]<sup>6</sup>.

Pour autant cette croyance mimologique en soi est assez rare dans le poème qui semble plutôt reposer sur une autre figure permettant de rendre compte d'une forme d'écart conjonctif, de lien disruptif, la paronomase. A ce titre, les termes « ruine » et « rune » apparaissent respectivement dans les fragments 1 et 2 ; le terme de ruine a déjà été quelque peu analysé mais on peut rappeler que si les runes revêtent une connotation ésotérique, puisqu'elles sont des inscriptions auxquelles on prête des significations magiques, comme le pouvoir de guérison, elles sont à l'origine les composantes d'un alphabet utilisé par les anciens peuples de langue germanique, symbolisant ainsi la croyance du poète dans les pouvoirs de la langue<sup>7</sup>.

Le premier fragment laisse apparaître un langage décharné dont il ne reste plus qu'une coquille vide « husk » [4] ou un squelette « bone-frame » [4]. L'être et la lettre ne sont donc pas totalement détruits et une fois qu'ils ont survécu à l'épreuve du feu (là encore s'opère un glissement de *frame* à *flame*), il reste à reconstruire sur les ruines du monde et du moi en faisant appel aux runes appropriées (« the true-rune » [fragment 2 : 5]). Ce mouvement de reconstruction s'opère d'abord dans un moment de repli vers le passé et de recentrement de la persona poétique, un double déplacement auquel le terme même de *ru-in* semble inviter. Ce trajet s'opère sous la violence de la rature, le poète étant jugé comme incapable de sublimation, d'arracher d'un passé douloureux l'écriture de l'avenir. Trouvant dans le fragment 3 la source de cette régénération de l'être dans le Caducée qui permet de ramener à la vie, la persona poétique entame ce processus à travers l'image du coquillage dans le fragment 4 :

There is a spell, for instance,  
in every sea-shell:  
continuous, the sea thrust

I sense my own limit,  
my shell-jaws snap shut  
at invasion of the limitless,

<sup>6</sup> On pense ici à l'une des définitions du poète donnée par Rimbaud : « Donc le poète est vraiment voleur de feu [...]. Il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions, si ce qu'il rapporte de 'là-bas' a forme il donne forme : si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue. » [RIMBAUD : 22]

<sup>7</sup> C'est aussi le cas du terme « sigil » qui apparaît au dernier vers du fragment 15 qui renvoie à un signe cabalistique mais qui est aussi dérivé du latin *sigillum* qui signifie « signature », un double sens d'autant plus important si l'on considère la présence disséminée des initiales d'H.D. [cf. CAZE : 106].

is powerless against coral,  
bone, stone, marble  
hewn from within by that craftsman,  
the shell-fish :  
oyster, clam, mollusc  
is master-mason planning  
the stone marvel:

yet that flabby, amorphous hermit  
within, like the planet  
senses the finite,  
it limits its orbit  
of being, its house,  
temple, fane, shrine:  
it unlocks the portals  
at stated intervals:  
prompted by hunger,  
it opens to the tide-flow:  
but infinity? no,  
of nothing-too-much:

ocean-weight ; infinite water  
can not crack me, egg in the egg-shell;  
closed in, complete, immortal  
full-circle, I know the pull  
of the tide, the lull  
as well as of the moon;  
the octopus-darkness

is powerless against  
her cold immortality;  
so I in my own way know  
that the whale  
can not digest me:  
be firm in your own small, static, limited  
orbit and the shark-jaws  
of outer circumstance  
will spit you forth:  
be indigestible, hard, ungiving,  
so that, living within,  
you beget, self-out-of-self,  
selfless,  
that pearl-of great-price.

[8-9]

Ce poème illustre parfaitement le mouvement de régénération évoqué plus haut, la dissémination du motif de l'intériorité, *in*, vient renforcer l'impression d'auto-recentrement, à commencer par sa première occurrence : *in-stance*, c'est littéralement la position intérieure, un recentrement qui paraît dans un premier temps être aussi auto-engendrement, *hewn from within, self-out-self*. Il est possible de retrouver ce motif cyclique ou à tout le moins circulaire, *orbit*, dans la présence elle aussi prégnante de la voyelle *o*, présente, et souvent répétée, dans tous les distiques à l'exception du premier, l'expression *self-out-of-self* étant à ce titre particulièrement emblématique.

Pour autant il ne faut pas considérer le mouvement centripète comme le seul moteur de la (re)création de l'être et de la langue. Pour reprendre Wittgenstein dans le *Tractatus logico-philosophicus*, si « les limites de mon langage [signifient] les limites de mon monde »<sup>8</sup> [WITTGENSTEIN : 93], c'est à

---

<sup>8</sup> Dans notre édition, le verbe choisi est « sont », comme d'autres traducteurs, nous lui préférons « signifient », plus proche de l'original et évidemment plus ambigu.

double titre, d'abord en ce qu'elles les constituent mais aussi en ce qu'elles les articulent dans le langage. L'un des objets du fragment est donc de reconstruire une forme de finitude, ontologique et linguistique, en dialogue avec l'infini.

A l'image de la spirale de la coquille, il est donc possible de lire le mouvement à la fois comme centrifuge et comme centripète. Antoine Cazé montre comment la typographie sert notamment ce processus de reconstruction fragile par exemple au travers du trait d'union perçu comme l'« endo-squelette » tandis que les deux points et les points-virgules constitueraient l'« exo-squelette » [CAZE : 81]. On pourrait d'ailleurs ajouter à ces éléments constitutifs, la présence de nombreux redoublements de *l* ; le premier distique avec la paronomase *spell/shell* ou la rime pour l'œil *pull/lull*, viennent renforcer l'idée que c'est la poésie qui est à la source de cette reconstitution, que la typographie dessine aussi une topographie de l'être en entrelaçant les glyphes.

Cette reconstruction ne peut donc se faire en totale autarcie, et sitôt après avoir redéfini les limites de son être, le coquillage ne peut que s'ouvrir sur le monde, une ouverture qui reste partielle et que viennent figurer les deux points en fin de distique selon un rythme pour l'instant régulier, *stated intervals*. Pour autant, à considérer ce distique, la tension semble permanente entre repli et ouverture : *it unlocks the portals/at stated intervals* ; le choix d'un verbe à préfixe privatif et la mise à la rime d'un élément de figuration de la limite et d'un motif d'ouverture à la fois spatiale et temporelle rendent compte de la tension permanente entre ces deux mouvements, une tension qui aboutira à une fermeture au monde peu après : *my shell-jaws snap shut*. Il est d'ailleurs à noter que c'est à ce moment que les deux points font place au point-virgule, qui recule qui plus est en milieu de vers puis est précédé par le double *l* évoqué plus haut, renforçant ainsi le sentiment de repli : *full-circle*. Il s'agit à présent de se reconstituer de l'intérieur, de refuser d'être absorbé, digéré, par toute instance extérieure, une ingestion par la divinité qui n'aura lieu que plus tard dans les fragments 20 et 21. Malgré tout, même dans ce second moment du fragment, le dehors peut encore contaminer le dedans, comme le montre la circulation du nom *jaws* qui renvoie tour à tour au coquillage et au monde extérieur. C'est donc de ce double mouvement que naît la perle du poème ; outre la référence religieuse rappelée en note, certains critiques y voient aussi une lecture typographique. Antoine Cazé par exemple considère cette expression comme la fin d'un processus de construction typographique, une fin exprimée par la multiplicité des traits d'union et dont l'aboutissement, la perle, serait le point final du poème

[CAZE : 81]. On peut aussi avancer une autre lecture en lien avec la poétique de la dissémination à l'œuvre dans le fragment mais aussi dans le poème entier : ne pourrait-on pas percevoir au cœur de cette *pearl-of-great-price*, à la fois présente et absente, la poésie elle-même, à tout le moins le poète : p-o-e-t-r-i.

Cette lecture est renforcée par le fait que nombre d'incarnations des différents états d'une persona poétique allotrope sont liées de manière plus ou moins directe au langage lui-même. La paronomase programmatique *spell/'shell* du fragment 4 fait ainsi suite à *rune/ruin* avant de laisser place à *worm/word*, ce ver (vers ?) dont le parcours sur les feuilles mime celui de l'écrivain dans le fragment 6 :

bore separate ravellings  
of encrusted gem-stuff [11]

the industrious worm,  
spin my own shroud [12]

Ce tissage de relations textuelles ne se fait cependant pas sans inquiétude dans un méta-poème conscient des critiques qui pourraient lui être faites. Les fragments 31 et 32 révèlent cette angoisse d'une *ut poesis poesis* qui tournerait à vide : « juxtaposition of words for words' sake » [44], une poésie dont les métaphores rebattues entraîneraient la mort : « imagery/done to death » [44] et où la collusion des signes ne saurait créer que de la dissonance comme le montre, entre autres, la saturation opérée par la répétition *ad nauseam* du suffixe *-ion* dans ces deux fragments.

Pour autant le poète/scribe poursuit son chemin, continue d'inscrire le signifié runique sur et dans la ruine sans jamais la recouvrir, comme le fait déjà son signifiant. C'est précisément dans l'écart conjonctif de la paronomase que la poésie affleure ; écriture des espaces interstitiels elle profite du jeu – dans les deux sens du terme – linguistique pour revivifier la langue. La paronomase est un remède à la stase qui signifie la mort de cette même langue (« paralysed with inaction » [fragment 14 : 23]) ; elle est la marque d'un mouvement asymptotique qui tend vers ce qui est tour à tour nommé « Presence », « One » ou « All-Father », signifié transcendantal dont le poème rappelle le caractère spectral : « The Presence was spectrum-blue » [fragment 13 : 20], spectral au sens là encore derridien du terme en ce qu'elle est outil de déconstruction des oppositions ontologiques et linguistiques. Dialectique par nature, la paronomase dénude les frontières sémantiques des mots dans leur emploi ordinaire pour les investir d'autres significations. La poésie naît précisément de cette instabilité et s'en nourrit ; tout est

toujours déplacement, restructuration pour que les mots « s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries » [MALLARME : 256] dans un mouvement doublement spiralaire mais toujours déjà ex-centré, si tant est même qu'il existe un centre. La rune réenchante la ruine tout autant qu'elle est réenchantée par elle, toutes deux traces de traces, différence/différance que seule le pouvoir de subsomption de l'écriture parvient à effleurer et à faire affleurer.

« *The Walls Do Not Fall* » // « *possibly we will reach haven,/heaven* » : depuis le titre du poème jusqu'à ses derniers vers, la paronomase revêt un caractère quasi-programmatique en offrant un cadre aux limites floues, sans cesse à redéfinir mais qui fait cohabiter et dialoguer en seul mouvement l'immanence historique et la transcendance mythique et mystique. Dans ce poème-clinamen pourrait-on dire en reprenant la terminologie de Lucrèce dans *De rerum natura*, les signifiants et les signifiés, la lettre et l'être sont en constante reconfiguration, réagrégation ; les murs ne tombent pas, ils s'érodent, perdent une lettre pour réapparaître sous une réalité différente<sup>9</sup> dans un palimpseste dynamique qui est remède aux ruines du moi et du monde, recouvrement médical plus que scripturaire<sup>10</sup>, le pouvoir de révélation du poète permettant la guérison : *rev(h)éal*<sup>11</sup>. En effet la rune s'inscrit à la fois à la surface de la ruine et en elle ; à l'image du dieu Thot, le travail du poète-scribe permet de remotiver un signe fossilisé, de dessiner une nouvelle cartographie à destination de ceux qui partent vers des territoires inexplorés :

*we are voyagers, discoverers  
of the not-known,  
the unrecorded ;  
we have no map ;' [fragment 43 : 59]*

« Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau » dirait Baudelaire. Si les murs ne tombent pas, c'est qu'ils sont des marchepieds, précaires, instables, vers un paradis toujours à définir, toujours à reconstruire.

<sup>9</sup> Il faut ici noter que ce qui « tient » entre *walls* et *fall, all*, est l'expression d'une forme de totalité et de complétude dont les renvois sont évidemment multiples. La question de la reconstruction du moi en lien avec le monde, les autres, la communauté (voir les nombreuses occurrences de « we » ou « you ») est ainsi un aspect essentiel de *Trilogy*.

<sup>10</sup> Une idée développée par Antoine Cazé [CAZE : 54]

<sup>11</sup> Les deux notions sont rapprochées dans le fragment 24 « reveal » précède « healing » dont il semble être l'extension ou l'expansion réaffirmant le caractère souvent gnostique de la poésie d'H.D.

## **Bibliographie**

### **Ouvrages d'H.D. :**

*Trilogy (1942-1944)*. Ed. with introduction & notes by Alik Barnstone. New York: New Directions, 1998.

### **Sur H.D. :**

CAZE, Antoine. *Écrire entre les murs : Trilogy de H.D.*, Paris : PUF, coll. « CNED », 2013.

HOLLENBERG, Donna Krolik. *Between History and Poetry : The Letters of H.D. And Norman Holmes Pearson*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.

### **Ouvrages généraux :**

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1970.

DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2003.

ÉLIADE, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1989.

LUCRECE. *De la nature – De rerum natura*. Paris : Flammarion, coll. « Garnier Flammarion / Poésie bilingue », 1999.

MALLARME, Stéphane. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Paris : Gallimard, « nrf », 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1976.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1985.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies*. Paris : Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2013.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2001.